

À propos realizmu

Alicja Helman

W historii myśli filmowej nie ma chyba pojęcia, które jak „realizm” byłoby tak obciążone wieloznacznością, niejasnością, prowadziło do tak wielu kontrowersji i sprzeczności. Termin ten ponadto odnosi się do fenomenów nader różnych, począwszy od postaw twórczych, środków wyrazu, ekranowego efektu, do postaw odbiorczych. Realizm jest pojęciem teoretycznym oraz terminem krytycznym, ale też i wyrażeniem potocznym, pojawiającym się w codziennej praktyce językowej.

Jak wiele innych pojęć, do których odwołuje się teoria filmu, pojęcie realizmu nie narodziło się na gruncie refleksji nad kinem. Ma długą tradycję debat z zakresu filozofii i literatury sięgających koncepcji starożytnych Greków. W nowszych leksykonach¹ jego historia zaczyna się od rozróżnienia realizmu platońskiego i realizmu arystotelesowskiego. Realizm platoński stawia tezę o absolutnym i obiektywnym istnieniu uniwersaliów, przyjmując, że formy, esencje, abstrakcje, takie jak „ludzkość” czy „prawda” istnieją niezależnie od naszej percepcji zarówno w świecie zewnętrznym, jak i w dziedzinie doskonałych form. Realizm arystotelesowski przyjmuje pogląd, w myśl którego uniwersalia istnieją tylko w obrębie przedmiotów zewnętrznego świata, a nie w niematerialnej dziedzinie esencji. Rozróżnienie to można znaleźć u podstaw teorii filmu, nie tylko w odniesieniu do koncepcji realizmu.

W ramach nowoczesnej krytyki sztuki realizm – ugruntowany w mimetycznej idei, w myśl której sztuka odzwierciedla rzeczywistość – uzyskał szczególne znaczenie w XIX w. Był wówczas nurtem w literaturze i sztukach przedstawiających, a twórcy programowo zakładali jako swoje pierwsze zadanie wnikliwą obserwację i dokładne odtworzenie współczesnego świata. W myśli francuskiej funkcjonował jako termin oznaczający opozycję wobec romantyzmu i neoklasycyzmu, a miał prawdziwie, obiektywnie i całościowo przedstawiać rzeczywisty świat, bazując na obserwacji.

Wszelka refleksja nad realizmem kina wywodziła się z przekonania o „naturalnym”, „wrodzonym” realizmie sztuki filmowej, nader często odwołując się do zespołu przekonań określanych jako realizm naiwny bądź zdroworozsądkowy. W myśl tych przekonań świat jest taki, jakim go odbieramy, istnieje w sposób obiektywny, a owo istnienie rzeczy, faktów i zdarzeń przyjmujemy bez idealizacji.

Kategorii zdroworozsądkowych nie sposób wszelako wyeliminować z dyskursu krytycznego czy teoretycznego. Ten sposób prezentacji, w którym wzajemne relacje zdarzeń i postaci oraz ich zachowania nie odbiegają od potocznych wyobrażeń na temat związków, jakie powinny łączyć rzeczywistość z jej obrazem na ekranie, pojawia się niemal zawsze jako jeden z koronnych argumentów. W takim wypadku „realistyczne” znaczy tyle, co „normalne”, różniące się od tego, co osobliwe, dziwaczne, nieprawdziwe czy niezrozumiałe. Trawestując uwagę Andrew Tudora do-

tyczącą pojęcia gatunku, powiemy, iż film realistyczny to taki, który bliżej nieokreślony ogół widowni uznaje w danym momencie za realistyczny.

Także w okresie, gdy takie pojęcia, jak rzeczywistość, realizm, mimesis, zostały na gruncie refleksji nad kinem steoretyzowane, przeświadczenie o tym, że więź kina i świata jest szczególna (niejako poręczająca realizm *ex definitione*), stale dochodziło do głosu. Przypomnijmy kilka charakterystycznych stanowisk.

Kino ujmuje rzeczy materialne i ludzi – pisze Erwin Panofsky – nie zaś medium neutralne, w kompozycje, którym daje styl i które mogą być nawet fantastyczne czy mimowolnie symboliczne nie tyle dzięki interpretacji w umyśle artysty, ile dzięki konkretnej władzy nad fizycznymi przedmiotami i aparaturą rejestrującą. Medium filmu jest rzeczywistość fizyczna jako taka ².

O filmie dokumentalnym, który nazywa „reportażowym”, pisze mnie więcej w tym samym czasie Roman Ingarden: *Film „reportażowy” pokazuje nam pewne realne zdarzenia i przedmioty. Że dzieje się to przy pomocy „wyświetlania” zdjęć fotograficznych, że widz ma bezpośrednio do czynienia nie z samymi ludźmi i zdarzeniami, które gdzieś tam w świecie realnym istnieją lub się dokonały, lecz jedynie z ich podobiznami to prawda. Ale mimo to przy widzeniu tych podobizn widz tak się mimo woli nastawia, że w tych podobiznach jakby widzi same realne przedmioty, zapominając o tym, że ma do czynienia tylko z podobiznami i że faktycznie przedmioty realne nie są mu w ścisłym tego słowa znaczeniu obecne* ³.

Podobnie utrzymuje Lukács, twierdząc, że *najlichszej fotografii nieodłącznie przysługuje autentyczność niezależnie od cech estetycznych i ewentualnych działań odrealniających. Dzieje się tak dlatego, że w momencie dokonywania zdjęć odtworzony przedmiot wyglądał dokładnie tak, jak to ukazuje dana fotografia. Soczewka jest przecież bezosobowa i nieomylna. (...) Gdy taśma, odwijając się (...) przybliżyła film do wizualnych apercpcji życia codziennego, akcent leży właśnie na takiej autentyczności. Bowiem to, czego zawsze w życiu doświadczamy jako rzeczywiste, jest – właśnie w swym bezpośrednim bycie (Sosein) – również rzeczywiste, to znaczy jest czymś (...) co wszakże jawi się przed nami jako realność całkowicie niezależna od naszych myśli, odczuć i dążeń* ⁴. W konsekwencji odbiorca przeżywa film jako przekaz pewnej realności, która wywiera na nim wrażenie bezpośredniej realności życia.

Tak więc na gruncie rozważań nad kinem w jednym szeregu znaleźli się: ikonolog – Panofsky, fenomenolog – Ingarden i marksista – Lukács, których pod każdym innym względem nie zestawilibyśmy ze sobą. Idąc tropem tego wątku, listę można by znacznie wydłużyć. Kiedy dokonujemy przeglądu koncepcji realizmu w filmie, dostrzegamy jednak ich niesłychaną różnorodność. Pojęcie to kojarzy się bądź z nowatorstwem poczynań twórców, którym udało się zbliżyć do rzeczywistości bardziej niż ich poprzednikom, bądź łączy się z prawdopodobieństwem – wiarygodnością opowiadania, spójnością przedstawiania. Jeszcze inne definicje zakładają podporządkowanie kodom rodzajowym. Są i takie, które na plan pierwszy wysuwają zgodność przedstawiania z oczekiwaniami widza, z tym, co on odbiera jako realistyczne. Definicje formalistyczne podkreślają konwencjonalny charakter wszystkich kodów i traktują realizm jako zbiór stylistycznych środków i konwencji panujących w danym okresie, które dają silne poczucie autentyczności. Semiotyka wystąpiła przeciw poglądom tych autorów, którzy – jak Bazin czy Krauer – traktowali kino jako realistyczne z natury rzeczy, gdyż mechanizm kamery poręczał obiektywność. Także Pasolini czy wczesny Metz nie stronili od pojęcia

realizmu w odniesieniu do kina, ale traktowali je w sposób diametralnie odmienny. Kiedy myśl nowsza próbuje się uporać z pojęciem realizmu, popada w coraz to nowe pułapki, a wyjście z nich staje się coraz to trudniejsze.

Andrew Tudor w 1972 r. postawił pytania zdumiewające swą prostotą i dotykające samej istoty zagadnienia: dlaczego w estetyce filmu pojęcie realizmu zawsze było tak ważne, nabierając jednak tak wielu niemożliwych do pogodzenia znaczeń? Jakie są w gruncie rzeczy faktyczne powody będącego dziedzictwem pokoleń krytyków wyjątkowego zamieszania terminologicznego, które sprawia, że niemal wszystkie znaczące dokonania w historii sztuki filmowej uważano z jakichś względów za realistyczne, co pociągało za sobą ich aprobatę i utrwalanie się wyłącznie pozytywnych skojarzeń związanych z tym terminem? Natrafimy w tym momencie na obecność szczególnego mitu, który nie bierze pod uwagę historycznej dwuznaczności pojęcia (można go wyrazić zwrótem: nowy realizm jest zawsze „prawdziwszy” od poprzedniego)⁵.

Tudor postulował odwołanie się do poetyki historycznej filmu i socjologii. Nie inaczej wybrała autorka niniejszego szkicu, która pytanie „co to jest realizm filmowy?” zastąpiła pytaniem „co nazywano realizmem filmowym w dziejach kina?”⁶ Oczywiście, odpowiedź na to drugie pytanie nie oznacza, że tym samym uzyska się odpowiedź na to pierwsze. Nie istnieje odpowiedź na tyle uniwersalna, by spełniły się w niej oczekiwania, których podstawa jest za każdym razem inna. Nie ma i nie może być odpowiedzi łączącej punkt widzenia epistemologiczny, polityczny, aksjologiczny, techniczny i artystyczny. Tymczasem pytania o realizm sztuki filmowej mają zasadniczo różne podstawy.

Przeświadczenie, że każda kolejna formacja realistyczna jest bliższa oddania prawdy o rzeczywistości, które Tudor uznał za mit, znajduje wyraz w koncepcjach wielu teoretyków, choć nie jest dokładnie w ten sposób formułowane. W efektowne metafory ubrał ten sąd Kazimierz Wyka: *Pomiędzy intencją artysty i rzeczywistość wkracza zawsze forma i materiał. Naiwni sądzą, że ten materiał sztuki, zespół jej prawideł technicznych, tradycje słowa, układy brył i plam, ba, nawet nowe łamanie farb, które niespodziewanie powstaje na dawno nienasyconej palecie – można niejako przedrzeć aż na drugą stronę, aż tam, gdzie za jej przesłoną rozpościerają się nieprzeliczone horyzonty rzeczywistości. Artyści również ulegają temu złudzeniu w chwilach przelomu. Ulegają, kiedy z oblicza świata zeskrobują narodziła form już całkowicie zmartwiałych i tak zmumifikowanych, że nie słyszy się poprzez nie pulsu świata*⁷.

Przypomnijmy w tym momencie jedną z tez André Bazina, który utrzymywał, że potrzeba kina zrodziła się jako szansa realizacji odwiecznego mitu możliwie pełnego, wieloaspektowego ukazania rzeczywistości. Formułując koncepcję kina totalnego, Bazin nie tylko przeciwstawiał się Arnheimowskiej teorii ograniczeń jako czynników przesądzających o artystycznym kształcie filmu, ale też wyciągnął konsekwencje z ewolucji technicznej filmu, której nie oddzielał od ewolucji języka, lecz obie te linie przekonywająco zintegrował. Stąd koncepcja kina totalnego, wkraczającego w coraz nowe sfery i przemawiającego za pomocą coraz to większego bogactwa środków, wiąże się u Bazina z próbą określenia charakteru ewolucji filmu. *Film taki, jakim był w chwili swych narodzin – pisze Bazin – nie miał wszystkich atrybutów totalnego kina jutra*⁸.

Etapy rozwoju filmu niemego i dźwiękowego można więc rozważać jako etapy rozwoju technicznego, który realizuje stopniowo ów stary mit. *Prymat obrazu jest*

*historycznie i technicznie przypadkowy, jest tylko etapem na drodze do integralnej imitacji natury*⁹.

Ów realizm o techniczno-formalnych determinantach był – w pojęciu zwolenników tej koncepcji – kategorią stopniowalną. Film był tym bardziej realistyczny, im większą liczbę aspektów rzeczywistości był zdolny zreprodukować oraz im dokładniej to czynił. Na drodze do transkrypcji totalnej film dźwiękowy byłby więc bardziej realistyczny od niemego, zaś barwny i szerokoekranowy od czarno-białego w formacie standardowym; możliwość rozszerzenia skali działania zmysłowego filmu (węch, smak, dotyk) dałaby szansę tworzenia dzieł jeszcze bardziej realistycznych, aż do zbudowania kompletnej repliki.

Wszelako w dociekaniach teoretycznych z późnych lat 60. pojawiły się wnioski, których autorzy wręcz twierdzili, iż kino barwne, stereofoniczne, szerokoekranowe uzyskujące coraz to pełniejszą iluzję otaczającego nas świata przekroczyło próg, od którego zaczyna się ono na powrót od realizmu oddalać, miast nadal się do niego zbliżać¹⁰.

Pojęcie realizmu było rozważane także jako zagadnienie autonomiczne, ale najczęściej jednak w opozycji do tego, co realizmem nie jest, do nurtu nierealistycznego czy antyrealistycznego, który opatrywano różnymi terminami. Opcja najprostsza – przeciwstawienie kina dokumentalnego, jako realistycznego z natury rzeczy, kinu fabularnemu, nieodłącznie operującemu elementami fikcji – w praktyce krytycznej i refleksji teoretycznej nie okazywała się bynajmniej prosta, a linia podziału ewidentnie nie rozgraniczała rodzajów i gatunków. Pod piórem kolejnych teoretyków rodziły się inne przeciwstawienia: „kino wierzących w obraz” i „kino wierzących w rzeczywistość” Bazina, nurt lumièreowski i mélièsowski u Kracauera, film faktów i film fikcji u teoretyków angielskich, kreacja i reprodukcja w polskiej myśli filmowej.

Zróżnicowanie terminologii odzwierciedla jedynie odmienny punkt widzenia badaczy na to samo zagadnienie: nieustanną oscylację między dwiema postawami wobec twórczości filmowej, dwiema możliwościami zanotowania jej związków z rzeczywistością, dwoma sposobami traktowania właściwych sztuce filmowej środków wyrazu, dwiema poetykami. Historycy, acz nie przeprowadzali konsekwentnego podziału dziejów kina na dwie linie rozwojowe, które mogłyby bieć równolegle czy też występować na przemian, ewentualnie krzyżować się, to przecież przypisywali jedną lub drugą orientację kolejnym twórcom, szkołom czy okresom.

Przeciwstawne sobie nurty nie manifestowały się jednak w dziełach „czystych” i pozwalały jedynie na stwierdzenie mniejszej lub większej przewagi cech jednego lub drugiego rodzaju. Skrajne bieguny były więc raczej nieosiągalnymi wzorami idealnymi niż wzorami struktur, do których miałyby zmierzać ewoluująca sztuka filmowa. Sądzę, że należałoby uznać, iż mamy do czynienia z dialektyką nurtów, w obrębie których można lokalizować dzieła filmowe, a więc z linią podziału nieprzebiegającą między filmami, twórcami i kierunkami, lecz z rodzajem opozycji wewnętrznej, tzn. działającej w obrębie dzieł, twórczości poszczególnych realizatorów czy szkół filmowych.

Co ciekawe, podziałom proponowanym na użytek historii filmu towarzyszyły analogiczne w myśli filmowej, wyodrębniające dwa typy refleksji: formalną i realistyczną, którym można było przypisać kolejno rodzące się systemy teoretyczne.

Nie ulega wątpliwości, że następujące po sobie teoretyczne koncepcje realizmu (kreacjonizmu zresztą także) rodziły się nie tyle na gruncie czysto intelektualnej spekulacji, lecz w ścisłym związku i jako pochodne tego, co działo się w samej kinematografii. Praktyka i teoria brytyjskiego dokumentu były w istocie nierozłączne, nurtem, który dostarczył Bazinowi najbardziej reprezentatywnego materiału był włoski neorealizm, teorię Kracauera sprawdzało *cinema direct*.

Charakterystyczne jest to, że współcześni historycy myśli filmowej (Ian Aitken, Robert Stam) nie wyodrębniają poszczególnych koncepcji teoretycznych na gruncie myśli spekulatywnej, jak czynili to ich poprzednicy: Guido Aristarco, Henri Agel, Francesco Casetti czy Dudley Andrew, lecz łączą je ściśle z praktyką filmową danego okresu.

Aitken poświęca realizmowi trzy kolejne rozdziały; pierwszy bliższy ujęciom poprzedników (*The Redemption of Physical Reality: Theories of Realism in Grierson, Kracauer, Bazin and Lukács*), dwa kolejne (*Late European Cinema and Realism* i *Postwar Italia and Spanish Realist Cinema*), dla których przedmiotem dociekań jest praktyka filmowa i które równie dobrze mogłyby się znaleźć w książce historyka filmu ¹¹.

Robert Stam nie posuwa się tak daleko, ale za to otwarcie werbalizuje koncepcję korespondencji myślenia teoretycznego i historycznego, pisząc: *Teoria ulega dziś pewnego rodzaju re-historyzacji, częściowo korygując eliminację historii przez modele de Saussure'a i Freuda-Lacana, częściowo wskutek apelu multikulturalistów domagających się zlokalizowania teorii filmu w szerszym kontekście historii kolonializmu i rasizmu. Nowsi historycy w badaniach literackich rozpatrują teksty jako część złożonych, symbolicznych negocjacji, które odzwierciedlają relacje władzy w rozumieniu Foucaulta i Marksa. Teoria filmu i historia filmu, dotychczas postrzegane na antypodach, zaczęły właśnie poważny dialog* ¹².

Zatem, wracając do punktu wyjścia niniejszego tekstu, zasadne wydaje się, by przedmiotem dyskusji czynić nie realizm *tout court*, lecz różne historycznie zmienne formacje realistyczne. Wskazanie na ich bezpośredni związek z teoretycznymi koncepcjami realizmu jest najczęściej proste, choć nie zawsze oczywiste i jednoznaczne. Wystarczy kilka przykładów zjawisk powszechnie traktowanych jako realistyczne, by unaocznic, iż zbiorcze ujęcie ich w ujednocniającej formule nie jest możliwe.

Realizm wczesnego kina niemego jawi się jako opozycja wobec „cudowności”, którymi kino fabularne karmiło widza na co dzień, ale też wobec (choć później) artystycznych ambicji awangardy, która bądź szukała filmowości w stanie czystym, bądź wydobywała z filmu to, co literackie, malarskie, muzyczne czy architektoniczne, by tym sposobem dowieść jego przynależności do świata sztuki.

Realizm wczesnego filmu to wzorowana na postawach twórców naturalizmu w literaturze próba ukazania „prawdziwego życia”. Kryterium i zarazem sprawdzianem owej prawdziwości miało być potoczne doświadczenie. Masowy widz (a więc drobnomieszczanin, proletariusz) miał rozpoznać na ekranie siebie i swoje problemy. Rozpoznać, nie zadając sobie nadmiernego trudu, by przeniknąć skomplikowane szyfry języka artystycznego. Język kina mówiącego o „prawdziwym życiu” musiał być więc na swój sposób językiem potocznym.

To, że filmy pierwszych realistów odwoływały się do doświadczeń spoza kina, potwierdził dystans czasu. Filmy fabularne pierwszego dwudziestolecia zawodzą,

gdy traktować je jako „okno na świat”, potwierdzają się jako utwory autotematyczne – źródło wiedzy o artyście i języku filmowym danego okresu. To, co w nich jednoznacznie czytelne, to określający je system konwencji.

Pierwsze próby filmowców-realistów (amerykańskich i francuskich przede wszystkim) determinuje wiara w temat i wszechmoc twórczej intencji. Bierze się temat z życia zwykłych, szarych ludzi i realizuje go z dobrą wiarą, że chodzi tu o ukazanie prawdy. Prawda ta w wyobrażeniu twórców filmowych jawiła się na podobieństwo obrazu świata patrolującego dziewiętnastowiecznej prozie. Świat stanowił zamkniętą, logiczną całość rządzoną określonymi prawami, dostępną ludzkiemu poznaniu i dającą się ujmować zarówno nauce, jak i sztuce w sensowne struktury. Punktem wyjścia dla twórcy filmowego była wiedza o rzeczywistości traktowana jako zespół aksjomatów i ona to stanowiła oparcie dla proponowanej skali wartości i rozkładu walorów; indywidualnym wkładem realizatora był wybór perspektywy: deformującej, augmentującej, pomniejszającej, karykaturującej itd. We własnym przekonaniu autora reprezentował on najczęściej obiektywizm, wierząc, iż pokazuje rzeczy, jakimi naprawdę są, nie zaś takie, jakimi wydają się w określonej perspektywie poznawczej, filozoficznej, moralnej czy estetycznej. Tryb postępowania artystycznego można w tym wypadku sprowadzić do podstawowych ogniów: wyboru pewnej apriorycznej struktury stanowiącej pojęciową ramę dla przedstawionego świata i następnie jej „uwierzytelniania” za pomocą materiału fotograficznego będącego „naocznym świadkiem” prawdziwości nie tylko (choć przede wszystkim) obrazu świata na ekranie, lecz także zawartych w dziele twierdzeń, sądów i ocen.

Wcześni realiści w rodzaju Feuillade’a mieli już poczucie tego, co znacznie później André Bazin podniesie do rangi wyznania wiary, czyli świadomość, iż dysponują narzędziem jakościowo odmiennym od pióra w ręku pisarza czy pędzla w ręku malarza. Już Feuillade wyraził opinię, że sama technika zdjęć gwarantuje realizm. Wierzył, iż zapis fotograficzny jest z natury swej „prawdziwy”, czyli wiedzie ku realizmowi.

Niemale zamieszanie w interesującej nas tu kwestii wniósł rozwój filmu dokumentalnego i refleksji z nim związanej. W tekstach rosyjskich z lat dwudziestych bądź nawiązujących do tego okresu można dostrzec kształtowanie się takiej postawy wobec dokumentu, której głównym składnikiem jest uszanowanie swego rodzaju autorytetu tego rodzaju filmowego. Filmom dokumentalnym – w ówczesnym pojęciu – status prawdy przysługiwał sam przez się, niezależnie od intencji twórcy i wybranego przezeń tematu. Dokument pokazywał prawdziwe zdarzenia, prawdziwe miejsca akcji, prawdziwych ludzi, co znaczyło tylko tyle, iż to, co pojawiało się na ekranie, nie miało przed sobą żadnego „aktorskiego” zadania, nie miało udawać czegoś innego, niż jest. Ta różnica między dokumentem a filmem fabularnym (który mógł posługiwać się dokładnie tym samym materiałem, lecz każąc mu „grać” pewną „rolę” zacierającą się z biegiem lat, prawie do utożsamienia obu rodzajów, wydawała się naoczas niezwykle istotna.

Stosunkowo szybko okazało się, że dokumentalizm ma niejedno oblicze i że spokojna oczywistość, z jaką przyjmowano za „prawdę” propozycje dokumentalistów, musi zostać zakwestionowana. Dokumentalna technika realizacji wcale nie przesądzała o ostatecznym efekcie: zaczęły powstawać dokumenty nazywane „formalistycznymi”, jak choćby dzieła Wiertowa czy Ruttmanna. Materiał i sposób

jego uzyskiwania był niewątpliwie autentyczny czy realistyczny, natomiast o charakterze całości, zgoła nie realistycznym, przesądzały zabiegi montażowe i bogato eksploatowane figury stylistyczne. Dokumentalna technika powstawania utworu w niczym (lub tylko w nieznacznym stopniu) nie ograniczała twórczej inwencji artysty, nie stawiała tam barier subiektywizmowi wypowiedzi. Niemniej technika ta (choć niezdevaluowana jako wartość absolutna sama w sobie) nadal uchodzi za ważny składnik szerzej lub mniej jednoznacznie pojmowanego realizmu. Jeśli przyjmuje się, iż nie wystarczy pracować techniką dokumentalną, by zrobić film realistyczny, to przecież twórcy i krytycy uważają, iż technika taka może być użyteczna i pomocna bardziej niż zespoły wielorakich zabiegów przysługujących kreacji.

Przez kilka dziesiątków lat twórczość filmowa i refleksja nad realizmem jest w mniejszym lub większym stopniu uwikłana w dokumentalizm. Pojęcie tego, co realistyczne, jest często utożsamiane z dokumentalizmem. Niezawodowi aktorzy, brak inscenizacji, autentyzm miejsc akcji, cytaty z kronik – to wszystko uważa się za chwytły służące realizmowi, za atuty filmu realistycznego.

Tendencji rodzajowego czy gatunkowego pojmowania realizmu przeciwstawia się orientacja, która ukształtowała się jako realizm socjalistyczny w Związku Radzieckim, przenikając następnie do innych krajów. Najogólniej rzecz ujmując, realizm socjalistyczny oznacza zgodność ukazanego obrazu świata w jego konfliktach, procesach i zdarzeniach z ideologią marksistowską, z marksistowską teorią poznania. Ponieważ zespół fenomenów materialnych, określanych w teorii filmu jako „fizyczna rzeczywistość”, jest ideologicznie neutralny, twórców realizmu socjalistycznego nigdy nie interesował ten „poziom realizm” – jeśli tak można powiedzieć – który jest pochodną czysto dokumentalnego zapisu. Co więcej, uważali zainteresowania tego typu za wyraz postawy „obiektywistycznej”, która eliminuje sztucznie z portretu świata determinujące go zjawiska natury ekonomiczno-społeczno-politycznej i tym samym fałszuje go z zachowaniem pozorów troski o prawdę. Twórcy realizmu socjalistycznego zajmowali się przede wszystkim filmem fabularnym, do ideologicznej interpretacji rzeczywistości niezbędne były bowiem konflikty, bohaterowie, możliwość uzewnętrznienia określonych procesów w postaci akcji, wydarzeń, fabuł. Potoczna rzeczywistość nie zawierała potrzebnych twórcom wątków, motywów i dramatów w postaci dostatecznie wyrazistej, określonej, pełnej, toteż reżyserzy tej orientacji posługują się wszelkimi procesami syntetyzowania: zagęszczają, wykreślają główne linie, intensyfikują, dodają i nakładają, by otrzymać obraz dokładnie uwierzytelniający pierwotny, ideologiczny zamysł.

Realizatorom tej orientacji przyświeca także idea prawdy, lecz nie jest to już prawda naocznego doświadczenia ani ta, która wynika z potocznej, codziennej obserwacji, lecz prawda wynikająca ze znajomości procesów biologicznych i społecznych, będąca rezultatem naukowego poznania. Twórcy realizmu socjalistycznego wierzą w to, co wiedzą i co uznali za niekwestionowaną prawdę. Ich prawdy są wszakże prawdami niemanifestującymi się w formach materialnie i zmysłowo uchwytnych, muszą być ujawniane przez specyficzne strukturowanie świata przedstawionego, dochodzą do głosu w całościach wyższego rzędu – na linii tematu i fabuły, przez sylwetki bohaterów, akcje i kontrakcje. Porządki ujawniające się w dziełach realizmu socjalistycznego są więc wyraźnie natury ideologicznej, służące im formy materialne są sposobami i postaciami ich przejawiania się.

Widz otrzymywał obraz świata zinterpretowany, dookreślony. W realizmie socjalistycznym pojawiła się także optyka aksjologiczna; wszystko, co ukazane, podlegało wartościowaniu, które nie mogło budzić wątpliwości widza, lecz winno służyć porządkowaniu przez niego wizji świata i utwierdzeniu w słuszności głoszonych z ekranu prawd. Wychowawcza i perswazyjna funkcja filmów realizmu socjalistycznego skłaniała twórców, by raczej ukazywać to, co być powinno, niż to, co jest, jeśli stan bieżący okazywał się z jakichś względów niezadowolający, a jego przedstawienie mogło działać na masy demobilizująco. W poszukiwaniu pozytywnych i skutecznie działających wzorów filmy poczęte z inspiracji przedstawiania prawdy o rzeczywistości zgodnej z marksistowską nauką odchodziły od tej prawdy nieraz bardzo daleko i miały pozyskiwać sobie widza, traciły jego zaufanie.

Jak gdyby w obawie przed utratą tożsamości, w latach swego kryzysu, w miarę jak realizm socjalistyczny w imię doraźnych zadań taktycznych tracił z oczu swoje pierwotne cele filozoficzne i poznawcze, coraz silniej dochodziła tu do głosu tendencja o znamionach paradoksalnie formalistycznych, a mianowicie tendencja do krzepnięcia struktur, modeli i wzorów ukształtowanych w pierwszym okresie ofensywy socrealistycznej, naonczas żywych, ale po latach kostniejących w schematy, rygorystycznie przestrzegane nakazy i zakazy. Duch sztuki realistycznej ulatniał się stąd bez śladu.

Kierunek, który na mapie historii kina zajął pierwsze miejsce jako formacja realistyczna i pchnął ewolucje filmu na nowe tory to oczywiście neorealizm włoski. On też znalazł się w centrum uwagi teoretyków w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, owym *Sturm und Drang Periode* refleksji nad realizmem.

Neorealizm był z reguły postrzegany jako ruch, który kontynuował Risorgimento, unifikację Włoch jako narodu z jego niedokończoną „rewolucją” – jak pisze Marcia Landy, dla której jest to kino antyfaszystowskie, wyrażające aspiracje lewicy, skoncentrowane na ukazywaniu społecznej niesprawiedliwości i arogancji władzy, krytyczne wobec klisz i formuł gatunkowych, a także wobec spektaklu i retoryki kina spod znaku faszyzmu. I oczywiście realistyczne¹³.

W opinii świadków narodzin tego kierunku forma realizmu proponowana przez Włochów prezentowała się nadzwyczaj prosto: miało to być samo życie na ekranie. Naturalne środowisko, ludzie grający samych siebie, autentyczne problemy dnia, fabuły pisane przez otaczającą twórcę rzeczywistość. Środki wyrazu podporządkowane idei prezentowania prawdy, nie zaś zdobieniu i stylizacji. A więc naturalne oświetlenie, zdjęcia na ulicy i w plenerze, nieskrępowany gest aktora, brak troski o kompozycję zdjęcia, zastąpienie literackiego dialogu potokiem codziennej mowy, montaż tylko jako sposób podporządkowania materiału... Neorealiści nie odkryli wszystkich tych sposobów manipulowania rzeczywistością, lecz umieli nadać swym poczynaniom cechy odrębnego, specyficznego stylu. Z biegiem lat, z dystansu, coraz wyraźniej rysuje się właśnie stylowe oblicze neorealizmu, wbrew początkowym stwierdzeniom, że kierunek ten nie jest nowym stylem, lecz nową świadomością, postawą tyleż wobec sztuki, ile wobec życia.

Obrazowe porównanie „z epoki” mówiło, iż neorealiści rzucali na ekran „płaty życia”. Początkowo przedmiotem interpretacji historyków stawał się ów „płat życia”, fakt przeniknięcia do dzieła sztuki filmowej surowej, nieinscenizowanej rzeczywistości. Dziś przedmiotem uwagi staje się raczej sama czynność „rzucania na ekran”. Co to znaczy? Neorealiści manipulowali niestylizowaną w procesie re-

jestracji rzeczywistością w sposób, który produktowi owej manipulacji nadawał styl. Po doświadczeniach nowych propozycji realizmu, których po neorealizmie było już kilka, nietrudno analizować propozycję włoską jako system konwencji. Nowych konwencji, niemniej konwencji, nie zaś zabiegu, który można przyrównać do transkrypcji bezpośredniej.

Sposób, w jaki pracowali neorealiści, był podyktowany między innymi sytuacją przymusową: zniszczeniem przemysłu filmowego. Ze swych technicznych niedostatków uczynili wszakże walor – metodę. Ich filmy, do czasu kręcone półamatorsko, nie ujawniają swego prymitywizmu, jak to widzimy w niektórych dziełach współczesnych świadomie stylizowanych na amatorszczyznę. Neorealiści nie zdradzali swojej słabości, wygrywali ją jako efekt artystyczny. Podobnie zaczynała w ich filmach „grać” sama rzeczywistość. Łachmany stawały się kostiumem, sznury białej dekoracją, nieporadność aktorska manierą, szorstka fotografia – stylem, niedbały montaż – sposobem manifestacji twórczego „ja”.

*W świadomości reżysera neorealistycznego – pisze Bazin – następuje proces filtrowania rzeczywistości. Zapewne jego świadomość, tak jak wszelka świadomość, nie przepuszcza przez siebie całego strumienia rzeczywistości, dokonuje wyboru; ale ten wybór nie jest oparty ani na logice, ani na psychologii. Ma on charakter ontologiczny – w tym sensie, że obraz rzeczywistości pozostaje globalny*¹⁴. Rossellini mówi nie o ontologii, lecz o miłości do rzeczywistości, która każe nie rozdzielać w obrazie filmowym tego, co złączyła natura. *Materią filmu realistycznego nie jest anegdota, a świat – dowodzi twórca. – Nie mamy też z góry ustalonych, ponieważ rodzą się one same z siebie...*¹⁵

Teoretyk powie o tej samej sprawie, iż filmy neorealistyczne nie mają sensu apriorycznego nadanego przez kompozycję, lecz jedynie sens *a posteriori*, pozwalający *naszej świadomości przechodzić od faktu po fakt, od jednego skrawka rzeczywistości do następnego*.

Dodajmy, że neorealizm jest także sprawą postawy estetycznej i moralnej, która – jak chce Bazin – znajduje wyraz w *reżyserowaniu faktów, a sztuka Rosselliniego to umiejętność nadania faktom struktury najbardziej gęstej, a jednocześnie najbardziej eleganckiej. To nie znaczy wdzięcznej – lecz najostrzejszej, najprostszej i najbardziej jednoznacznej. Dzięki niemu neorealizm odnalazł w sposób naturalny swój styl i swoje metody abstrahowania. Respektowanie rzeczywistości nie oznacza bowiem gromadzenia wyglądków tej rzeczywistości, przeciwnie, to umiejętność odarcia z niej wszystkiego, co nieistotne, osiągnięcia „totalności” przez prostotę*¹⁶.

Pojęcie realizmu, które zaproponował André Bazin, a które zrobiło swego czasu tak zawrotną karierę, łączyło się przede wszystkim ze specyficznym typem świadomości twórczej, znajdującej wyraz w stosunku do medium i manifestującej się doбором specyficznych środków. Reżyser-realista (Bazin nazywał go „wierzącym w rzeczywistość”) odrzucał konwencje jako przestarzały sposób porozumienia z widzem na rzecz komunikacji bezpośredniej, nie arbitralnej, ograniczonej w swej funkcji poetyckiej i ekspresywnej, celem bardziej skutecznego informowania o rzeczywistości samej, nie o artyście, jego postawie, jego subiektywnym widzeniu świata.

Według Bazina i orientacji jemu podobnych film nie jest sztuką, lecz zjawiskiem całkiem różnym, inną niż sztuka relacją między człowiekiem i otaczającym go światem. Pewne postaci tej relacji (twórczość „wierzących w obraz”) są w stanie

upodobnić się do sztuki, przejąć jej środki i pełnić jej funkcje, niemniej nie są one dla filmu typowe i specyficzne. Film znajduje swą odrębność i niepowtarzalność w unikatowej zdolności budowania replik rzeczywistości, odznaczających się niezależnością (od kreacji ludzkiej) i autorytetem (reakcja odbiorców) rzeczywistości samej. By jednak „rzeczywistość przemówiła z ekranu”, potrzebne są środki transkrypcji pozwalające na zachowanie jej globalnego i wieloznacznego charakteru.

Służą temu długie ujęcia (zachowanie continuum czasoprzestrzennego), głębia ostrości (zwiększenie pojemności informacyjnej obrazu, odwzorowanie realnych stosunków i układów między bohaterami – ludźmi i przedmiotami – a tłem), jazdy kamery (wzrastające uczestnictwo widza, podkreślenie względności ramy kadru). Równie ważne jak wybory są także eliminacje: rezygnacja z montażu ciętego, figur stylistycznych, tricków itp. jako środków okaleczających i fałszujących rzeczywistość, stanowiących ewidentny ślad obecności artysty, wnoszących do obrazu świata elementy, które w rzeczywistości do niego nie należały.

Reprodukcja rzeczywistości, oparta na prawidłowym procesie wyboru-eliminacji, gwarantowała (swym mechanicznym charakterem) skutek: prawdziwość obrazu świata, obrazu nieskomentowanego przez artystę, chaotycznego, przypadkowego, wieloznacznego, choć zdradzającego naturalną skłonność do ujawnienia swej „tajemnicy” nieuprzedzonymu oku. Technika postępowania miała za zadanie wyeliminowanie z uzyskanego obrazu świata całej uprzedniej wiedzy artysty o tym świecie, tak aby mógł on oglądać go okiem kamery jak gdyby po raz pierwszy, znajdując się w tej samej sytuacji co widz, który na jego film wybierze się do kina.

Teorie realistyczne miały filozoficzne zaplecze, na które wskazuje Aitken. W odniesieniu do Bazina pisze następująco: *Prawdopodobnie fenomenologia dała główne podstawy Bazinowskiej teorii filmu, a także Bergson, który dominował w filozofii francuskiej w latach trzydziestych i dostarczył Bazinowi modelu realizmu kinowego. Podobnie jak dla fenomenologii Husserla centralną kategorią jest Lebenswelt, dla Bergsona jest to potok egzystencji oraz przepływ i trwanie świadomości, które tworzą pierwotny obiekt analizy fenomenologicznej. Podobnie jak Husserl dowodził potrzeby powrotu do Lebenswelt, Bergson dowodził, że aby prawdziwie doświadczać rzeczywistości, musimy na powrót pogрузić się w samym jej potoku. Jak Husserl, Bergson utrzymywał, że ten doświadczany potok zostaje u podmiotu wymazany przez abstrakcyjne, funkcjonalne ideologie, obaj zaś wierzyli, że głównym celem analizy fenomenologicznej jest odsłonięcie podstawy życia przez proces opisu i badania*¹⁷.

Kolejnej inspiracji dla myśli Bazina dostarczył egzystencjalizm, acz autor nie był *tout court* apologetą Sartre’a. Wybrał jedynie koncepcję myślącego podmiotu, będącego inicjatorem działania i źródłem intuicyjnego rozumienia; akceptował pogląd, w myśl którego jednostka określa się przez działanie, wolny wybór i poszukiwanie znaczenia. Wywiódł stąd tezę o roli, jaką odgrywa film, generując formy automotywowanej aktywności widza.

Najczęściej komentatorzy podkreślają inspiracje, które Bazin czerpał z myśli katolickiej Marcela Legaut, Emmanuela Mouniera i Pierre’a Teilharda de Chardin, które łączył z koncepcjami krytyka Rogera Leenhardta. Obaj – Leenhardt i Bazin – pisali do „Esprit”, czasopisma założonego w 1932 r. przez Mouniera.

Leenhardt dowodził – komentuje jego poglądy Aitken – *że celem filmu nie jest retoryczna manipulacja, lecz „transkrypcja rzeczywistości”*. Dla Leenhardta re-

*żyser jest obserwatorem, badaczem, którego pierwszym zadaniem jest odtworzyć, oświetlić znaczenie i charakterystyczne cechy już istniejące w samej naturze. Adaptując chrześcijańskie pojęcie upadku człowieka, szukającego odkupienia i pokuty, Leenhardt dowodzi, że człowiek zmierza do prawdy i zrozumienia w niepewnym i dwuznacznym świecie i że kino odgrywa istotną rolę w tych próbach*¹⁸.

Poglądy Bazina i Kracauera często są rozpatrywane przez teoretyków łącznie z uwagi na fundamentalne podobieństwo ich realistycznej orientacji. Niemniej poglądy ich obu wyrastały z odmiennej gleby, funkcjonowały inaczej, obudowane były innym kontekstem, odmiennie też wykorzystywana była (i jest) ich spuścizna. Wszelako realizm dla obu był punktem centralnym.

Siegfried Kracauer sam pisze o swojej książce (*Theory of Film*, 1960), iż *opiera się na założeniu, że film jest w istocie rozwinięciem fotografii i tak jak ona odznacza się wyraźną preferencją dla otaczającego nas świata widzialnego. Filmy sprawdzają się, gdy rejestrują i odkrywają konkretną fizyczną rzeczywistość. Rzeczywistość ta obejmuje wiele zjawisk, które były niemal niedostrzegalne, gdyby kamera filmowa nie uchwyciła ich w locie. A ponieważ każda sztuka ma predylekcję do tego, co tylko ona potrafi oddać, jest zrozumiale, że kino żyje pragnieniem oddania obrazu ulotnego, materialnego życia, życia w jego najbardziej efemerycznych przejawach*¹⁹. Z tego założenia wyciąga Kracauer daleko idące wnioski, obejmujące wszystkie dostępne dla filmu środki ekspresji i strategie autorów. Film jest wierny swojej specyfice wyrazu lub – inaczej – zgodny z medium, jeśli potrafi *przeniknąć świat istniejący przed naszymi oczami*²⁰. Kracauer opowiada się więc *tout court* za realizmem (w rozumieniu podobnym do Bazina). Choć nie analizuje realizmu jako pojęcia, w istocie jego teoria przyjmuje punkt widzenia estetyki realizmu. Podział na tendencję realistyczną i antyrealistyczną różnicujący dorobek kina dziedziczy film po fotografii, w obrębie której w drugiej połowie XIX w. zarysowała się kontrowersja między fotografami – realistami i fotografami – artystami. Obie strony łączyło przeświadczenie, iż fotografie są kopiami natury, dzieliła natomiast estetyczna ocena tego zjawiska. Realisci wierzyli w niezawodny obiektywizm aparatu fotograficznego, przeciwnicy realizmu stanowczo odrzucali pogląd, iż mechaniczna imitacja mogłaby dostarczyć wartości i przeżyć estetycznych. *W całej historii fotografii przejawiają się równocześnie dwie tendencje: realistyczna, która sprowadza się do rejestracji natury, oraz kreacyjna, przejawiająca się w dążeniach do nadawania fotografiom cech dzieł sztuki*²¹. Podobnie dzieje się w filmie: Louis Lumière („bezwzględny realista”) i Georges Méliès (przyznający filmowi pełną swobodę fantazji), zapoczątkowali swoją twórczością główne tendencje: realistyczną i kreacyjną.

Kracauer przyjmował, iż film realistyczny przewyższa dzięki swym właściwościom fotografię, ponieważ jest zdolny ukazać ruch, może także korzystać z pośrednich dróg ukazywania materialnej rzeczywistości, posługując się inscenizacją. Filmowiec ma też więcej możliwości wykorzystania swych zdolności kreacyjnych niż fotograf, gdyż obejmuje swym działaniem strefy niedostępne fotografii (np. somnambuliczny trans tańca Moiry Shearer w *Czerwonych pantofelkach* przez fantastyczne światy będące projekcją jej podświadomości). Ale – powiada Kracauer – *używanie terminu „sztuka” w znaczeniu tradycyjnym jest mylące; sprzyja przekonaniu, że należy przypisywać wartości artystyczne tym właśnie filmom, które lekceważą zadania rejestracyjne kina i próbują rywalizować z osiągnięciami na polu*

sztuk pięknych, teatru lub literatury. W konsekwencji prowadzi to do niedoceniana estetycznej wartości filmów, które są wierne prawom medium (...) pojęcie sztuki nie obejmuje i nie może obejmować naprawdę filmowych filmów, to znaczy filmów, które przekazują wyłącznie obrazy materialnej rzeczywistości po to, abyśmy ich doświadczyli. A jednak te właśnie filmy są prawidłowe z punktu widzenia estetycznego, nie zaś filmy przypominające tradycyjne dzieła sztuki. Jeżeli film w ogóle jest sztuką, na pewno nie powinno się go łączyć z uznanymi sztukami ²².

„Naturalne” preferencje filmu są takie same jak preferencje fotografii, choć Kracauer nie pisze tego wprost – są to preferencje do realistycznego przedstawiania. Fotografia i film mają więc skłonność do ukazywania nieinscenizowanej rzeczywistości, przypadkowości zdarzeń, nieskończoności świata i jego nieoznaczoności. Specyfiką filmu jest to, że zdradza preferencje do ukazywania „potoku życia” – ciągu *fizycznych sytuacji i zdarzeń, wraz ze wszystkimi emocjami, wartościami, myślami, które wywołują* ²³.

Preferencje kina dla rozwiązań realistycznych Kracauer odnajduje także w zakresie form narracyjnych, wskazując takie konstrukcje, jak wątek znaleziony i epizod. Wątki znalezione mogą odznaczać się różnym stopniem dramatycznej spójności, poczynając od wątków załączkowych, przez „małe fabuły” (kino Flaherty’ego) aż do fabuł mocno zarysowanych. Charakteryzuje je to, iż każda z tych fabuł pochodzi z autentycznej, materialnej rzeczywistości. Podobnie konstrukcja epizodyczna jest bliższa medium filmowemu niż teatralna. *Epizod jest tym lepszy, im bardziej przypomina strumień życia, z którego epizod się wyłonił* ²⁴.

Z tych samych przesłanek Kracauer wywodzi podstawową funkcję nowej estetyki filmu, którą jest wyzwolenie fizycznej rzeczywistości. Autor pisze: *Decydującym powodem, że nie możemy uchwycić materialnej rzeczywistości, jest zwyczaj myślenia abstrakcyjnego, nabyty pod wpływem panowania nauki i techniki. Ledwie wyswobodziliśmy się spod władz „dawnych wier”, jak uczymy się znowu eliminowania jakości rzeczy. Rzeczy więc nadal nam umykają. Są tym bardziej nieuchwytnie, że zwykle odruchowo ustawiamy je w perspektywie konwencjonalnych poglądów i celów, które wkraczają poza ich autonomiczną istotę. Gdyby nie pomoc kamery filmowej, musielibyśmy dokonać wielkiego wysiłku, by pokonać barierę oddzielającą nas od codziennego otoczenia.*

Film czyni widzialnym to, czego dawniej nie widzieliśmy, lub może nie mogliśmy widzieć. Skutecznie pomaga nam w odkrywaniu materialnego świata i jego odpowiedników psychofizycznych. Próbując doświadczyć świata za pomocą kamery – dosłownie wyzwalamy go ze stanu uśpienia, stanu faktycznego nieistnienia. A możemy go doświadczyć, ponieważ percypujemy go fragmentarycznie. Kino można określić jako medium szczególnie przystosowane do wyzwolania materialnej rzeczywistości. Po raz pierwszy w dziejach obraz filmowy pozwala nam zachować przedmioty i zdarzenia, składające się na strumień materialnego życia ²⁵.

Polska tłumaczka oddaje Kracauerowskie *redemption* jako „wyzwolenie”, choć w obcojęzycznych komentarzach do książki Kracauera bliższe oryginalnego sensu pojęcia byłoby „odkupienie”. Spojrzenie na całość dorobku Kracauera i rozległość strefy jego wpływów daje dość dokładne wyobrażenie o kontekstach, w jakich tworzyła się i ukształtowała jego refleksja nad filmem.

Niewątpliwie ma rację Ian Aitken stwierdzając, że dziś nie sposób już krytykować koncepcji Kracauera, przypisując im naiwny realizm czy konserwatywny

liberalny humanizm. Oczywiście jest bowiem, że kładzie on podwaliny pod krytykę nowoczesności, której trajektorie można wyprowadzić z tradycji myśli niemieckiej, poczynając od Kanta, przez Webera do Szkoły Frankfurckiej.

Kracauer dowodzi – pisze Aitkin – że w ramach nowoczesności kondycję ludzką charakteryzuje alienacja i uleganie manipulatorskim ideologiom. Świadomość jednostki ulega reifikacji, kwestie etyczne i estetyczne zostają podporządkowane imperatywom dominującej instrumentalnej racjonalności, która przenika nowe media kultury masowej ²⁶.

Kracauer upatrywał początków tej choroby naszych czasów jeszcze w Oświeceniu, kiedy faworyzując rozum, pomijano znaczenie czynników moralnych i estetycznych. Jego poglądy w tej mierze korespondowały z koncepcjami Horkheimera i Adorna, które wyłożyli w *Dialektyce Oświecenia* (1947), i choć w okresie amerykańskim Kracauer nie podążał ścieżką równoległą do Frankfurczyków, niemniej trzon ich poglądów na nowoczesność i kulturę masową został zachowany.

Wracając do Aitkena, pisze on dalej, że *wiele stanowisk na temat nowoczesności w obrębie Szkoły Frankfurckiej wywodziło się z analizy współczesnego społeczeństwa dokonanej przez Maksa Webera. Widział on społeczeństwo jako organizm kontrolowany przez biurokratyczne systemy „instrumentalnej racjonalności”, które zdołały zdominować współczesny punkt widzenia. Według Webera jednostka doświadcza „odczarowania” sensu istnienia w konsekwencji zmiany, w której znaczenie, wartość i sens oczarowania, towarzyszącego przekonaniom religijnym, metafizycznym i utopijnym, zostało zastąpione przez materialistyczny i funkcjonalny zbiór wartości, ostatecznie służący interesom systemu. Pogląd Webera na kondycję podmiotu w obrębie nowoczesności dostarczył podstaw krytyce „kultury przemysłowej” dokonanej przez Szkołę Frankfurcką, a także teorii realizmu filmowego w ujęciu Kracauera* ²⁷.

Kracauer posługuje się pojęciem dystrakcji na sposób dialektyczny, by stereotypizować formy wizualnego i generalnie zmysłowego doświadczenia tego, co nas otacza we współczesnym świecie. Dystrakcja jest dla niego równocześnie wyrazem dążenia do abstrakcji (żyjemy w świecie wyizolowanych pojęć, tworzonych przez nasz umysł i nasze komputery), jak i specyficznym sposobem poznania, przez który szeroka publiczność rozumie i transformuje swoje doświadczenia. Od lat dwudziestych odbiór w stanie dystrakcji, o którym też pisał później Walter Benjamin, jest nieburzującym, proletariackim rodzajem doświadczenia – alternatywą dla totalizujących systemów.

Kracauer posługuje się pojęciem dystrakcji – pisze Aitken – aby rozwinąć teorię estetyczną opierającą się na założonej korespondencji strukturalnej między współczesną kondycją a szczególnymi formami nieokreślonej mimesis, którą znajdujemy w filmie i fotografii ²⁸. Jego pojęcie „odkupienia” fizycznej rzeczywistości nie prowadzi wszelako do prób ożywienia koncepcji pseudonaukowych. Jak to komentuje Dudley Andrew: *Musimy iść za nauką, aby przełamać jej abstrakcyjność i dotrzeć do świata, który jest nasz. Tylko wówczas, gdy pozwolimy bezpośrednio przemówić światu rzeczy, zdołamy uciec od solipsyzmu naszych wzorców. (...) Nowa ideologia musi być jakościowo różna od wszystkich dotychczasowych sposobów ujmowania rzeczywistości, jeśli ma zyskać jednoczącą nadrzędność (...). Aby wywrzeć trwały efekt, ideologia ta musi wynikać z fizycznej natury rzeczy, nie z koncepcji człowieka. Będzie to możliwe, gdy ponownie przestroimy się na odbiór świata* ²⁹.

Film ma unikatową możliwość pełniejszego odzwierciedlenia rzeczywistości niż sztuki tradycyjne, ponownie kieruje uwagę na materię życia, umożliwia bezpośredniość jej doświadczenia.

Współczesna lektura Kracauera pozwala odnaleźć u podstaw jego refleksji koncepcję „naturalnego piękna” (Kantowska *Naturschöne*). Estetyczna specyfika filmu byłaby ugruntowana na eksploracji tego piękna i kryjącego się w nim bogactwa znaczeń, niebędącego wynikiem ludzkiej intencjonalności, w obrębie którego nasza wyobraźnia i zdolności poznania mogą działać z całkowitą swobodą.

Aitken zwraca też uwagę na korespondencję między myślą Kracauera a koncepcją *Lebenswelt* Edmunda Husserla. Filozof ten dowodził, że abstrakcyjne dyskursy nauki zaciemniają przelotne, subiektywne znaczenia, które tworzy doświadczenie.

W świecie zjawisk, w którym żyjemy i który konstruuje *Lebenswelt*, podmiot, by uzyskać spełnienie, musi odnaleźć kontakt z tym utraconym wymiarem egzystencji. Kracauer dowodzi, że właśnie film jest zdolny to uczynić, zapewniając współczesnemu człowiekowi właściwą dlań drogę rozwoju.

Dla refleksji filmoznawczej druga połowa lat sześćdziesiątych to okres „prze-silenia”, coraz szybszego załamania się tradycyjnych przekonań na temat realizmu, odziedziczonych jeszcze z koncepcji Bazina i żywotnych nadal w sferze krytyki coraz bardziej oddalającej się, jeśli chodzi o zainteresowania, od dyskursu teoretycznego. Problem realizmu komplikuje się w obliczu nowych nurtów, jakie pojawiają się w kinie europejskim. Ponadto niepokój może budzić trwałość i dominacja kina popularnego, przywiązanie do wzorców klasycznego realizmu. Refleksja krytyczna sięga raz jeszcze do bliskiej Bazinowi mitologii i słownictwa. Marcel Martin³⁰, analizując dokonania Nowej Fali i *cinéma vérité*, pisał o powrocie do *fundamentalnego realizmu*, o *bezpośrednim stosunku do rzeczywistości i obiektywności* – oznaczających radykalne odnowienie tradycji realistycznych w kinie. W obszernej polemice z tymi stwierdzeniami Christian Metz³¹ zwrócił uwagę na fenomenologiczny sztafaż ukrywający całą dwuznaczność „naturalnego” znaczenia przedmiotów. Obiektywność „nowego realizmu” jest złudzeniem krytyki, ponieważ – zdaniem Metza – prezentacja (*mise en présence*) nie może zstąpić inscenizacji (*mise en scène*), jest tylko jedną z jej stron. Twórczość spod znaku Nowej Fali i *cinéma vérité* uznać można za kryzys zaufania wobec słowa i języka. Język został ukształtowany, aby – między innymi – porządkować, rozumieć i kwestionować rzeczywistość, a tymczasem sam stał się przedmiotem krytyki. Można wskazać dwie drogi wyjścia z kryzysu; „pozytywna” próba wiąże się z płynącym ze strony semantyki ogólnej przekonaniem, iż dotarcie do prawdy wymaga jedynie oczyszczenia mowy i dlatego kino pragnie powrócić, drogą „desperackiego mitu”, do „naturalnego” znaczenia przedmiotów za pomocą odrzucania zużytych konwencji przedstawiania. Roland Barthes określał to dążenie mianem *ikonicznego adamizmu*³², chęcią osiągnięcia, niemożliwej w praktyce, *czystej denotacji*. W tym „pierwotnym” realizmie można faktycznie odnaleźć rzadko spotykany w dawnym kinie rodzaj trudnej do określenia prawdziwości, której nie powinno się jednak utożsamiać z obiektywizmem. Ale w kinie nowofalowym można także dostrzec inną tendencję, zmierzającą ku realizmowi, stanowiącą jak gdyby odpowiedź na pesymizm logiki pozytywistycznej twierdzącej, iż nie istnieje prawda poza samym językiem. Pojawiły się bowiem filmy jakby zrodzone z kryzysu zaufania do estetyki

mimetycznej i przezroczystości mowy – kino premedytacji i pośredniości, wierzące w prawdy rekonstruowane, a nie odkrywane, porządkujące szeregi chwiejnych znaczeniowo i zaszyfrowanych znaków, uwidaczniające w ten sposób bezdroża i pogmatwania sieci znaczeń nakładanych na rzeczywistość. Obie tendencje nie stanowią jednak opozycji, lecz dialektykę stanowisk wobec realizmu, ponieważ po jednej i po drugiej stronie można odnaleźć prawdę; albo odnoszoną do Mimesis i rekonstrukcji modelu, albo traktowaną jako wybujałe wcielenie Poiesis.

Podział ten nie jest nową wersją dawnego Bazinowskiego przeciwstawienia dwóch głównych postaw wobec rzeczywistości, ponieważ poza polem zainteresowania autora pozostał dominujący klasyczny model realizmu, którym Metz zajmie się niebawem, modyfikując swoje metody analizy³³.

Metz szczególną uwagę zwraca na podkreślenie znaczenia konwencji wiarygodności w każdym typie realizmu filmowego, nawet tam, gdzie pragnie się ją odrzucić albo wyeksponować. Oba te dążenia rozszerzają jedynie sferę tego, co w danym momencie uważa się za realistyczne i wiarygodne. Jednakże dwuznaczny charakter płaszczyzn uprawdopodobniania, normatywny i restrykcyjny, widać jaśniej, kiedy bada się zależność kina fabularnego (utożsamianego z kinem w ogóle) od wywodzącej się z arystotelesowskiej kategorii Mimesis zasady *vraisemblable*, decydującej o tym – mówiąc w dużym uproszczeniu, iż w kinie nigdy nie można powiedzieć wszystkiego.

Metz poszedł tu tropem francuskich strukturalistów zainteresowanych analizą literackich struktur narracyjnych, przenosząc w ten sposób punkt ciężkości z zagadnień realizmu obrazu filmowego na kwestie współzależności form opowiadania z tym, co w danej kulturze uważa się za wiarygodne.

Samo *vraisemblance*, oznaczające podobieństwo do prawdy (*la semblance du vrai*), stanowi przykład pojęcia, które funkcjonując współcześnie w obrębie wiedzy potocznej, zatraciło po części swe historyczne i konwencjonalne korzenie, Jonathan Culler³⁴ uważa procesy uprawdopodobniania za jedne z podstawowych czynności umysłu jednostki, dla której kulturowe ramy *vraisemblable* są podstawowymi źródłami znaczenia i spoiwości. Proces odbioru dzieła przypomina do pewnego stopnia sposoby tworzenia wiedzy potocznej w dążeniu do sprowadzania wypowiedzi do określonego racjonalnego porządku, uważanego za naturalny, za pomocą wypracowanych norm. Skoro jednak naturalność jest kwestią nieuświadomianej konwencji, zatem oswojenie w wypowiedzi prowadzi najczęściej do nadawania im pozorów naturalności.

Od samego początku przemysł kinowy narzucił twórczości filmowej, jak sugeruje Metz, wiele ogólnych, niepisanych konwencji dotyczących szczególnych wymagań wobec treści filmów, czego raczej nie spotyka się w przypadku innych dziedzin sztuki, np. literatury czy malarstwa, choć i one podlegają restrykcjom rozmaitych typów cenzur: politycznych, moralnych, ekonomicznych czy autocenzury samej instytucji. Ich wpływ jest złożony, podatny na zmianę. W kinie realizm nie jest więc wyłącznie kwestią estetyki, a sfera tego, co prawdopodobne, nie zależy tylko od autonomicznego układu konwencji, lecz kształtuje się w kontekście społecznym i ideologicznym, w kategoriach wiedzy potocznej i kulturowej.

U schyłku lat sześćdziesiątych nowe definicje ideologii miały, w intencjach krytyki, odsłonić niewidoczną dotąd „prawdziwą” naturę realizmu, rozmytą w „oczywistych” dla każdego kategoriach (przedstawiania i odzwierciedlania rze-

czywistości samoświadomego widza, obiektywności aparatu kinowego), by – unikając pułapkę myślenia zdroworozsądkowego – zacząć rozważać ją w perspektywie naukowej.

Althusserowska koncepcja ideologii, kwestionując zasadność kategorii odzwierciedlenia rzeczywistości (tak spornej w obrębie marksizmu), podkreśla jej trwałość i beczasowość w każdej formacji społecznej.

Ideologia (raczej różne ideologie) wpisana jest w określone, materialne praktyki znaczeniowe: dyskursy, mity, przedstawienia; nigdy nie jest swobodnym przeplływem idei. Doświadczenie świata rzeczywistego jest zawsze społeczną i ideologiczną konstrukcją. Bazin sądził, iż kamera filmowa jest szczególnym narzędziem, które – właściwie użyte – jest zdolne uchwycić rzeczywistość wolną od obcych jej znaczeń, lecz pełną własnych wewnętrznych sensów. Krytycy skupieni wokół paryskich czasopism „Cinéthique” i „Cahiers du Cinéma” oceniali zgodnie ów pogląd jako głęboko konserwatywny: to, co powszechnie uważa się za kino, wraz z jego dominującymi poetykami i stylami odbioru oraz funkcjami, jakie pełni w kulturze, jest wytworem ukształtowanym przez dziesięciolecia pod wpływem ekonomicznych i ideologicznych nacisków systemu kapitalistycznego. Zasadniczym celem tak rozumianego kina jest „z natury swej” reprodukcja istniejących ideologii oraz wytwarzanie własnej: wrażenia rzeczywistości. Dzięki swej specyficznej naturze, pełniąc – jak się zdaje – jedną z głównych ról w procesie krążenia ideologii (mieszczańskiej), kino jedynie umacnia wrażenie, że to, co wygląda realistycznie, musi być prawdziwe – osadzone w świecie codzienności. Filmy, które reprodukują tylko jedną specyficzną ideologię (mieszczańską), dzięki „wrażeniu rzeczywistości” i rozpoznawaniu się w niej widowni, wywołują złudzenie, iż to, co jej pokazują, jest oczywiste dla wszystkich. Przez realistyczne przedstawienie kino nie może odzwierciedlać ani przywracać odbiorcy odświeżającego widzenia świata, ponieważ jako instancja dominującej ideologii stanowi tylko sposób przekonywania widowni, iż żyje ona wewnątrz takiej właśnie rzeczywistości, jaką ukazuje film.

Krytycy „Cinéthique” odrzucali wszelkie w zasadzie modele realistycznego obrazowania w przekonaniu o konieczności ucieczki spod panowania ideologii. Miały temu służyć wypracowane (zgodnie z poglądami Althussera) strategie „teoretyczne”, które uświadamiałyby widzom mechanizmy konwencji realizmu, podważając tym samym wiarę w iluzję wywoływaną przez „wrażenie rzeczywistości”.

Stwierdzenie, że *komunikowaniu wiedzy musi towarzyszyć wytwarzanie wiedzy o samym kinie*, pociągało za sobą desperackie próby skonstruowania modeli przyjmujących założenie, iż prawa dialektyki może spełnić jedynie „film materialistyczny”. Możliwe tu były dwa wyjścia. W pierwszym wypadku film nie odzwierciedlałby niczego prócz swej własnej, materialnej natury, zwracając uwagę widza na płaskość i nieprzejrzystość ekranu; w drugim – wymagałby całkowicie odmiennej aniżeli w klasycznym widowisku postawy odbiorczej – przez fragmentaryzację i dekompozycję obrazu rzeczywistości dzieło takie kazałoby myśleć o niej w kategoriach dialektyki.

Kiedy centrum sporów o realizm przeniosło się na początku lat siedemdziesiątych z Paryża do Londynu (konkretnie: na łamy kwartalnika „Screen”, w którym podobnie jak wcześniej w „Cahiers du Cinéma” doszło do swoistej „pałacowej rewolucji”, tj. radykalnej zmiany składu redakcji i polityki redakcyjnej), pośród mno-

żących się koncepcji nie mogło zabraknąć kwestii „klasycznego tekstu realistycznego”, ujętej jednak – przede wszystkim za sprawą Colina Mac Cabe’a – w nowej perspektywie, respektującej wszakże dorobek francuskich zwolenników krytyki radykalnej.

W „klasycznym” już dziś dla tego problemu tekście *Realism and Cinema: Notes on Some Brechtian Theses* (1974) Colin Mac Cabe skoncentrował się nie na zagadnieniu realizmu w ogóle (co nie jest w tym przypadku zarzutem), lecz na specyficznej formie narracji, kojarzonej powszechnie z realizmem, a przeniesionej do praktyki filmowej z dziewiętnastowiecznych powieściowych technik prozy realistycznej³⁵. Autor miał częściowo rację twierdząc, że jednym z powodów trudności w badaniach nad realizmem jest brak nowoczesnego słownika pojęć, czego dowodem może być jałowość rozważań skupiających się na możliwościach tworzenia wypowiedzi „maksymalnie wiernych” rzeczywistości. Prawdą jest, że tak zwolennicy realizmu, jak i antyrealizmu są zgodni, iż żadna wypowiedź nie potrafi naśladować wielorakiej natury rzeczywistości. Jednak najbardziej brakuje struktury typizującej dziewiętnastowieczną prozę realistyczną oraz sposobów jej aktualizacji w strukturze większości filmów, zwłaszcza amerykańskich.

Propozycja Mac Cabe’a, wyraźnie anachroniczna w swej wierności wobec czysto strukturalistycznej metodologii, sprowadzała się do sformułowania twierdzenia o konieczności „wydobycia na powierzchnię” klasycznego tekstu jego ukrytej rzekomo struktury, będącej serią cząstkowych dyskursów ujętych w formę hierarchiczną (określającą się wobec empirycznego pojęcia „prawdy”), na szczycie której ma się znajdować – zdaniem autora – uprzywilejowany metadyskurs pretendujący do trafności w przedstawianiu tego, co rzeczywiste. Jest więc autorytatywny i podporządkowuje sobie wszystkie pozostałe dyskursy, będąc jednocześnie „niepisanym” czy też „przezroczystym” (w sensie jego pozornej niematerialności, w istocie – dematerializacji służącej doskonałemu przedstawieniu). Zaprzecza on swemu literackiemu, materialnemu statusowi, by ukryć konwencjonalność wypowiedzi artykułowanej przez wiele różnic i opozycji. Dzięki temu właśnie możliwy jest „efekt rzeczywistości”, tzn. iluzja prezentowania rzeczy takimi, jakimi są. Dyskursy podporządkowane, uważane za materialne, są otwarte na możliwość interpretacji, podczas gdy metadyskurs – struktura klasycznej narracji – pozwala po prostu rzeczywistości pojawiać się i kwestionować swój status językowy, korygując „prawdy” odnoszące się do dyskursów cząstkowych.

Inaczej mówiąc – w klasycznym tekście realistycznym narracja zależy od opozycji między różnymi wypowiedziami składowymi (także słownymi, które mogą, lecz nie muszą być nieprawdziwe) a wizualnym metadyskursem gwarantującym „prawdę”, lecz nie statycznie, ale jako nawarstwianie się i kumulację „prawd” cząstkowych w chronologicznym rozwoju opowieści wraz z przypisaniem ostatecznej wiedzy głównemu bohaterowi. Mac Cabe zbadał także w bardziej szczegółowy sposób faktyczne mechanizmy, dzięki którym klasyczne opowiadanie zajęło uprzywilejowane miejsce w praktyce filmowej. Najważniejszym z nich wydaje się stosunek widza do prezentowanej w szczególny sposób rzeczywistości, która ma charakter czystego odzwierciedlenia, przy czym rzeczywistość uważa się umownie za coś, co nie jest artykułowane, lecz po prostu jest.

Klasyczny tekst realistyczny nie tylko nie jest w stanie przedstawiać świata realnego jako sprzeczności, lecz także zakłada szczególny rodzaj podmiotu, którego

jedynym zadaniem jest odczytywanie znaczenia z pozycji dominującego odzwierciedlenia – przez współzależność hierarchicznie rozmieszczonych dyskursów i sankcjonowanie w ten sposób fałszywego (rzekomo) rozpoznania prezentowanej rzeczywistości. Pasywny (jednak) odbiorca staje się jedynie „konsumentem” gotowych znaczeń, a nie ich „aktywnym” wytwórcą.

Tak abstrakcyjne ujęcie kwestii klasycznego tekstu realistycznego postawiło więcej znaków zapytania, niż udzieliło odpowiedzi, i wywołało ostrą krytykę (niebawem i samokrytykę autora) ortodoksyjnych marksistów, jak i badaczy, których zaliczenie do grona zwolenników krytyki radykalnej wydaje się dyskusyjne.

Colin Mac Cabe w swym drugim tekście-manifeście ³⁶ określającym stosunek kina do realizmu (można w jakiejś mierze uznać tę publikację za ówczesną oficjalną wykładnię poglądów redakcji pisma „Screen”) dokonuje samokrytycznej oceny (co jest znamienne dla krytyka uważającego się za marksistę) swych poprzednich propozycji i próbuje zdefiniować istotę praktyk alternatywnych wobec form klasycznego realizmu, bacząc, by nie popaść – jak poprzednio – w pułapki zniechęconego formalizmu. Alternatywna postawa twórcy nie może się zatem sprowadzać do intencji i „sprytu”, dzięki którym udaje się „przemycić” (przez nieuwagę cenzury?) postępowe treści w ramach tradycyjnych form przedstawiania; nie można również utożsamiać skuteczności politycznej z prostą dekonstrukcją konwencji (jak w pewnych odłamach awangardy).

W pierwszym przypadku tzw. „postępowe” dzieło zakłada prymat wrażliwości autora, jego właściwą świadomość polityczną, pozwalającą przedstawić prawdę za pomocą tradycyjnych narzędzi analizy. Prosta dekonstrukcja natomiast (ujawnienie działania aparatu) jest albo zanegowaniem możliwości jakiegokolwiek poznania, albo prezentacją rzeczywistości samego kina. Oba dążenia są, zdaniem Mac Cabe’a, przykładem dążeń w istocie antyrealistycznych oraz – co jest rzeczą znacznie bardziej dyskusyjną – niemarksistowskich. Wypracowanie nowej koncepcji podmiotowości staje się koniecznością, warunkiem wstępnym dla określenia tego, czym miałby być realizm krytyczny, który tradycyjnie jest „skażony” empirycznym pojęciem podmiotu i jego związku z obrazem rzeczywistości.

Wbrew empiryzmowi konwencjonalistyczne, zmienne historycznie rozumienie rzeczywistości zakłada, iż teksty filmowe wytwarzają przez antagonistyczne wiązki dyskursów jedynie efekty rzeczywistości. W klasycznych formach realistycznych mogą się rozwijać rozmaite „widzenia” świata rzeczywistego, niemniej musi istnieć pewien dyskurs nadrzędny (głównie metadyskurs wizualny), który gwarantowałby odbiorcy – dzięki „homogenizacji” pozostałych, cząstkowych dyskursów – określoną prawdę. Jak wcześniej sądził Mac Cabe, podmiot w tekście realistycznym miał być efektem struktury hierarchizującej szeregi dyskursów o rzeczywistości. W nowym ujęciu polityczna skuteczność takiej formy jest wysoce wątpliwa, ponieważ sugerowałaby (przy jednoczesnym podobieństwie koncepcji spójnego podmiotu) niemal identyczny sposób „mówienia prawdy”, tyle że prezentowanej ze „słusznego” politycznie punktu widzenia. Z drugiej strony radykalne próby destrukcji klasycznych konwencji wykluczałyby w ogóle możliwość poznawania rzeczywistości. Aby rozwiązać ten dylemat, niektórzy opowiadali się (w duchu Brechta) za skutecznością form pośrednich. Pojedynczy dyskurs nie może zatem wytwarzać rzeczywistości – prawda na jej temat musi zakładać rywalizację dyskursów cząstkowych (w tekście) oraz konfliktować pozycji podmiotowych. Podejście to winno

jednak uznać poststrukturalistyczną definicję samego podmiotu i w jego transformacji szukać możliwości ewentualnej interwencji politycznej.

Urok klasycznego realizmu wynika właśnie z tego, że czyjś punkt widzenia (np. instytucji i jej ideologii) widz powinien przyjąć za własny. W tym sensie „przezroczystość” (np. montażu) daje iluzję pełni, utrzymującą się jednak tylko za cenę w miarę precyzyjnego równoważenia sprzecznych pragnień i przyjemności; film taki ma być jednocześnie spektaklem, opowiadaniem i reprodukcją. Sprzeczność zawiera się w jednoczesnym pragnieniu zatrzymania obrazu (kontemplacji) i rozwijaniu narracji oraz różnych płaszczyzn wiarygodności (obrazu i opowieści). Jedność podmiotu jest złudzeniem, ponieważ jest on rozszczępiony lingwistycznie na podmiot dyskursu i narracji, lecz owo rozszczępienie, jak w analizie Metza, musi zostać przezwycięzone – dzięki opowieści – aby móc podawać się za spójną wiedzę o rzeczywistości. Film – jak pamiętamy – jest wypowiedzią, tworem językowym, który pragnie się przedstawiać jako rzeczywistość, obiektywnie, bez śladów pośrednictwa podmiotowego i produkcyjnego. Klasyczny film realistyczny, będąc układem rywalizujących z sobą dyskursów (wynika to z konfliktowości płaszczyzn wiarygodności), chce się prezentować widzowi jako wypowiedź niejako „niedyskursywna”, która może być zrozumiała i przekonywająca wskutek szczególnego kontraktu zawartego z widzem. Prawdziwym bowiem odniesieniem klasycznego realizmu nie jest (nie może być) jakaś preegzystująca rzeczywistość, ale już istniejące o niej wyobrażenia i jej przedstawienia, także traktowane przez widza jako niedyskursywne i nieideologiczne. Metody krytycznego realizmu, jak sądził Mac Cabe, powinny zatem dążyć do pogłębienia, a nie do destrukcji ani do pokonywania sprzeczności tekstu klasycznego.

Wywoływanie wrażenia osobliwości (obcości) konwencji filmowych (jako postawa typowo modernistyczna) problematyzuje współzależność rzeczywistości zewnętrznej i tekstu, uprzytamniając widowni wyobrażeniową i ideologiczną naturę jej miejsca w społeczeństwie. W tym znaczeniu zdystansowanie nie jest unieważnieniem identyfikacji, ponieważ bez tej ostatniej odbiorca nie byłby w stanie uświadomić sobie konwencjonalności obrazu.

To zdanie sprawy z wybranych kart dziejów pewnego „złudzenia w chwilach przełomu” – jak pisał Wyka – siłą rzeczy nie może prowadzić do podsumowujących wniosków i konkluzji. Można by jedynie dopisywać kolejne strony nieodmiennie świadczące o tym samym – proces „zdrapywania narodził spetryfikowanych form” co pewien czas jest podejmowany na nowo z tą samą nadzieją „przedrażania się aż na drugą stronę”, gdzie mamy już tylko rzeczywistość samą. Zmieniają się, oczywiście, choć nie równocześnie, niektóre parametry – samo pojęcie rzeczywistości (już Kracauer zwracał na to uwagę), uwarunkowania techniczne, poetyki i formy wypowiedzi twórczej, oczekiwania i nastawienia odbiorców. Kolejne możliwości pojmowania realizmu pojawiają się w punkcie przecięcia tak wielu współczynników, że szansa ich ujęcia satysfakcjonującą formułą nie wzrasta, lecz raczej maleje. Jeśli odwołamy się do samych filmów, zrodzi się podejrzenie czy przypadkiem nie miał racji Kracauer, pisząc, że realistyczny jest dźwiękowy film czarno-biały o standardowym formacie ekranu, podczas gdy każda innowacja techniczna nas od niego oddala.

- ¹ Por. np. R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics. Strukturalizm, Post-Strukturalizm and Beyond*, Routledge, London and New York 1992.
- ² E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*, tłum. J. Mach, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 146-147 (pierwodruk *Style and Medium in the Motion Pictures*, „Bulletin of the Department of Art. And Archeology”, 1934).
- ³ R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, w: tamże, s. 201 (pierwodruk w jęz. fr. *Le temps, l'espace et le sentiment de réalité*, „Revue International de Filmologie 1” 1947, nr 2, s. 127-141.)
- ⁴ G. Lukács, *Film*, tłum. K. Krzemień, w: *Estetyka i film*, dz. cyt., s. 262-263 (pierwodruk *Film w: Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied 1963)
- ⁵ A. Tudor, *The Many Mythologies of Realism*, „Screen” 1972, vol. 13, nr 1.
- ⁶ A. Helman, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1977.
- ⁷ K. Wyka, *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 34.
- ⁸ Mit kina totalnego zrealizowała... powieść science-fiction. Stanisław Lem w *Obłoku Magellana* (1955) tworzy pojęcie wideoplastyki na określenie iluzyjnych pejzaży dających pełne odczucie rzeczywistości we wszystkich jej wymiarach. W *Powrocie z gwiazd* (1961) bohater wracając na Ziemię zastaje świat starszy o lat trzysta. Udaje się do kina, które teraz nazywa się real i przeżywa rzeczywistość przedstawioną tak, jakby w pełni w niej uczestniczył. Iluzja pryska, gdy skacze do rzeki, by pomóc tonącej bohaterce. Uderza wówczas głową o podłogę.
- ⁹ A. Bazin, *Le mythe du cinéma total*, w: *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. 1, Editions de Cerf, Paris 1958, s. 25.
- ¹⁰ Por. np. R. Huss, N. Silverstein, *The Film Experience*, Harper and Row Publisher, New York 1968.
- ¹¹ I. Aitken, *European Film Theory and Cinema. A Critical Introduction*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2001.
- ¹² R. Stam, *Film Theory. An Introduction*, Blackwell, Oxford 2000, s. 328.
- ¹³ M. Landy, *Italian Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- ¹⁴ A. Bazin, *Obrona Rosselliniego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- ¹⁵ Cyt. za: tamże, s. 210.
- ¹⁶ Tamże, s. 214.
- ¹⁷ I. Aitken, *European Film Theory*, dz. cyt., s. 179-180.
- ¹⁸ Tamże, s. 182.
- ¹⁹ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 19.
- ²⁰ Tamże, s. 19.
- ²¹ Tamże, s. 35.
- ²² Tamże, s. 60-61.
- ²³ Tamże, s. 93.
- ²⁴ Tamże, s. 275.
- ²⁵ Tamże, s. 318.
- ²⁶ I. Aitken, *European Film Theory and Cinema*, dz. cyt., s. 169.
- ²⁷ Tamże, s. 169.
- ²⁸ Tamże, s. 170.
- ²⁹ D. Andrew, *Główne teorie filmu*, tłum. A. Kołodyński, PWSF, TITv, Łódź 1995, s. 147.
- ³⁰ M. Martin, *Le Cinéma moderne; spectacle ou langage?* „Cinéma 62”, 1962, nr 62.
- ³¹ C. Metz, *Le Cinéma moderne et la narrativité*, „Cahiers du Cinéma” 1966, nr 185.
- ³² R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.
- ³³ C. Metz, *Le dire et le dit au cinéma: vers le decki d'un vraisemblable?* „Communications” 1968, nr 11.
- ³⁴ J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, tłum. I. Sieradzki, w: *Znak, styl, konwencja*, wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1977.
- ³⁵ C. Mac Cabe, *Realism and Cinema: Notes on Some Brechtian Theses*, „Screen” 1974, t. 17, nr 3. Poglądy Mac Cabe’a referuję za nieopublikowaną rozprawą doktorską Ireneusza Siwińskiego. Maszynopis w archiwum Instytutu Filologii Polskiej UJ.
- ³⁶ C. Mac Cabe, *Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure*, „Screen” 1976, t. 17, nr 3.