

Kiedy obrazy fotograficzne i filmowe były produkowane mechanicznie (w odróżnieniu od malarstwa czy rysunku), pozostawały – jak wskazywał André Bazin – w istotnej, ontologicznej relacji do rzeczywistości, rejestrując ślad tego, co się znajdowało przed obiektywem. Takie założenie posłużyło Bazinowi do sformułowania koncepcji realizmu filmowego. Jeszcze pod koniec lat 60. Peter Wollen sugestywnie wskazywał, że aspekt ikoniczny czy indeksowy obrazu filmowego ma charakter spontaniczny, a więc jest ważniejszy od symbolicznego i arbitralnego. Marcin Giżycki w swoim felietonie przywołuje wywód Themersona, który klasyczny podział na kino realistyczne i kino fantastyczne wywodzi od dwóch odmiennych wynalazków: *camera obscura* i *laterna magica*.

W obrazie elektronicznym, a potem cyfrowym, związek z materialną rzeczywistością stopniowo się rozluźnia; analogia przestała już być mocnym dowodem realnego istnienia. Strukturalizm, semiologia czy psychoanaliza na różne sposoby eksplorują tę kwestię. Nie wyczerpiemy problematyki. Polecamy Państwa lekturze dwa tomy „Kwartalnika”. W pierwszym koncentrujemy uwagę na zagadnieniach teoretycznych dotyczących obrazu filmowego i patrzenia, a także na analizie obrazowej konkretnych filmów. Tom drugi, który pozostaje w nierozzerwalnym związku z pierwszym, będzie dotyczył przede wszystkim wielorakich wpływów malarstwa na obrazy filmowe.

Andrzej Gwóźdź od dawna konsekwentnie zajmuje się ewolucją obrazu filmowego. Tym razem sięga do najwcześniejszej epoki kina. Na przykładzie filmów realizowanych z udziałem i dla społeczności lokalnych w Niemczech na przełomie XIX i XX w. analizuje dwukierunkowe relacje pomiędzy filmem a rzeczywistością.

Esej Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej* z pewnością jeszcze długo będzie służyć badaczom sztuki współczesnej jako punkt odniesienia. Proponujemy dwa teksty, które nawiązują do zapisanych w tym eseju przemyśleń. Lutz Koepnick polemicznie do tezy Benjamina broni aury współczesnego dzieła sztuki, ale w swojej polemice nie odsyła Benjamina do lamusa, tylko skłania do nowej interpretacji jego tekstu. Marcin Maron natomiast relacjonuje stosunek Benjamina do surrealizmu.

Osobny rozdział grupuje teksty, które sięgają do rozmaitych teorii przedstawień wizualnych. Wojciech Michera opisuje pojęcie fokalizacji w interpretacji holenderskiej badaczki Mieke Bal, Igor Jewłampijew śledzi motyw ofiary Chrystusowej u Tarkowskiego w kontekście tradycji kultury rosyjskiej. Piotr Jakubowski analizuje jedną niejednoznaczną scenę ze *Zwierciadła* Tarkowskiego przez pryzmat sformułowanej przez tego artystę teorii obrazu filmowego i koncepcji Barthes'a. Do Barthes'a i innych francuskich teoretyków nawiązuje też Łucja Demby. Niejako pod prąd samej zasady filmu rozumianego jako ciąg ruchomych obrazów dowodzi, że to właśnie w pojedynczych kadrach unieruchomionych w pamięci widza jest ukryta ogromna energia emocjonalna i znaczeniowa. Joanna Spalińska-Mazur prezentuje film braci Quay *De Artificiali Perspectiva/Anamorphosis* jako swoisty traktat teoretyczny na temat anamorfozy – przewrotnej gry wizualnej z widzem. Tekst Andrzeja Pitrusa o realizacji Billa Viola *The Reflecting Pool* jest poświęcony sytuacji biegunowo odmiennej niż ta, która konstituowała myśl Bazina, sytuacji warunkowanej przez możliwości techniki wideo.

Polskie filmoznawstwo do niedawna tylko incydentalnie korzystało z psychoanalitycznych inspiracji szkoły Lacana. Tłumaczone na polski książki Slavoj Žižka w pewien sposób spowodowały do wypełniania tej luki – z różnym zresztą powodzeniem. Proponujemy trzy inspirujące teksty nawiązujące do koncepcji psychoanalitycznych napisane przez młodych badaczy: Emilii Waleczak o Haneke, Antoniego Michnika o Lynchu i Jacka Kozłowskiego o serialu *Skazany na śmierć*.

Paulina Kwiatkowska podejmuje interesującą próbę opisu struktury obrazu filmowego w *Nikt nie woła* Kutza w relacji do Stendhałowskiej koncepcji krystalizacji uczuć, a Sebastian Jagielski szuka wizualnych wyznaczników stylu Andrzeja Barańskiego. Łukasz Maciejewski rozmawia z artystą Arturem Żmijewskim o funkcjach perswazyjnych obrazów audiowizualnych. Sławomir Sikora, odnosząc się do problemów, jakie pojawiły się w publikowanej przez nas jego rozmowie z Andrzejem Dybczakiem, twórcą dokumentu *Gugara*, próbuje określić funkcję fotografii i filmu w badaniach antropologicznych.