

Kino: pytanie rzeczy

WALDEMAR FRAC

Spojrzenie na kino z perspektywy samej rzeczy przez źródłowe postawienie jej przedmiotowości ujawnia pewne pytanie. Mnogość filmowych doświadczeń rodzi ogólne wrażenie, w którym kino staje się szczególnym pytaniem rzeczy. Nie tylko i nie tyle pytaniem, które mechanizm kina ujawnia w relacji do przedstawianej przez siebie rzeczy, ile pytaniem, które wypływa z niej samej, które ona przed nim stawia. Jest ono konsekwencją nie tyle zdolności obrazowania, ile sprobrematyzowania samej widzialności rzeczy. To zwielokrotnienie powoduje, że rzecz otwiera pewne pole namysłu: objawia się tak, jakby była zobaczona po raz pierwszy pomimo swej zwyczajności i wszędobylstwa. W takim sensie kino jest pytaniem rzeczy. Ale co to znaczy?

Martin Heidegger w finale *Wprowadzenia do metafizyki* pisał, że: *Umieć pytać znaczy umieć czekać, nawet życie całe. Jednakże epoka, dla której rzeczywiste jest tylko to, co szybko przebiega i co można pochwycić rękoma, uważa zapytywanie za „nierealistyczne”, za coś takiego, co się nie oplaca. Lecz nie opłacalność, nie liczba jest istotna, lecz dogodna pora, tzn. właściwa chwila i odpowiednia wytrwałość*¹. Jest więc pytanie szczególną funkcją czasu, którego przepływ mechanizm kina, utrwalając, wstrzymuje. Fenomen kina polega bowiem nie tylko na tym, że opanowało ono ruch, którego właśnie miarą jest czas (jak go rozumiał Arystoteles), lecz że ta miara jest stała, niezmienna w filmowym ujęciu i że nic z nią nie może uczynić wielość powtórzeń. Dla rzeczy jednak, inaczej niż dla człowieka, *wytrwałość* jest bez znaczenia – nie czeka odpowiedzi; ona sama staje się pytaniem, które kino tak umiejętnie wydobywa. Natomiast *właściwa chwila* jest – jak się zdaje – tym, dla czego kino istnieje – nie w momentalnym ujęciu (fotografia), lecz w ciągłości tego, co było i jest. Filmowa niezmiennność sfery, której domeną jest ruch (a więc czas), wskazuje początek zdziwienia.

Rzecz w kinie poddaje się dwóm procesom, które wobec siebie ujawniają silne napięcie, ocierające się nawet o sprzeczność. Kino, z jednej strony, zdaje się na rzeczy tak koncentrować czy nawet ją kontemplować, że wrywając ją z potoku codzienności, ujawnia to, czego nie dostrzega w niej rutyna i przyzwyczajenie, a na dodatek chroni przed koniecznościami czasu. Jeśli kino miałoby być medium absolutnie realistycznym, to uniemożliwia to właśnie kinotwórcze uniezwyklenie, które zdaje się zjawiskiem nieredukowalnym. Utrata zwyczajności rzeczy przez sam mechanizm kina nie przewycięża wpisanej w nie mimesy. Dlatego trzeba uznać, że kino jest ocaleniem rzeczy w wymiarze subiektywnym (podmiotowym): przed nieuwagą, niepoznaniem, przesytem, odrzuceniem, niepamięcią; ale także obiektywnym (przedmiotowym): przed zniszczeniem, rozpadem, przed wszelkimi determinacjami napływającymi wraz z czasem.

Drugi proces – w zwyczajny już dla współczesnego odbiorcy sposób – konserwując rzecz, jednocześnie ją unicestwia, wrywa ją z anihilującego przepływu rzeczywistości, ale za cenę właśnie jej realnego nieistnienia. Ocalenie rzeczy w kinie jest paradoksem: utwaleniem jej zewnętrzności i faktycznym poświadczeniem jej już-nie-obecności albo raczej obecności w kształcie odbicia minionego. Rzecz ekranowa wyzwolona z czasu jest już zawsze taka sama, nie podlega żadnej zmianie poza fizykalnymi transformacjami tworzywa medium. W kinie rzecz przekracza swe materialne ograniczenia, bo sama filmowa czasoprzestrzeń jest innego rodzaju: spłaszczona przestrzeń wciąż próbuje ujawnić swój pozorny trzeci wymiar, a czas obiektywny staje się jedynie składową czy funkcją czasu subiektywnego. Ten drugi aspekt wydaje się fundamentalny: typowe dla człowieka doświadczenie rzeczywistości ujawnia swoiste napięcie, a czasami może nawet rozdarcie, jakie wypływa ze spójności/nieprzystawalności czasu subiektywnego i obiektywnego. Ludzkie doświadczenie czasu jest wielkością graniczną między indywidualnym poczuciem przemiany i trwania, a nacierającą na nie obiektywną zmiennością, dlatego w rozumieniu czasu wpisuje się nieuchronny paradoks. Może właśnie to miał na myśli św. Augustyn, stawiając w XI księdze *Wyznań* to uporczywe dla każdego pytanie: *Czymże więc jest czas?* Odpowiedź na nie nie poświadcza już swej powszechnej oczywistości: *Jeśli mnie nikt o to nie pyta, wiem; gdy zaś chcę wyjaśnić pytającemu, nie wiem*². Skąd taka trudność i na czym ona polega? Czy mówiąc o czasie, zawsze mówimy o czymś innym? Być może tak, bo odpowiedź na to pytanie chce zdać sprawę z tego, co jest nieprzekraczalnym paradoksem, co subiektywne i obiektywne zarazem. Może dlatego nie satysfakcjonuje nas na dobrą sprawę ani żadna fizykalna wykładnia czasu, ani jakakolwiek filozoficzna odpowiedź, gdy chodzi o ten, który jest najbardziej moim czasem, który wydaje się tak zespojony z moją podmiotowością, że objawia pozorną z nią tożsamość, a jednak w swym trwaniu potwierdza nicestwującą, zachłanną odrębność.

W kinie inaczej: to sztuka, która opanowując wizualność ruchu, podporządkowała czas obiektywny subiektywnemu. Dlatego filmowa rzecz nie zmienia się w swej obiektywnie utwalonej przedmiotowości, ale tym bardziej poświadcza swą podległość wobec wewnętrznego, subiektywnego przepływu czasu dzieła, który jest polimorficzny³. Oprócz jego immanentnego, wewnętrznego trwania (o charakterystycznym tempie, rytmie, determinowanym choćby przez dynamikę montażu, ujęć) należy rozszerzyć czas akcji o wewnętrzne perspektywy czasowe bohaterów i możliwych światów ich urzeczywistnień, a sam czas widza warto rozumieć nie tylko w jednym zewnętrznym torze percepcji, lecz w wielości wewnętrznych doświadczeń czasowości, z których najważniejsze jest doświadczenie czasu jako pozornej beczasowości. Znowu ocieramy się o paradoks, ale wydaje się, że najbardziej typowo ludzkim sposobem doświadczenia czasu jest pozorna (w sensie fizykalnym) beczasowość, wewnętrzne trwanie, dla którego zmienność oznacza tylko to, co akcydentalne, bez istotnego znaczenia.

Marzenie o wieczności realizuje się przecież w dowolnej chwili, jeśli tylko ta „nie jest” w czasie. Günter Wohlfart pisał, że: *Sens jestestwa spełnia się w chwili, w której spełnia się czas*⁴, dodając, iż jest to jednocześnie moment miłości i śmierci. Sądzę, że sens jestestwa wrywa się spod presji czasu, czego te dwa fundamentalne doświadczenia – miłość i śmierć – są najlepszym potwierdzeniem. Człowiek, co prawda, w czasie, dzięki niemu i przeciwko niemu się dookreśla, ale ostatecznie

w swym prymarnym sensie transcenduje go. Przecież żyje w chwili, a ona najczęściej jest przekroczeniem czasu. Oczywiście, każda kolejna jest jego potwierdzeniem, ale dowolny moment jest tego zapomnieniem. Świat zewnętrzny oczywiście na to zapomnienie nieustannie nastaje, dlatego racjonalnie jesteśmy świadomi nieustannego przemijania, choć emocjonalnie najważniejsza jest wieczność: nie jako czasowość bez granic, bez początku i końca, lecz bezczas, niezmiennosc, trwanie. Kino, wyabstrahowując rzecz z rzeczywistego przechodzenia terażniejszości w każdą następną, jest dla tego marzenia wieczności swoistą materializacją. Dokonuje się to właśnie przez rzecz filmową, dynamiczną i niezmienną jednocześnie, w ruchu, którego celem jest trwałość, a nie zmienność typowa dla rzeczywistego świata. Rzecz filmowa jest więc pytaniem o czas człowieka, ale jeszcze bardziej jest pytaniem o jego bezczas, o odwieczne marzenie o wieczności.

Kino jest pytaniem rzeczy, które wypływa z tego, co stanowi jej zewnętrzność. Béla Balász pisał, że w kinie wszystko, co „wewnątrz jest, jest na zewnątrz”, a sam film jest sztuką powierzchni⁵. Uwaga ta ukierunkowuje myślenie o rzeczy filmowej na to, co *uchwytnie, widoczne, obecne*⁶. Oczywiście w kinie obecność jest specyficzna, raczej należałoby mówić o jej dialektycznym odniesieniu do nieobecności. Dzieje się tak, ponieważ: *Świat w kinie postawiony jest na swej stronie optycznej, na której nigdy wyłącznie nie stoi. Pokazuje się w nim tylko optyczna skóra wszechzdarzeń*, jak pisał Karol Irzykowski w *Dziesiątej Muzie*⁷. Właśnie dlatego rzecz sprowadzona do swego zewnątrz, pozornie pozbawiona głębi, otwiera dynamiczną grę obecności-nieobecności. Pojawiające się w najwcześniejszych próbach rozpoznania fenomenu kina wątki, dotyczące jego zdolności przekroczenia nieuchronności śmierci (Matuszewski, Tille, Canudo), w tej dialektyce znajdują ugruntowanie. Rzecz w kinie przez widzialną powłokę odnajduje – jak się zdaje – nieograniczonej potencjał utrwalenia. Trzeba jednak podkreślić, że dialektyka obecności-nieobecności w kinie nie tylko sugeruje jakąś formę transcendencji nieuchronności śmierci, ale także przekracza momentalną jednostkowość realnych zdarzeń. Rzecz kinowa w swej zewnętrznej powłoce nie tylko jest więc pozorem wyrwania się z koniecznej skończoności, ale także jednostkowości i niepowtarzalności.

Dla pamięci staje się więc ona niedościgłym wyzwaniem i spełnieniem. W związku z nią antropologiczna potrzeba, opisana przez św. Augustyna⁸, obejmowania pamięci przez siebie samą, utwierdza się, ale i deprymuje jej perfekcyjną powtarzalnością. Zachwycony ludzką zdolnością pamiętania, przywoływany myśliciel pisał: *Gdy jednak słyszę, że trzy są rodzaje pytań przy każdej rzeczy: czy jest, czym jest i jaką jest – zatrzymuję wprawdzie obrazy dźwięków, z których te słowa są złożone, ale wiem, że z hałasem przebrzmiały w powietrzu i już ich nie ma. Rzeczy zaś samych, oznaczonych owymi dźwiękami, nie dotknąłem żadnym zmysłem ciała, ani ich nigdzie, prócz umysłu mego, nie widziałem i złożyłem w pamięci one same, a nie ich obrazy; a jak one do mnie weszły, niech powiedzą, jeśli mogą. Albowiem przebiegam wszystkie bramy ciała mego i nie znajduję tej, którą weszły. (...) Było to dlatego, że były już w pamięci, lecz w tak odległej i zakrytej, jakby w głębokich lochach, iżbym zapewne nie mógł o nich myśleć, gdyby nie było cudzej pomocy przy ich wydobywaniu*⁹. Pamięć mając swą głębię i to, co powierzchniowe, potrzebuje zewnętrzności, by uaktywnić te poziomy. Rzecz filmowa, która jest wynikiem afirmacji tego, co zewnętrzne, staje się owym rezerwuarem ludzkiej pamięci, w którym ona się spełnia, ale pewnie i pogrąża. Doświadczanie kina

dokonyuje jej nieustannych rozszerzeń i pogłębień, ale jednocześnie mniej czy bardziej świadomych utrat. W ten sposób ujawnia się egzystencjalna forma doświadczania pamięci jako własnej i – w przepływie czasu – coraz bardziej niewłasnej, posłusznej i odpornej, w której bez widocznej przerwy dokonuje się przywoływana już, typowa dla rzeczy kinowej, dialektyka obecności-nieobecności.

Warto podjąć pytanie, jakie stawia ta rzecz, w jeszcze innym aspekcie. Chodzi o to, że w myśleniu o sztuce uwzględnia się jej znakowy charakter, na co tak wyraźnie zwracali uwagę formaliści rosyjscy (Tynianow, Eichenbaum). W kinie rozdziło to pewien problem, ponieważ ono opiera się na sfotografowanej rzeczy. Radzono sobie z nim przez apoteozę formy filmowej (m.in. synekdocha), a Roman Jakobson, powołując się na św. Augustyna, zaakceptował rzecz jako znak. *Czy istnieje (...) sprzeczność między obu tezami: film operuje rzeczą – film operuje znakiem? Ci, którzy odpowiadają na to pytanie twierdząco, odrzucają drugą tezę i nie uznają kina za sztukę, gdyż wszelka sztuka ma charakter znakowy. Jednakże sprzeczność między tymi tezami właściwie rozwiązał już św. Augustyn. Ten genialny myśliciel V stulecia, subtelnie rozróżniający rzecz (res) i znak (signum), uczy, że obok znaków, których istotną rolę jest oznaczanie czegoś, istnieją rzeczy, których można używać w charakterze znaków. Właśnie rzecz (optyczna i akustyczna) zamieniona w znak jest specyficznym materiałem kina*¹⁰. Istnieje jednak zasadnicza różnica pomiędzy myśleniem o rzeczy jako znaku u św. Augustyna i Jakobsona. Językoznawca uznał, że sam proces filmowej reprodukcji opiera się na zasadzie *pars pro toto*, tak więc na ekranie widzimy nie tyle rzeczy jako takie, ile ich znaki. W myśli św. Augustyna istnieje natomiast pełna akceptacja dla rzeczy jako znaku (jej dalekim echem może odbija się przekonanie Piera Paolo Pasoliniego o znakowym charakterze rzeczywistości w ogóle, której kino jest pisany językiem). Oczywiście w filozoficzno-teologicznej wykładni *Wyznań* rzecz jest przede wszystkim znakiem Boga: *My przeto widzimy te rzeczy, które uczyniłeś, że są, są zaś dlatego, że Ty je widzisz. My widzimy z zewnątrz, że są, a wewnątrz, że są dobre; Ty zaś tam widziałeś uczynione, gdzie widziałeś mające być uczynionymi*¹¹.

Rzeczy filmowe – w szczególным sensie – konstytuują się w takim absolutnym widzeniu: uczynione tak, jak miały być uczynionymi. Audiowizualna percepcja rzeczy filmowej opiera się więc na głębokim przekonaniu deterministycznym: tu nic nie jest przypadkowe, niezaplanowane czy nieprzewidziane – i to nawet wtedy, gdy kamera utrwała naturalny rytm codzienności. Charakterystyczna dla Dzigi Wiertowa przypadkowość materiału filmowego była przecież konsekwencją twórczego zamysłu. Rzecz filmowa jest więc zawsze predeterminowana, stąd też związany z nią prymat sensu. To, co w odniesieniu do rzeczywistości może być jedynie przedmiotem wiary, w kinie staje się pewnością. Nieredukowalna obecność sensu, płynącego z samej rzeczy filmowej, staje się może najważniejszą atrakcją kina. I to nawet wtedy, gdy sens ten jest trudny do uchwycenia, gdy jest niebezpiecznym wyzwaniem bądź też gdy próbuje się go wskazać za pomocą mechanizmów negacji. Oczywiście, założony sens rzeczy filmowej nie przenosi się na determinację ludzkiej woli. Paradoksalnie, wolność w relacji do zdeterminowanego świata rzeczy jeszcze bardziej ujawnia swą faktyczność.

Ostatnie pytanie wypływające z rzeczy filmowej, które należy tu jeszcze podjąć, dotyczy jej teleologii. W historii myśli filmowej najbardziej intrygująco zostało ono postawione przez teorie realistyczne. André Bazin pisał w *Ontologii obrazu*

fotograficznego, że człowiek zawsze był owładnięty obsesją realizmu i że ufundowane na fotografii kino najlepiej ją spełnia spośród wszystkich wcześniejszych sztuk, które dzięki temu mogą od tej presji iluzji rzeczywistości się wyzwolić. Bazin wierzył bowiem, że rzecz filmowa przybliży się do realnej tak, jak to tylko możliwe, że będąc konsekwencją mechanicznej reprodukcji nawet osiąga poziom identyczności: *Obraz mechaniczny (...), przeciwstawiając malarstwu rzecz, która przekraczając barokowe podobieństwo – osiągnęła identyczność modelu, zmuszał malarstwo do przekształcenia się w przedmiot sam w sobie*¹². Inne sztuki plastyczne, w szczególności malarstwo, mogą więc konstituować rzeczy w sobie, choć przecież i one (zgodnie z ontologiczną wykładnią Heideggera; patrz przyp. 6) muszą być fenomenami. Autorowi chodzi więc o to, że są fenomenami uwolnionymi od konieczności bezpośrednich związków z rzeczywistością. Najistotniejsze jest jednak założenie, jakie przyjął Bazin: obsesja zwielokrotnień rzeczywistości jest faktem antropologicznym, którego sens można sprowadzić do *ocalenia istnienia*¹³. Autor nie poszukuje dla niego wykładni, lecz do niego ją sprowadza, w nim lokując przyczynowość i teleologię, zakładając jego uniwersalny charakter jako potrzeby psychologicznej. To jest punkt odniesienia, podstawa, ugruntowanie całej rozproszonej w esejach i krytykach teorii.

Na przeciwległym biegunie tych myślowych rozstrzygnięć lokuje się formatywistyczne przekonanie Rudolfa Arnheima, dla którego *kino pełne* (jak najbardziej doskonale w zmysłowym zwielokrotnieniu rzeczywistości) stanowi estetyczną porażkę. Inaczej również interpretuje wołę reprodukcji rzeczywistości niż Bazin, nie jako ocalenie rzeczy świata, lecz zapanowanie nad nimi: *Wśród tendencji powodujących, że ludzie tworzą wierne obrazy rzeczywistości, istnieje prymitywne pragnienie pozyskania władzy nad przedmiotami materialnymi przez stworzenie ich na nowo*¹⁴. Im bardziej rzecz filmowa przybliży się do rzeczywistości, tym bardziej poddaje się ludzkiej woli, tym pełniej staje się przedmiotem jego panowania czy też tym bardziej ją chroni, może nawet zachowuje, ocala?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, warto podążyć do kresu zapytywania Heideggera na temat rzeczy: *Pytanie: Czym jest rzecz? jest pytaniem: Kim jest człowiek? Nie znaczy to, że rzeczy stają się ludzkimi wytworami, lecz na odwrót: Człowieka należy pojmować jako tego, kto zawsze już przeskakuje rzeczy, tak jednak, że owo przeskakiwanie jest możliwe tylko wówczas, gdy rzeczy są spotykane i właśnie w ten sposób pozostają samymi sobą – kiedy odsyłają nas one poza nas samych i naszą powierzchowność. Kantowskie pytanie o rzecz otwiera wymiar, który leży między rzeczą a człowiekiem, który sięga poza rzeczy i poza człowieka*¹⁵. Kino to spotkanie z rzeczą, która pozostaje sobą bez względu na naszą wolę posiadania czy panowania. Rzecz filmowa jest zaproszeniem do spotkania, dostrzeżenia tego, co stanowi, czym jest, co sobą przedstawia. Chyba że nie chcemy tego spotkania: rozminięcie jest możliwe w zachłannym dążeniu do zawładnięcia. Rzecz filmowa spełniająca się w swej zewnętrzności *odsyla nas poza nas samych i poza naszą powierzchowność*. Poza nas samych – ku temu, co przedstawione, ale właśnie dla nas samych. Ujawnia się w ten sposób paradoksalny ruch myśli: od siebie do głębi w sobie.

Heideggerowskie zapytywanie ujawnia kierunek przekraczania ludzkiej powierzchowności, ale przede wszystkim *wymiar, który leży między rzeczą a człowiekiem, który sięga poza rzeczy i poza człowieka*. Siegfried Kracauer w swojej

Teorii filmu wskazywał drogę wyzwolenia uśpionej materialnej rzeczywistości, zbawienną dla życia w świecie ruin dawnych wier. Duchowa pustka, jaką nakreślił autor w epilogu swej książki – spoglądając na człowieka po doświadczeniach dwudziestowiecznych totalitaryzmów – domaga się powrotu do samej rzeczy. Ona jest odpowiedzią dla życia, które nie może znieść pustki: *Ledwie wyswobodziliśmy się spod władzy „dawnych wier”, już 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 wykraczają poza ich autonomiczną istotę. Gdyby nie pomoc kamery filmowej, musielibyśmy dokonać wielkiego wysiłku, by pokonać barierę oddzielającą nas od codziennego otoczenia. (...) Kino można określić jako medium szczególnie przystosowane do wyzwalania materialnej rzeczywistości. Po raz pierwszy w dziejach obraz filmowy pozwala nam zachować przedmioty i zdarzenia, składające się na strumień materialnego życia*¹⁶. Teleologia rzeczy filmowej jest tu ukierunkowana w stronę samej rzeczy, dzięki czemu można na nowo poczuć życie, które paradoksalnie pragnie oporu materii, jej zmysłowej namacalności. Konkret w miejsce abstraktu, rzecz zamiast nieobecnej już idei. To droga wskazana przez Kracauera.

Malcolm Turvey w pracy *Doubting vision: film and the revelationist tradition* pisał, że według Kracauera (obok Epsteina, Wiertowa i Balásza): *ludzkie widzenie nie daje nam prawdziwej wiedzy o rzeczywistości*¹⁷. Prawdziwe poznanie rzeczy zapośrednicza bowiem rzecz filmowa: *Kino pozwala nam poznać świat, w którym żyjemy*¹⁸. Chwila rzeczy filmowej jest *momentem cudowności*¹⁹ tego, co zwyczajne, najprostsze. Kino – pośrednia droga do rzeczywistości – stanowi swoistą absolutyzację materialności wobec zaniku, atrofii duchowości.

Ale teleologia rzeczy w kinie, wskazana przez Kracauera, nie jest jedyną możliwą. Nie musi tylko spełniać swoistej funkcji terapeutycznej, zaprzeczania negatywności, wypełniania pustki. Może sięgać dalej. Przywołajmy jeszcze raz ostatnie słowa Heideggerowskiego *Pytania o rzecz*: to ono ostatecznie otwiera wymiar, który leży między rzeczą a człowiekiem, który sięga poza rzeczy i poza człowieka. Pozytywnie została tu wskazana relacja między dwoma elementami, ale przecież nie jest ona domknięta – uwidoczniony jest także kierunek jej przekraczania. Otwartość ta jest drogą transcendencji.

WALDEMAR FRĄC

¹ M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, tłum. R. Marszałek, Warszawa 2000, s. 188.

² Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. ks. J. Czuj, Kraków 1949, s. 321.

³ J. Mukałowśki w swym strukturalnym podejściu wskazuje trzy podstawowe warstwy czasu: akcji, widza i znakową. Por. J. Mukałowśki, *Czas w filmie*, tłum. Cz. Dondziło, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 118-126.

⁴ G. Wohlfart: *Der Augenblick. Zeit und ästhetische Erfahrung bei Kant, Hegel, Nietzsche und Heidegger...* München 1982, s. 174.

⁵ B. Balász, *Bildungswerte der Filmkunst*, w: tegoż, *Schriften zum Film*, t. I, Budapest 1982, s. 348.

⁶ Według Heideggera jest to węższe rozumienie „rzeczy”, która w szerszym sensie oznacza każdą sprawę, coś, co jest tak lub inaczej załatwiane, rzeczy, które dzieją się w „świecie”, zaszczości, zdarzenia. Istnieje jeszcze najszerszy sens „rzeczy” jako przeciwieństwa dla „zjawiska”: *Rzecz w sobie jest czymś, co nam, ludziom, nie jest dostępne w doświadczeniu, tak jak kamienie, rośliny i zwierzęta. Jako rzecz, każda rzecz dla nas jest także rzeczą w sobie,*

... jest ona poznana w absolutnym poznaniu Boga; nie każda jednak rzecz w sobie jest rzeczą dla nas. Rzeczą w sobie jest na przykład Bóg (...). M. Heidegger, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentalnych*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2001, s.12n.

⁷ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*, Kraków 1982, s. 39.

⁸ Por. św. Augustyn, *Wyznania*, dz. cyt., s. 271.

⁹ Tamże, s. 268n.

¹⁰ R. Jakobson, *Upadek filmu?* tłum. Cz. Dondziłło, w: *Estetyka i film*, dz. cyt., s. 94.

¹¹ Św. Augustyn, *Wyznania*, dz. cyt., s. 414.

¹² A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 17.

¹³ Tamże, s. 10.

¹⁴ R. Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1961, s. 122.

¹⁵ M. Heidegger, *Pytanie o rzecz*, dz. cyt., s. 221.

¹⁶ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 339.

¹⁷ M. Turvey, *Doubting vision: film and the revelationist tradition*, Oxford 2008, s.11.

¹⁸ S. Kracauer, *Teoria filmu*, dz. cyt., s. 323.

¹⁹ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, dz. cyt., s. 35.



Dwaj ludzie z szafą, reż. Roman Polański (1958)