

Śmierć u narodzin kina

MONIKA MILEWSKA

Nazajutrz po pierwszym, historycznym seansie kinowym w Grand Café paryskie gazety dzieliły się ze swymi czytelnikami dobrą nowiną: od tej pory *śmierć przestanie być absolutna*.

W kinematografie (którego nazwa oznacza „transpozycję ruchu”) pierwszych widzów zafascynowały dwa zjawiska: ruch właśnie, będący jedną z podstawowych cech życia, oraz samo życie, uchwycone „na gorąco” przez magiczną skrzynkę braci Lumière. Tak oto pierwszy publiczny pokaz ich wynalazku relacjonował podekscytowany dziennikarz „La Poste”: *Proszę sobie wyobrazić ekran, umieszczony w głębi sali tak wielkiej, jak można sobie wyobrazić. Ekran ten jest widoczny całej publiczności. Na ekranie pojawia się fotografia. Dotychczas nie ma nic nowego. Lecz nagle obraz wielkości naturalnej lub zmniejszony, zależnie od wymiaru sceny, zaczyna się ruszać i staje się żywy*.

Oto brama fabryki otwiera się i wylewa się z niej tłum robotników i robotnic, z rowerami, biegnącymi psami, wozami; wszystko to rusza się i roi. Oto samo życie, oto ruch uchwycony na żywo ¹.

A to relacja z innego Lumière’owskiego filmiku *Przyjazd pociągu na stację w La Ciotat*: *Pociąg ukazuje się na horyzoncie. Widzimy dokładnie lokomotywę, rosnącą w oczach, zjawiającą się przed nami jak błyskawica i zatrzymującą się przed samą stacją. Pojawia się na peronie kolejarz i biegnie otwierać drzwi wagonów; wysiadają pasażerowie, poprawiają odzież, niosą bagaże – jednym słowem wykonują ruchy, które nie mogły być przewidziane, ponieważ są całkowicie swobodne, spowodowane myślą ludzką, przejawami inteligencji i wolnym wyborem. I tu właśnie porzucamy automaty, nawet najdoskonalsze, ażeby odnaleźć życie, z nieskończoną różnorodnością objawów tak samo trudnych do przewidzenia, jak myśli tajemne, które je wywołały* ². Autor tej relacji, Henri Clouzot, zachwycał się naturalnością i całkowitym brakiem reżyserii, dzięki którym film staje się wiernym odbiciem życia. Swoją zachwyt dzielił on z samymi twórcami kina, braćmi Lumière, którzy z rozmysłem wybierali dla swej kamery scenki z życia codziennego: karmienie dziecka, partyjkę kart przy kawiarnianym stoliku, kongres fotografów w Lyonie. *Jak najmniej reżyserii, jak najwięcej życia* – tak brzmiał przepis na pierwsze filmy. I to on właśnie zapewniał im powodzenie i zachwyty prasy.

30 grudnia 1895 r. dziennik „Le Radical” w artykule zatytułowanym *Kinematograf. Cudo fotografii* donosił: *Zaprezentowano wczoraj nowy wynalazek, jeden z najciekawszych w naszej epoce, tak przecież płodnej. Chodzi o reprodukcję przez wyświetlanie scen z życia, sfotografowanych seriami zdjęć migawkowych. Dowolna scena z dowolną liczbą osób zaskoczonych przy swoich czynnościach zostanie wam potem pokazana w naturalnej wielkości, w kolorach*

(sic!), z perspektywą, dalekim niebem, ulicami, z całym złudzeniem prawdziwego życia³.

Film nie był jednak pierwszym wynalazkiem, który zaspokajał właściwą człowiekowi obsesję realizmu. Poprzedziła go fotografia, zdaniem André Bazina, wyzwalamą nas od subiektywizmu malarza. *Obraz – pisze on – z reguły mógł nasuwać wątpliwości z powodu istnienia człowieka, który go namalował. Tak więc istota przejścia od malarstwa barokowego do fotografii nie polega na zwykłym udoskonaleniu technicznym (zresztą fotografia długo jeszcze nie doścignie malarstwa, jeśli chodzi o naśladowanie kolorów) – lecz na fakcie psychologicznym: na pełnym zaspokojeniu naszej potrzeby iluzji poprzez proces reprodukcji mechanicznej, z którego człowiek został wyłączone*⁴. I dodaje: *Najwierniejszy rysunek może w praktyce dać nam więcej informacji o modelu niż jego fotografia; ale mimo naszych wysiłków intelektualnych nigdy nie będzie miał owej irracjonalnej siły, jaką ma fotografia, siły, która zmusza nas do wierzenia w jej realność*⁵.

Dlatego takie prototypy kina, jak stroboskop czy „kolo życia”, w których na obracającym się cylindrze rozrysowano kolejne fazy ruchu linoskoczka, galopującego konia lub skaczącego kangura, powędrowały szybko do lamusa. Oddając ruch, nie oddawały życia. Stały się więc rychło z chwilowej atrakcji dla dorosłych zabawkami dla dzieci, które również nimi znudzone szybko rzuciły je w kąt. Tylko kinematograf, „żywe fotografie” potrafiły na dłużej zawiązać ludzką wyobraźnię. Owe związki kinematografu z życiem dobrze oddają nazwy nadawane pierwszym filmowym wytwórniom i aparatom: Biograph, Vitagraph, bioscope czy biopleograf.

Zasługą kina było jednak nie tylko realistyczne odtwarzanie życia, ale i jego uwiecznianie. *Z człowieka pozostaje tylko to, co utrwalone na tej ruchomej fotografii, jakby tylko po to ów człowiek żył – pisze nostalgicznie Aleksander Jackiewicz*⁶. Filozofowie, jak Roland Barthes, René Clair czy Susan Sontag, traktują fotografowanie raczej jako swoiste uśmiercanie, „meduzację” człowieka, który zostaje na zawsze uwięziony w tej krótkiej (jak spust migawki) lub nieco dłuższej (jak sekwencja w filmie) chwili. Jak pisze Susan Sontag: *Wszystkie fotografie mówią: Memento mori. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłaganego przemijania*⁷. Gérardowi Lenne filmowy ekran – biały prostokąt w czarnej ramie – przypomina żalobną klepsydrę.

U narodzin kina nikt jednak nie myślał w ten sposób. Pozytywistyczna wiara w postęp pozwalała prasie formułować takie oto optymistyczne prognozy: *Łatwo zrozumieć prawie nieograniczone możliwości stosowania nowego aparatu. Po wielu latach, nawet po wielu wiekach, będzie można oglądać na nowo różne sceny z całą ich ruchliwością zarejestrowane przez fotografię w sposób matematycznie wierny*⁸. *Trzeba wreszcie dojść do fotografowania barw i połączenia kinematografu z fonografem, i oto zostaną równocześnie zarejestrowane i następnie równocześnie zreprodukowane ze ścisłą dokładnością ruch i słowo, to znaczy życie. Wówczas – a będzie to jutro – Nauka da nam absolutną iluzję życia. Dlaczego nie miałyby dać samego życia?*⁹ Zanim jednak spełnią się te scjentyficzne prorocтва, już teraz możemy choć na chwilę dać życie naszym zmarłym:



Zabójstwo księcia Gwizjusza, reż. André Calmettes (1908)

*Istoty, które znaliśmy, kochaliśmy, ale które już nie należą do tego świata, poruszają się jednak, patrzą na nas, przemawiają do nas i dzięki cudowi – tym razem autentycznemu – przeżywają przez krótki moment swoją przeszłość*¹⁰. To właśnie w tych pionierskich, przepełnionych entuzjazmem miesiącach istnienia kina padają w dzienniku „La Poste” znamienne słowa o śmierci, która przestanie być absolutna.

Dzięki potędze kina możemy więc zapewnić zmarłym pewną formę wiecznego przetrwania. Błona filmowa jest tu niejako zwojem chroniącym mumię przed erozją pamięci i związanym z nią ostatecznym zgonem. Właśnie w „kompleksie mumii”, w żarliwej potrzebie ocalania naszego wizerunku przed niszczycielskim czasem, André Bazin widzi źródło wszelkich sztuk plastycznych, filmu zaś w szczególności¹¹.

Ale czy magia kina miałaby ograniczać się li tylko do zachowywania obrazu ludzi obecnie żyjących? Czy nie może ona wskrzeszać osób dawno zmarłych? Czyż nie o tym właśnie marzono w eksperymentach z latarnią magiczną lub teatrem cieni? W końcu XVIII wieku poszukiwania w dziedzinie optyki i elektryczności idą przeciw w parze z modą na okultyzm i nekromancję. W latach tych aeronauta, profesor fizyki i członek Stowarzyszenia Galwanicznego w Paryżu Etienne-Gaspard Robertson za pomocą optycznych iluzji *wywołuje duchy, rozkazuje zjawom, pomaga cieniom przekroczyć wody Acheronu*¹². Wiek później Maksym Gorki ucieknie z przerażeniem przed widmami, które wywoła na ekranie projektor kinematografu¹³. Seans kinowy graniczy więc z seansem magicznym, a magia kina miesza się z czarną magią. Tworząc pełną iluzję życia, kino może zatem wskrzeszać zmarłych i ich dawno już nieistniejący świat. Taka, zdawałoby się, jest geneza gatunku kinowego nazwanego później filmem historycznym lub kostiumowym, który rzeczywiście od samego początku towarzyszyć będzie rozwojowi kina.

Lecz tu czeka nas niemiła niespodzianka. W pierwotnym kinie historycznym nie chodzi bowiem wcale o wskrzeszanie, o dawanie życia Wielkim Zmarłym, lecz o coś zgoła przeciwnego. Spróbujmy prześledzić same tytuły z pierwszych lat istnienia kina.

Bracia Lumière zwracają się ku tematyce historycznej już w drugim roku swej kinowej produkcji. Wypuszczają wtedy na rynek cykl filmików, z których każdy zajmuje siedemnaście metrów taśmy i trwa około minuty. Oto tytuły tych nakręconych przez Georges'a Hatota obrazków: *Zabójstwo Marata*, *Śmierć Ro-*



Zabójstwo księcia Gwizjusza, reż. André Calmettes (1908)

bespierre'a, *Zabójstwo księcia Gwizjusza*. Serię śmierci sławnych osób uzupełniają zgony rewolucyjnego generała Klébera, króla Anglii Karola I i niewolników Nerona, których zdeprawowany cesarz częstował trucizną. W tym samym 1897 roku Hatot kręci jeszcze w Czechach *Męczeństwo i śmierć Jezusa Chrystusa*, który to film musi rywalizować z powstałą jednocześnie we Francji *Męką Chrystusa* w reżyserii Leara. W następnych latach wcale nie jest weselej. Rok 1902 przynosi kolejną wersję *Zabójstwa księcia Gwizjusza*, opowiedzianą w jednej scenie przez wytwórnię „Pathé”. W roku 1904 powstaje *Śmierć Marii Antoniny* (real. Alice Guy-Blanché) oraz – również związane z Rewolucją Francuską – *Zabójstwo lyońskiego kuriera* (prod. „Biograph”, USA). W roku 1907 „Film Lumière” filmuje ponownie *Śmierć Marata*. Rok 1908, okrzyknięty we Francji rokiem narodzin kina artystycznego, przynosi tylko zmianę środków artystycznych, tematyka pozostaje ta sama. Pierwszy *film d'art* z udziałem aktorów Komedii Francuskiej i specjalnie do niego napisaną muzyką Kamila Saint-Saënsa nosi tytuł *Zabójstwo księcia Gwizjusza*.

Abyśmy nie pomyśleli przypadkiem, że to dekadencja Starego Kontynentu skłaniała pierwszych filmowców ku takim ostatecznym tematom, warto zerknąć za ocean, ku twórczej i pełnej zapału wyobraźni Nowego Świata. Edison, który jeszcze przed braćmi Lumière opatentował swoje pozbawione ekranu, jednoosobowe kino, czyli kinetoskop, również w tematyce historycznej wyprzedził Francuzów. Już w roku 1895 zrealizował pierwszy kilkudziesięciosekundowy filmik historyczny. Jego tytuł – *Egzekucja Marii Szkockiej*.

Co to wszystko ma, u licha, znaczyć? Kino, którego powołaniem, jak dowiedliśmy w przydługim nieco wstępie, jest dawanie życia, daje je postaciom historycznym po to tylko, by je im za kilkadziesiąt sekund odebrać. Służy nie do wskrzeszania, a do uśmiercania. Dlaczego tak się stało? Skąd się wziął ten cień śmierci w snopie światła Lumière'owskiego projektora?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, musimy przede wszystkim zastanowić się nad funkcją śmierci w tych pierwszych historycznych obrazach. Nie jest ona na pewno elementem fabuły, jak w powstających na przełomie wieków pierwszych filmach obyczajowych czy kryminalnych. Nie prowadzi do nagłego zwrotu akcji ani nawet do tryumfu dobra nad złem. Siedemnaście metrów taśmy nie wystarczyłoby zresztą na rozwinięcie bardziej skomplikowanej intrygi. Śmierć jest więc w tych pierwszych obrazach historycznych *t e m a t e m*, Wielkim Tematem – chciałoby się rzec. Określenia „obraz historyczny” użyliśmy tu nie bez powodu,

bo czymże innym, jeśli nie żywymi obrazami były te statyczne, pozbawione montażu i kręcone na tle malowanych dekoracji filmy? Tak jak nieco później *film d'art* będzie (niezbyt udaną) próbą przeniesienia na ekran ówczesnego teatru, tak pierwsze Lumière'owskie filmy historyczne były prostą „ekranizacją” modnych w dziewiętnastowiecznych salonach „żywych obrazów”. Takie „żywe obrazy”, rekonstruujące wiernie sceny z przeszłości, utrwalano już wcześniej na fotografiach, powielając je potem często w pocztówkowych seriach, ilustrujących na przykład prywatne życie Napoleona. Filmy historyczne (również powielane w setkach kopii na potrzeby objazdowych, jarmarcznych kin) byłyby więc ruchomymi pocztówkami albo i ruchomymi oleodrukami, bo przecież i w malarstwie, zwłaszcza akademickim, trzeba szukać ich początków. Sceny pasyjne Chrystusa, *Śmierć Marata* Jacques-Louis Davida i *Zabójstwo Gwizjusza* pędzla Delaroche'a z 1834 r. były ikonograficznymi pierwowzorami pierwszych filmów historycznych. Na swoiste prekursorstwo akademickich płócien wobec wszelkich innych gatunków sztuki popularnej zwraca uwagę Czesław Miłosz, pisząc o Sienkiewiczowskim *Quo vadis* jako o *puszczeniu w ruch, przy pomocy słowa, bo nie było jeszcze innego środka, wielkich akademickich płócien „odtworzących” sceny z życia starożytnej Grecji i Rzymu*¹⁴. Sama geneza kinematograficznych „żywych obrazów” nie tłumaczy jednak do końca ich tanatycznej tematyki. Co prawda, śmierć jest jednym z naczelných tematów klasycystycznego i akademickiego nurtu malarstwa, czego przykładem choćby najślawniejsze dzieła Davida. Tematem ważkim, ale nie jedynym. Czyż kinematograf nie mógł „puścić w ruch” płócien przedstawiających sceny koronacji (np. koronacji Napoleona pędzla tegoż Davida), holdów albo sławnych bitew? I dlaczego w pierwszych kinach zamiast Męki Chrystusa nie wyświetlano raczej ruchomej szopki Bożego Narodzenia?

Odpowiedzi na te pytania powinniśmy szukać nie u twórców pierwotnego kina, lecz u jego odbiorców. Kino bowiem od zarania było sztuką komercyjną, a w swej fazie jarmarcznej – o której tu mowa – bardziej nawet niż kiedykolwiek. Jeżeli tworzone kolejne filmiki ze śmiercią w roli głównej i tytułowej, to znaczy, że właśnie ta gwiazda przyciągała tłumy.

I tu wracamy do zagadnienia funkcji śmierci w tych miniaturowych filmach. Śmierć ta z pewnością nie wznuszała, nie wywoływała też jak śmierć dziecka bądź heroiny w późniejszych nieco melodramatach. Nie dawała też poczucia satysfakcji ze spełnionej zemsty, z aktu dziejowej sprawiedliwości. Robespierre czy Marat mogli wydawać się ówczesnemu paryżaninowi postaciami antypatycznymi, byli już jednak dla niego równie odlegli jak Neron. Przy tak krótkim czasie trwania filmów nie mogło też być mowy o utożsamieniu się z ginącym bohaterem. Jedynym więc uczuciem, jakie mogły te filmy wywoływać, była ekscytacja – zaciekawienie, jak też mogły wyglądać ostatnie momenty wielkich ludzi.

Ów voyeurizm, tak przecież charakterystyczny i dla naszych dzisiejszych mediów, legł u podstaw całego nurtu filmów z gilotyną w tle. Najpopularniejszym z nich był nakręcony przez Ferdinanda Zeccę w 1901 r. rozgrywający się w więziennej celi dramat zatytułowany *Historia zbrodni*. Zecca oparł scenariusz na prezentowanej w paryskim muzeum figur woskowych historii zbrodni w siedmiu obrazach: od morderstwa, przez proces, toaletę skazańca aż po egzekucję.

Chociaż w roku 1902 prefekt policji w Paryżu polecił wyciąć finałową scenę gilotynowania, film cieszył się wielkim powodzeniem. Sukces ten natchnął Zeccę do nakręcenia filmu pt. *Różne metody wykonywania kary śmierci*. W paryskim studio odtworzył cztery sposoby egzekucji: śmierć na szubienicy w Anglii, ścięcie toporem w Niemczech, stracenie przez uduszenie za pomocą garotty w Hiszpanii oraz zgon na krześle elektrycznym w Stanach Zjednoczonych. *Gra, scenografia i zdjęcia trikowe były tak przekonujące, że wstrząśnięta publiczność uwierzyła, iż widzi na ekranie rzeczywiste, a nie symulowane egzekucje*¹⁵. W ślad za Zeccą podążył wielki mag kina, zonglujący dotąd ochoczo ściętymi głowami Georges Méliès. W nakręconej w 1906 roku, o dziwo, realistycznej *Desperackiej zbrodni* Méliès przedstawił w końcowej scenie egzekucję przestępcy w najdrobniejszych szczegółach, włącznie z dekapitacją oraz wrzuceniem głowy i ciała do kosza. Ten realizm wywołał ze strony władz natychmiastowy zakaz rozpowszechniania filmu. Zakazy takie, jak to zakazy, miały zawsze odwrotny skutek, powiększając tylko społeczną ekscytację. A egzekucje w Paryżu końca wieku cieszyły się już i tak niesłabnącym zainteresowaniem. Wszystkie miejsca z widokiem na gilotynę, pomimo wygórowanej ceny, wykupywane były błyskawicznie. Eleganckie damy nie wahały się wdrapywać na dachy domów okalających miejsce straceń. Tym, którzy nie mieli możliwości towarzyszyć skazańcowi w jego ostatnich chwilach, prasa dostarczała obszernie sprawozdania z egzekucji, a potajemnie wykonane zdjęcia, powielone na pocztówkach, rozechodziły się jak ciepłe bułeczki.

W podekscytowaną atmosferę wiktoriańskiej epoki doskonale wpisywał się wynalazek Edisona. W kinetoskopie, jednoosobowym kinie Thomasa Alvy Edisona, niby w dzieciennym kalejdoskopie, w którym się ogląda ruchome obrazki, można było zobaczyć pierwsze spektakle filmowe. (...) „Oto Egzekucja Marii Szkockiej” z 1895 roku. Pień, nad nim kat, kat ścina głowę królowej, po czym podnosi ją i pokazuje nam. Ówczesny widz, oglądając rzecz na mikroskopijnym ekranie kinetoscopu musiał być wstrząśnięty. Dopiero bowiem na dużym, dzisiejszym ekranie widać wyraźnie, że głowa jest wypchana i że ucięto ją kukle”¹⁶.

Voyeueryzm w wynalazku Edisona znajdował podwójne ujście – za sprawą intymności tematu oraz najbardziej intymnego ze sposobów obcowania z nim: w jednoosobowym kinie, oko w oko z cudzą śmiercią, oglądaną, a właściwie podglądaną przez lunetę kinetoscopu jak przez dziurkę od klucza. „Intymność” właśnie jest tu ważnym kluczem do zrozumienia ekscytacji cudzą śmiercią. W tym samym kinetoskopie, w którym podglądano śmierć nieszczęsnej królowej, za chwilę można było obejrzeć (podejrzeć) intymny (i gorszący wielu) *Pocałunek* wąsatego aktora J. C. Rice’a z zażywną i pulchną aktoreczką May Irvin albo – jeszcze bardziej skandalizujący – *Taniec brzucha* w wykonaniu, kompletnie zresztą ubranej, tancerki. Filmy „pornograficzne” są starsze chyba od samego kina, które zawsze szukało pretekstów, by pokazać najintymniejsze strony ludzkiej egzystencji. A cóż bardziej intymnego od seksu i śmierci? Nie powinno więc nas dziwić, że przywołany już tu autor filmu o Męce Chrystusa – Lear był również reżyserem frywolnego filmiku *Mężatka kładzie się do łóżka*, w którym strip-tease wykonywała aktoreczka z paryskiej „Olympii”. Śmierć widziana w tej optyce (to znaczy przez dziurkę od klucza) nie jest przeciwieństwem życia, ale jego częścią – umieraniem.

I tu zbliżamy się do odpowiedzi na pytanie, dlaczego wynalazek powołany do stwarzania życia produkował śmierć. Voyeuryzm bowiem znosi ostrą opozycję między życiem a śmiercią. To właśnie umieranie, najintymniejszy moment z życia wielkich bohaterów lub sławnych przestępców przyciągał do kina tłumy. Ale czy był to jedyny powód?

Jednym z pierwszych filmów braci Lumière było *Zburzenie muru*. Burzenie, a więc śmierć materii. Znużony Ludwik Lumière puszczał go niekiedy od tyłu – tak jakby mur dopiero powstawał. W ten sposób film tryumfował nad procesem zniszczenia. Czyż tak samo nie mógł zatryumfować nad ludzką śmiercią? André Bazin przejmująco pisze o krawcu-ptaku, który pod nieczułym okiem kamery pragnąc sfrunąć z wieży Eiffła, wykopał sobie swym upadkiem 14-centymetrowy grób: *To właśnie widać w owej cudnej sekwencji człowieka ptaka, gdzie dostrzec można jak na dłoni, iż biednego szaleńca ogarnia strach, i że sam już rozumie absurdalność swego przedsięwzięcia. Ale kamera jest przy nim, utrwała go dla wieczności, więc ten nie ośmiela się rozczarować oka pozbawionego duszy*¹⁷. *Od tamtej chwili, tak długo jak będzie trwać kino, człowiek-ptak będzie się bał, wahał, skakał i umierał* – dodaje od siebie Aleksander Jackiewicz¹⁸.

Czyż ta powtarzalność śmierci nie jest właśnie próbą jej przewyciężenia? Czyż książę Gwizdus, którego śmierć dopiero co zobaczyliśmy naocznie, już za chwilę, podczas kolejnego seansu, nie pojawi się na ekranie cały i zdrowy? *Pani Modrzejewska przez sześć wieczorów wdychała i umierała* – odnotowuje XIX-wieczny krytyk teatralny. Magia kina podąża tu za magią teatru, który zresztą był bezpośrednim wzorcem filmów kostiumowych. Film jednak ma tę nad spektaklem teatralnym przewagę, że zawsze można puścić go od końca. I można to uczynić *po wielu latach, nawet po wielu wiekach*. I w tym sensie na pewno śmierć – wciąż na nowo obecna na ekranie – przestała być absolutna.

MONIKA MILEWSKA

¹ A. Jackiewicz, *Moja historia kina*, t. 1, Warszawa 1988, s. 8.

² J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 1, Warszawa 1955, s. 17.

³ J. Płażewski, *Historia filmu 1895-2000*, Warszawa 2001, s. 12.

⁴ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michalek, Warszawa 1963, s. 13.

⁵ Tamże, s. 15.

⁶ A. Jackiewicz, *Latarnia czarnoksiężska*, t. 2, Warszawa 1981, s. 22.

⁷ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 19.

⁸ Artykuł z lyońskiego dziennika „Le Progrès” z 12 czerwca 1895, cyt. za: A. Jackiewicz, *Moja historia kina*, dz. cyt., t. I, s. 9.

⁹ „Le Magasin Pittoresque”, kwiecień 1896, cyt. za: A. Jackiewicz, *Moja historia kina*, dz. cyt., t. I, s. 11.

¹⁰ „La Chronique”, jesień 1895, cyt. za: A. Jackiewicz, *Moja historia kina*, dz. cyt., t. I, s. 10.

¹¹ Zob. szkic *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: A. Bazin, dz. cyt., s. 9-17.

¹² J. Clair, *Śmierć w ognieniu oka*, tłum. D. Sęczek w: *Wymiary śmierci*, oprac. S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 150.

¹³ G. Lenne, *Śmierć w kinie*, tłum. T. Szczepański, w: *Wymiary śmierci*, dz. cyt., s. 222.

¹⁴ C. Miłosz, *Senkiewicz, Homer i Gnębosz Puczyniord*, w: *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 108-109, cyt. za: R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 185.

¹⁵ D. Gerould, *Historia gilotyny*, tłum. A. Krużkowska, Gdańsk 1996, s. 185.

¹⁶ A. Jackiewicz, *Moja historia kina*, dz. cyt., s. 18.

¹⁷ A. Bazin, *W poszukiwaniu straconego czasu*, w: A. Bazin, dz. cyt., s. 27.

¹⁸ A. Jackiewicz, *Latarnia czarnoksiężska*, dz. cyt., t. 2, s. 20.