

Siegfried Kracauer wywodził mechaniczną i przedstawieniową naturę filmu wprost z fotografii, która miała zapisywać, ujawniać i reprodukować rzeczywistość. Żarliwym rzecznikiem realizmu filmowego o proweniencji fotograficznej był też Bazin. Potem każda teoria filmu, każdy nurt w historii kina na własny sposób formułował odpowiedź na pytanie o prawdę, realizm, obiektywność i subiektywność, waloryzował wierność rzeczywistości, albo kreatywność, z adekwatnym wsparciem ideologicznym. Dziś, bogaci w tę wiedzę, stąpamy po niepewnym gruncie. Dryfujemy między Baudrillardowską hiperrealnością, w której dostęp do rzeczywistości został zablokowany przez obrazy medialne, a *Manifestem* efemerycznej, ale ważnej Dogmy 95, postulującym rezygnację z artystycznych kodów i konwencji kina w imię żywiolowej autentyczności.

Sławomir Sikora dokonuje przeglądu ważnych dla naszej wiedzy o kulturze teorii obrazu w relacji do rzeczywistości. Szczególną uwagę kieruje jednak na swoistą metafizykę obrazu u Barthes'a, która wykracza poza zwykłą relację przedmiot – jego reprodukcja.

Konrad Chmielecki zestawia tradycyjne filmowe środki artystyczne (*mise-en-page*) z możliwościami manipulowania obrazem cyfrowym (*mise-en-scène*), wskazując na różnice natury estetyczno-filozoficznej pomiędzy tymi dwoma sposobami obrazowania. Kolejne rozważania wpisują refleksje nad filmem w szerszy kontekst artystyczny. Marcin Giżycki pisze o relacji obraz – rzeczywistość w konstruktywizmie polskim, Joanna Sarbiewska szuka analogii pomiędzy malarstwem barokowym a filmami Herzoga, zaś Katarzyna Waletko wskazuje na podobieństwa między koncepcjami urbanistycznymi i funkcjami architektury a zasadami montażu filmowego. Matylda Szewczyk analizuje autotematyczne wątki w twórczości Godarda z lat 80.

Widz filmowy bezpowrotnie utracił niewinność, ale pytania o prawdę i fałsz nie zostały unieważnione. Twórcy filmów fabularnych z ambiwalencji obrazu uczynili środek artystyczny. Zapoczątkował to Welles w *Obywatelu Kane*, o czym pisze Jerzy Płazewski. Na tej ambiwalencji oparty jest obrosły już legendą gatunek *snuff movies*, o czym opowiada Grzegorz Nadgrodkiewicz. Niejako po przeciwnej stronie sytuacji Dogma – w artykule Petera Wussa, który analizuje percepcyjne uwarunkowania efektu realności, paradoksalnie ściśle związane z kompetencją kulturową i podjęciem przez widza gry, której reguły ustala twórca.

Jeszcze większe komplikacje pojawiają się w filmie dokumentalnym. Mirosław Przyłipiak relacjonuje debatę na temat statusu kina bezpośredniego. Tomasz Łysak zwraca uwagę na znaczenie zmiany kontekstu ideologicznego niemieckich kronik wykorzystywanych w polskich filmach dokumentalnych. Barbara Keifenheim zastanawia się nad przydatnością naukową tradycyjnie realizowanych filmów etnograficznych i postuluje nowe podejście w antropologii wizualnej. Na subtelnej relacji prawdy i fałszu oparty jest gatunek „mock-dokumentu”, o którym opowiada Beata Kosińska-Krippner.

Fotografia z jej statusem ontologicznym „okna na świat” i „czasu zatrzymanego” pełnić może w filmie szczególną rolę świadectwa i znaku pamięci. Piszą o tym Mikołaj Jazdon, Andrzej Pitrus i Piotr Marecki.

Końcowa część tomu poświęcona jest sztuce fotografii i otwiera ją klasyczny już tekst Christiana Metz'a *Fotografia i fetysz*, w którym w ujęciu psychoanalitycznym wyklada on różnice pomiędzy fotografią a filmem. Te kwestie, ale już w odwołaniu do konkretnych przykładów, podejmuje też Marianna Michałowska. Tekst Agnieszki Taborskiej poświęcony jest fotografii surrealistycznej, której zasadą było właściwe temu nurtowi kwestionowanie realności i manipulacja nią. O innych koncepcjach fotografii piszą Tomasz Szerszeń w odniesieniu do Lee Friedlandera i Adam Mazur analizując dokonania polskich nowych dokumentalistów. Rozdział kończy sekwencja nostalgicznych zdjęć Andrzeja Gwoźdźcia przedstawiających umierające kina.

Polecamy też czytelnikom kalendarz życia i twórczości wybitnego polskiego twórcy i pedagoga Antoniego Bohdziewicza w setną rocznicę urodzin, pióra Małgorzaty Hendrykowskiej.

T.R.