

# Rozmowy u schyłku wieku

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

W ostatnich latach powstało wiele filmów, których schematem konstrukcyjnym są rozmowy, jakie toczą ze sobą bohaterowie. Akcja zostaje w nich ograniczona do kilku wydarzeń rozgrywanych na naszych oczach bądź też relacjonowanych przez poszczególne postacie. Na przekór formule kina komercyjnego, posługującego się schematycznym „żelaznym scenariuszem”, twórcy tych filmów wykorzystali awangardowy model kina, w którym na próżno szukać tradycyjnie zaznaczanych punktów kulminacyjnych oraz starannie zaplanowanych zwrotów akcji. Napięcie – jeśli w ogóle się pojawia – jest dozowane w sposób wymykający się wszelkim regułom, a zaangażowanie emocjonalne widza zostaje przeniesione z poziomu uczestnictwa w sensacyjnej historii, włączającej go w fotel bogactwem efektów specjalnych, na poziom śledzenia skomplikowanej sieci relacji międzyludzkich.

Rozmowy bohaterów *Sprzedawców* (*Clerks*, 1994) Kevina Smitha odbywają się ciągle w tym samym pomieszczeniu – wypożyczalni kaset wideo. Brak dziennego światła zostaje na początku filmu wyjaśniony w prosty sposób – ktoś włożył do kłódki zamykającej rolety gumę do żucia, uniemożliwiając odsłonięcie okien. Tymczasem prawdziwa przyczyna była o wiele bardziej prozaiczna. Reżyser mógł wykorzystywać autentyczną wypożyczalnię wideo jedynie w nocy, kiedy przekształcenie jej w plan filmowy nie zakłócało normalnego funkcjonowania. Jedność miejsca nie nuży, wręcz przeciwnie, jest elementem spajającym fragmenty dialogów, a zamkniętą przestrzeń traktujemy jako terytorium nawiązywania swoistej „płaszczyzny porozumienia”. Wybór miejsca – wypożyczalni kaset – uzasadnia jednocześnie „filmowe” anegdoty oraz tematy dyskusji bohaterów. Ale wymiana obejrzanych filmów to często jedynie pretekst do towarzyskich kontaktów, które samotnym osobom dają szansę na przełamanie izolacji. Namętne oglądanie kolejnych pozycji z „osiedlowej” wideoteki to z jednej strony syndrom eskapizmu polegającego na typowej dla kina ucieczce od szarej rzeczywistości w ekranową fikcję. Z drugiej jednak strony jest to desperacka próba zaistnienia w jakiejś społeczności na zasadzie kogoś więcej niż tylko anonimowego członka. Użytkownicy wideoteki zawsze mogą liczyć na to, że obsługująca je osoba zapamięta ich gust, podsunie nowości, a kiedy trzeba dokona koniecznej rezerwacji. Co więcej, zawsze można liczyć na krótką rozmowę, nawet jeśli ograniczy się ona do wymiany kilku fachowych uwag. Ciekawe jest, jak często we współczesnych filmach pojawia się właśnie motyw wypożyczalni wideo jako centrum nawiązywania kontaktów, a nawet romansów – *Wesele Muriel*, *Rozmawiając, obmawiając* – nie zawsze jednak tak romantycznych, jak w oferowanych klientom fabułach.

Podobny, symboliczny wręcz charakter zyskuje zwykły sklepik w *Dymie* (*Smoke*, 1995) według scenariusza Paula Austera i w reżyserii Wayne’a Wanga oraz *Brooklyn Boogie* (*Blue in the Face*, 1995), który wspomniani twórcy współ-

nie wyreżyserowali według napisanego razem scenariusza. Sklep tytoniowy Anggie Wrena, znajdujący się na rogu jednej z ulic Brooklynu, który w *Dymie* pozostawał tłem opowieści obyczajowej, w *Brooklyn Boogie* przestał być jedynie elementem scenografii, a wątek z nim związany rozrósł się do rozmiarów samostojnej historii. Punkt sprzedaży zaczyna w niej pełnić funkcję gabinetu terapeutycznego, w którym można się zwierzyć ze swoich kłopotów sercowych, porozmawiać o baseballu, a nawet podjąć tak desperackie decyzje, jak ta Jima Jarmusha o rzuceniu palenia. Zmienia się otoczenie sklepu, skrupulatnie fotografowane przez właściciela, zmienia się moda, muzyka oraz życiowe realia bohaterów. Samo miejsce w niczym jednak nie traci na populamości, wręcz przeciwnie, przyciąga coraz to nowych klientów, wśród których pojawiają się prawdziwe osobowości nowojorskiego życia artystycznego – Lou Reed czy John Laurie. Niczym kanapa u psychoanalityka staje się lekarstwem na codzienne troski i kłopoty, zaspokajając jedną z podstawowych potrzeb każdego człowieka – swobodnego wypowiedzenia się, zwierzeń i opowiedzenia komuś zarówno o swoich sukcesach, jak i problemach.

Obserwując tytuły filmów z lat 90., odnosi się wrażenie, że współczesne kino również postawiło przed sobą zadanie bycia właśnie taką „czarną kanapą”. *Rozmawiając, obmawiając* (*Walking Talking*, 1996) Nicole Holofcener, *Kobiety topless rozmawiają o swoim życiu* (*Topless Women Talk About Their Lives*, 1997) Harry'ego Sinclaira czy *Porozmawiajmy o seksie* (*Let's Talk About Sex*, 1998) Troy Beyer to tylko przykłady tego rodzaju produkcji, w których sam tytuł jednoznacznie sugeruje poruszaną problematykę. Znamienne jest, że w przypadku wymienionych filmów nacisk został położony na wypowiedzi kobiet oraz ich potrzebę bezpośredniego kontaktu. Nie są to jednak filmy, które – jak produkcje z lat 70. – stawiałyby sobie za zadanie propagowanie feministycznych haseł równości oraz jednakowych praw dla obu płci. Swoją poetyką w niczym nie przypominają one na przykład filmu *Madame X* (1978) Ulrike Ottinger, w którym tytułowa bohaterka – wygłaszając wręcz manifest feministyczny – oferowała kobietom wolność i prawo do pełnej swobody. Konieczność zdefiniowania i opisanego nurtu feministycznego przestała być najważniejszym zadaniem kobiet aktywnych twórczo. Współczesne reżyserki patrzą na te zagadnienia raczej przez pryzmat postfeminizmu, który zamiast na różnicy między płciami, skupia się na różnorodności i odmienności samych kobiet.

Na pierwszy plan wysuwa się kwestia niepowtarzalności kobiecych doświadczeń oraz chęci ich porównania i omówienia w przyjaznym gronie. Nie jest to bynajmniej potrzeba przypisana tylko jednej z płci, lecz naturalny dla człowieka odruch, jednakowo ważny w każdych realiach. Analitycy rzeczywistości końca XX wieku dostrzegają w niej nowy, wyznaczany przez czas porządek, który zastąpił dawny ład określony granicami przestrzeni. Z jednej strony nowe technologie pozwalają śledzić na bieżąco wszystko to, co się wokół dzieje. Z drugiej jednak strony tempo życia utrudnia zaangażowanie i ogranicza naszą rolę jedynie do *bycia świadkiem rzeczywistości*<sup>1</sup>. Ale filmy lat 90. zdają się zaprzeczać pesymistycznej wizji współczesnego świata, w którym ludzie coraz mniej ze sobą rozmawiają, *nie wgłębiając się w materię życia*<sup>2</sup>. Pokazują one raczej, jak w natłoku różnorodnych danych, typowym dla zdehumanizowanej kultury mediów, ludzie próbują wyjść poza schemat kontaktów ograniczających się do prostego

przekazywania sobie informacji. Bohaterowie takich filmów pragną spontaniczności i autentyczności wyrażającej się przede wszystkim w pełnym zrozumieniu dialogu.

Postacie z filmów Wayne'a Wanga czy Kevina Smitha zostały ukształtowane przez zachodzący we wszystkich sferach życia proces globalizacji, który przynosi zmiany nie tylko w sferze przepływu informacji, ale także w sposobie postrzegania świata oraz budowania relacji międzyludzkich. Badacze struktur społecznych zwracają uwagę, że wskutek globalizacji zwiększa się częstotliwość naszych kontaktów z przedstawicielami innych kultur, innych środowisk. Nawiązujemy znajomości z ludźmi wyznającymi inne systemy wartości, inaczej postrzegającymi nasze otoczenie. Stajemy więc wobec konieczności pogodzenia się z tym, że *dopuszczalne są zupełnie inne punkty widzenia i interpretowania faktów*<sup>3</sup>, a to, co *przez pokolenia wydawało się nam naturalnym porządkiem rzeczy, zostaje zakwestionowane*<sup>4</sup>. Powinna się więc pojawić nowa płaszczyzna komunikowania, pozbawiona jakichkolwiek dotychczasowych uprzedzeń i zahamowań. Jednak nieograniczonym możliwościom komunikacyjnym, jakie niesie ze sobą nowoczesna technologia, towarzyszy zagrożenie utraty zdolności do nawiązywania prawdziwie bliskich, bezpośrednich relacji międzyludzkich. Elektroniczny kontakt to wielka przygoda, stwierdza Anna Wolff-Powęska<sup>5</sup>, ale jej ceną jest *samotność i globalna bezdomność*<sup>6</sup>.

Wydaje się, że wobec nieograniczonych niemal możliwości technicznych, jakie ma do dyspozycji współczesne kino akcji, mało dynamiczne i przegadane filmy nie mają najmniejszej szansy powodzenia. Tymczasem okazuje się, że potrafią one zjednać sobie rzeszę sympatyków uznających je za atrakcyjne i godne uwagi. Być może dzieje się tak dlatego, że widzowie odnajdują w nich bliskie im problemy, wciąż istniejące nawet w luksusowym i nowoczesnym życiu. Rozwojowi cywilizacyjnemu wcale nie towarzyszy systematyczne polepszanie się i wzmacnianie tzw. kondycji ludzkiej. Wręcz przeciwnie, psycholog społeczny profesor Janusz Czaplński zwraca uwagę, że *wprawdzie żyjemy coraz dłużej, barwniej i ciekawiej, ale jednocześnie nie wiemy po co*<sup>7</sup>. Coraz częściej tracimy poczucie sensu, bowiem nawet wówczas, gdy nasze codzienne życie wolne jest od poważnych trosk *i tak nie wiemy, czemu ma ono służyć*<sup>8</sup>. Nic więc dziwnego, że u schyłku tysiąclecia pojawiła się tak silna potrzeba podzielenia się tego typu wątpliwościami z kimkolwiek, kto tylko byłby gotów ich wysłuchać. Brak ewentualnych słuchaczy można sobie zawsze zrekompensować symulowanym uczestnictwem w wymianie zdań ekranowych postaci.

Załamanie się wielkich ideologii spowodowało, zdaniem Anny Wolff-Powęskiej, że *człowiek jest zdany na siebie, nie ma poczucia przynależności i wyobraźni integrującej wspólnotę*<sup>9</sup>. Chociaż nie ma *nośnej wizji przyszłości*<sup>10</sup>, to sama rzeczywistość zmusza go do nakreślenia celów, do których pragnie dążyć. Nie możemy jednak, zauważa Janusz Czaplński, precyzyjnie zaplanować ścieżek dochodzenia do tych ogólnie zdefiniowanych celów, ponieważ po drodze spotykamy wiele sytuacji i możliwości, których nie jesteśmy w stanie przewidzieć. W związku z tym rodzi się pytanie, co w nowoczesnym świecie ma stanowić źródło poczucia bezpieczeństwa i gwarancję stabilności statusu społecznego. Reżyserzy lat 90. zaproponowali w filmach tylko jeden z wariantów możliwych odpowiedzi. Źródłem tym mają być spontaniczne relacje międzyludzkie, oparte na

szczerej i pełnej wzajemnego zrozumienia rozmowie. Rozmowa staje się dla współczesnego człowieka nie tylko formą kontaktu z innymi, ale także sposobem na określenie swojej tożsamości.

Ewolucja w kulturze i w strukturze społecznej spowodowała, że żyjemy w *otwartej czasoprzestrzeni, w której nie ma już tożsamości, są tylko transformacje*<sup>11</sup>. Jednocześnie życie przekształciło się w *niekończącą się – i zawsze niechętną usatysfakcjonowaniu – pogoń za indywidualną tożsamością lub (...) tożsamością dzieloną z innymi*<sup>12</sup>. Poszukiwanie tożsamości to równocześnie próba znalezienia swojego miejsca w świecie. Podejmują ją bohaterowie wszystkich wymienionych filmów, w których podstawową strategią działania staje się wymiana zdań i poglądów. Codzienne rozmowy, blahe z pozoru stwierdzenia i udzielane sobie rady spełniają funkcje terapeutyczną, pozwalają bowiem odreagować życiowe napięcia i stresy. Z drugiej jednak strony, za pomocą opinii oraz uwag drugich osób bohaterowie próbują dookreślić własną tożsamość – uchodzącą w oczach psychologów za kruchą i niestabilną – uzasadnić obrany model życia, potwierdzając tym samym słuszność dokonywanych wyborów.

Wspólnym elementem przytaczanych tytułów jest podobieństwo życiowych celów pojawiających się w nich postaci. Bez względu na płeć, realia i indywidualne cechy charakteru wszyscy oni dążą do osiągnięcia różnie pojmowanego szczęścia. Dążenie to, mniej lub bardziej intensywne, przyjmuje różne formy, jest ono bowiem *aktem jednostkowym i przeżyciem subiektywnym*<sup>13</sup>. Jednak chociaż to jednostka sama rozstrzyga, czy i dlaczego jest szczęśliwa, to jak się okazuje, wizje szczęścia można sprowadzić do kilku podstawowych wariantów. W każdym z analizowanych filmów – bez względu na to, czy receptą na osiągnięcie satysfakcji z dokonanych wyborów jest kariera zawodowa, czy też życie rodzinne – szczęście nieodłącznie wiąże się z udanymi relacjami międzyludzkimi. Pozwalają one bohaterom osiągnąć owo niezbędne do życia poczucie bezpieczeństwa stabilizujące i porządkujące układy z otoczeniem.

Opowiedziane w filmach historie odzwierciedlają kondycję współczesnego świata, w którym nastąpił kryzys wartości stawianych dotąd na piedestale. Zdaniem Anny Wolff-Powęskiej kryzys ten oznacza nie tyle ich upadek, ile przeobrażenie. Na znaczeniu tracą *tradycyjne cnoty: maleje gotowość do ograniczania wolności przez autorytety, organizacje i normy*<sup>14</sup>, zyskują natomiast *wartości związane z zaspokajaniem indywidualnych potrzeb człowieka*<sup>15</sup>. Nie dziwi więc, oczywista w tych warunkach, skłonność scenarzystów do koncentrowania się na codziennym życiu postaci, drobnych sprawach i wydawałoby się mało znaczących epizodach. Nawet nieistotne wydarzenia zyskują w nich nowy wymiar, nadający im odpowiednią rangę. Świat nie jest w tych historiach nieobejmowalną zmysłami przestrzenią, w której ludzie z trudem próbują się odnaleźć. Obszar, na którym rozgrywa się akcja, zostaje maksymalnie zredukowany i – podobnie jak się to dzieje w filmach Erica Rohmera – sprowadzony do najbliższego otoczenia pojawiających się w nim postaci. Stają się one centrum tego świata, narzucając odpowiednie proporcje nie tylko fizycznej przestrzeni, ale także rozgrywającym się wokół wypadkom.

Najbardziej dramatycznym wydarzeniem w filmie *Rozmawiając, obmawiając* jest więc pogarszający się stan zdrowia, a w końcu śmierć ukochanego kota głównej bohaterki. Fakt ten jest dla Amelii prawdziwą tragedią, która – niczym

utrata najbliższej osoby – zmusza ją do innego spojrzenia na własną sytuację życiową. Okazuje się, że z pozoru mało istotny dla każdego poza właścicielką zwierzęcia przykry wypadek może mieć równie daleko idące konsekwencje jak kataklizmy czy wielkie przełomy dziejowe. Uświadamia jej, co to znaczy samotność, brak „bratniej duszy”, z którą można nawiązać prawdziwy, niekoniecznie werbalny kontakt. Nasilająca się choroba kota i coraz bardziej przygnębiające diagnozy weterynarza są dla młodej kobiety doświadczeniem równie bolesnym jak zagrożenie utratą najbliższej przyjaciółki wychodzącej wkrótce za mąż. Kiedy Amelia znajduje na chodniku zwłoki kota, uświadamia sobie, że była to jedyna naprawdę bliska jej istota. Obojętnym wzrokiem patrzy na twarze obcych, zajętych wyłącznie swoimi problemami sąsiadek bezskutecznie próbujących przyjąć rolę pocieszycielek. Razi ją obojętność Laury, która na zarzut, że interesuje się tylko swoimi sprawami, odpowiada: *Mam swoje życie, czy zawsze miałam mieszkać z tobą i z kotem?*<sup>16</sup>

Reżyserka filmu próbuje odpowiedzieć na to pytanie, sformułowane jednak w bardziej ogólny sposób: jak utrzymać bliskie relacje z innymi, skoro zajęci są oni przede wszystkim własnymi sprawami? Remedium okazuje się rozmowa i nieunikanie bezpośrednich kontaktów – lepiej bowiem powiedzieć sobie w twarz nawet niemiłe rzeczy niż gromadzić ukrywane głęboko resentymy. Każda wymiana zdań, nawet ta zupełnie nieuporządkowana i pozbawiona jakiegokolwiek myśli przewodniej, jest niezawodną metodą poznawania siebie i świata. Tworząc zawiłą sieć relacji interpersonalnych, Nicole Hofocener pokazuje rzeczywistość oczami swoich bohaterów, interpretując ją zgodnie z osobistymi preferencjami i hierarchią wartości. Nie ironizuje, nie kpi, nie ośmiesza żadnej z postaci, a wszelkie efekty humorystyczne są raczej efektem ich spontaniczności i naturalności niż rezultatem ich karykaturyzacji.

*Rozmawiając, obmawiając* rozpoczyna się, zgodnie z polskim tytułem – tym razem adekwatnym do treści filmu – od obu tych czynności. Zarówno rozmawianie, jak i obmawianie – co w tym przypadku jest niemal równoznaczne – to ulubione zajęcie nastoletnich przyjaciółek, z rozbawieniem komentujących zdjęcia w kolorowym magazynie, bynajmniej nie przeznaczonym dla tej właśnie kategorii wiekowej. Kiedy w następnej scenie dwie dorosłe już kobiety spotykają się w kawiarni, wiemy, że pogaduszki przy kawie mają długą tradycję. Przyjaźń oznacza dla każdej z nich przede wszystkim gotowość do wysłuchania drugiej strony, otwartość na zwierzenia i często nudne wynurzenia. Kryzys w ich wzajemnej relacji pojawia się dopiero wówczas, kiedy Laura przestaje poświęcać Amelii większość czasu, rezygnując tym samym z bycia jej największym powiernikiem. Nie chodzi tu bynajmniej o powielanie roli zawodowego terapeuty, z którym Amelia – mimo regularnych wizyt – wcale nie potrafiła dojść do porozumienia. Chociaż Laura jest również psychoanalitykiem, to nie jej zawód sprawił, że Amelia obdarzyła ją tak dużym zaufaniem. Laura zaoferowała jej coś więcej niż tylko opłacone z góry kilkadziesiąt minut pozornie spontanicznego seansu – prawdziwe zainteresowanie.

Nie wszyscy mają szczęście posiadania w najbliższym otoczeniu kogoś, kto w każdej chwili gotowy jest ich wysłuchać. Nieszczęśnicy ci suto wynagradzają więc profesjonalistów, wymyślając jednocześnie niestworzone historie, aby tylko uzasadnić cotygodniowe spotkania. Jeden z pacjentów Laury, bez żadnego po-



*Porozmawiajmy o seksie*, reż. Troy Beyer (1998)

*Kobiety topless rozmawiają o swoim życiu* reż. Harry Sinclair (1997)



czucia winy czy wstydu, przyznał się do zmyślania opowiadanych jej problemów, potrzebował bowiem kogoś, z kim mógłby spokojnie porozmawiać, nie płacąc przy tym ani grosza – jego historia o nawiedzających go wizjach diabła okazała się wystarczająco przekonująca dla ubezpieczalni pokrywającej koszty terapii. Laura wydała mu się na tyle sympatyczną i miłą osobą, że gotów był przychodzić do jej gabinetu pod zupełnie wymyślonym pretekstem, którego pod koniec sam już nie potrafił dobrze uzasadnić. Często zdarza się, że właśnie wobec osób zupełnie obcych ludzie stają się szczerzy i bardziej otwarci niż wobec tych, z którymi są związani emocjonalnie. Silna potrzeba posiadania towarzysząca wszystkim głębszym uczuciom działa paraliżująco, utrudniając, a nawet uniemożliwiając wzajemne porozumienie. Kiedy Amelia pyta ekschłopaka, co było nie tak w ich związku, co strasznego zrobiła, że ją porzucił, ten odpowiada: *Byłem dla ciebie zbyt ważny, jakbym był dla ciebie wszystkim. Sprawiałaś, że tak się czułem*<sup>17</sup>.

Paradoksalnie, rozstanie jest dla Amelii i Andrew początkiem prawdziwej przyjaźni, opartej na tym, czego brakowało w ich wspólnym życiu – autentycznej otwartości na partnera. Okazuje się, że to właśnie rozstanie uświadomiło obojgu, jak mało wiedzą o wzajemnych potrzebach, oczekiwaniach, marzeniach. Dopiero odpowiedni dystans sprawił, że zaczęli zastanawiać się nad sobą, nad tym, co im sprawiało przyjemność, a co irytowało tak, że się rozstali. Taki dystans potrzebny był również Laurze, kiedy okazało się, że jej związek z Frankiem przechodzi największy kryzys tuż po podjęciu decyzji o ślubie. Pojawiły się bowiem wątpliwości, czy ich układ sprawdzi się również wówczas, gdy zyska oficjalny status. Narzeczeni zdają sobie sprawę, że legalizacja małżeństwa to punkt graniczny, traktowany bądź jako zakończenie procesu wzajemnego poznawania się, bądź wręcz przeciwnie, jako początek tak zwanej nowej drogi. Laurę najbardziej przeraża fakt, że wypełniając małżeńskie obowiązki, oboje zatracą spontaniczność i otwartość, którą tak sobie cenili w swoim związku. Równocześnie jednak uświadamia sobie, że Frank jest jej na tyle bliski, iż powinna okazać mu niezbędną dozę zaufania. Laura, która coraz częściej rozmawia właśnie z narzeczonym, a nie z Amelią, tłumaczy jej: *Zgoda, nie mówię ci o wszystkim, bo mam Franka, ale czy nie jestem twoją przyjaciółką, bo nie trzymam cię za rękę?*<sup>18</sup> Ta szczerza rozmowa wystarcza, aby zagrożona przyjaźń została uratowana i wszystko może zmierzać do szczęśliwego końca.

Przygotowania do ślubu poprzedza krótka scena, w której Amelia porządkuje kuchenną szafkę, wyrzucając z niej zapasy jedzenia dla kota. Godzi się wówczas z faktem, że życie oznacza gromadzenie różnych doświadczeń, tych dobrych i tych, które budzą jedynie przykre wspomnienia. Wszystko kończy się szczęśliwie, ale nie jest to cukierkowy happy end. Oglądając w ostatnim ujęciu całą czwórkę przyjaciół, czujemy, że każde z nich wciąż ma wiele wątpliwości, a świat nie jawi się im jako prosty i oczywisty. Wszyscy oni mają jednocześnie świadomość, iż zrozumienie go wymaga od nich ogromnego wysiłku, nawet jeśli ma on polegać tylko na ciągłym „rozmawianiu, obmawianiu”.

Bohaterkom filmu *Porozmawiajmy o seksie* wszystko wydaje się o wiele mniej skomplikowane. Przedstawione tu schematyczne historie kończą się w banalny, sztampowy sposób, przypominający mało ambitne i nudne historyjki z morałem. Konflikty zostają więc zażegnane, wszyscy padają sobie w ramiona,

po czym rażno wkraczają w iście świetlaną przyszłość wyraziście rysującą się na horyzoncie. Na próżno doszukiwać się w tym zakończeniu oryginalności, której można by oczekiwać po zapowiadającej się ciekawie koncepcji scenariusza. Troy Beyer – reżyserka i odtwórczyni głównej roli – postanowiła zbudować swoją opowieść wokół bardzo prostego pomysłu, polegającego na wpleceniu w fabułę filmu fragmentów wypowiedzi kobiet wygłaszanych przez nie wprost do kamery. W początkowej scenie oglądamy ją, gdy jako młoda dziennikarka demonstruje swoje umiejętności w zainscenizowanym naprędce studiu. Aby zdobyć pracę prowadzącej telewizyjny talk-show, nie wystarczy jednak dobrze wypaść na wizji, konieczne jest bowiem dostarczenie zarejestrowanej na wideo próbki przyszłego programu. Jazz postanawia więc „wziąć byka za rogi” i zrealizować swoje ambitne plany, gromadząc przy pomocy przyjaciółek niezbędny materiał.

Punktem wyjścia dla początkującej producentki telewizyjnej jest idea zrealizowania talk-show *Babskie rozmowy*, w którym kobiety mogłyby porozmawiać o seksie lat 90. i innych nurtujących je problemach. Stymulująco działają na Jazz wypowiedzi potencjalnych odbiorczyń, które na pytanie, czy oglądałyby *Babskie rozmowy*, odpowiadają, że na pewno, gdyż *byłoby ciekawe postuchać, co kobiety mówią o ważnych dla nich sprawach*<sup>19</sup>. Pozostaje więc jedynie kwestia znalezienia potencjalnych rozmówczyń. Początkowe próby castingu nie przynoszą zbyt dużych sukcesów, choć zdesperowana Jazz trafia ze swoją kamerą nawet do toalety w dyskotecce. Za radą przyjaciółek postanawia jednak zadziałać w pełni profesjonalnie i ogłasza oficjalny termin „zdjęć próbnych”. W wyznaczonym dniu pod drzwiami jej mieszkania zjawiają się dzikie tłumy kobiet owładniętych chęcią podzielenia się swoimi doświadczeniami.

Kamera wideo staje się partnerem do rozmowy, swoistym surogatem drugiej osoby, której kobiety gotowe są zwierzyć się z najintymniejszych szczegółów życia. Medium elektroniczne zajmuje w tej szczególnej „interpersonalnej” komunikacji pozycję interlokutora, wobec którego kobiety nie odczuwają żadnego skrępowania, przekonane o jego pełnym obiektywizmie i bezstronności. Teoria feministyczna podkreśla, że w kulturze patriarchalnej niemożliwa jest swobodna, kobieca ekspresja, bowiem istniejące sposoby komunikowania nie są dostosowane do przekazywania doświadczeń kobiet. Co więcej, często wręcz wykluczają kobiety ze sfery wszelkiej działalności twórczej. Jakkolwiek zmiany w tradycyjnym modelu przekazywania informacji mogą oznaczać dla kobiet perspektywę większej swobody wypowiedzi. Antropolodzy zauważają, że o zdolności do zrozumienia i uczestniczenia w *obiegu treści kultury*<sup>20</sup> decyduje posiadanie *stałych dyspozycji*<sup>21</sup>, pewnej kompetencji, która wyraża *stan przysposobienia do uczestnictwa w kulturze*<sup>22</sup>. Kompetencja ta dotyczy zarówno pewnego przygotowania intelektualnego, jak i znajomości określonego kodu porozumiewania. Jest on niemal z reguły wytworem społecznym i jako taki, podkreślają teoretyczki feminizmu, nie może sprostać oczekiwaniom kobiet. Pozostaje im więc znalezienie takiego sposobu wyrażania własnych przeżyć i emocji, który wykraczałby poza ramę dotychczasowych możliwości.

Sztuka wideo wydaje się taką szansą, pozwala bowiem na dość dużą swobodę w operowaniu tworzywem filmowym i posługiwanie się nim wbrew sztywnym konwencjom. Pole działania jest wręcz nieograniczone, szczególnie że postmodernizm, zdaje się, wręcz zachęca do stosowania wszelkich niekonwencjonal-



nych rozwiązań i do łamania reguł. Ryszard Kapuściński obserwujący rzeczywistość wnikliwym okiem reportera, dostrzega siłę postmodernizmu w tym, że wyraża on nową sytuację komunikacyjną świata, w którym technika zniósła dwa drogowskazy orientacji – czas i przestrzeń<sup>23</sup>. W ten sposób nastąpiło zrelatywizowanie świata, definiowanego odąd za pomocą takich pojęć, jak względność, nieokreśloność. Postmodernizm, choć krytykowany przez autora za skłonność do nadmiernego, bezkrytycznego relatywizmu, niesie ze sobą *antydogmatyczność i otwartość na innowacje*<sup>24</sup>. Twórczyni *Porozmawiajmy o seksie* nie potrafiła jednak wykorzystać tych możliwości, ograniczając się do zastosowania zużytych klisz i konwencji. Kamera wideo pozostaje w jej filmie jedynie sprzętem technicznym, bez którego z powodzeniem można by się obejść i którego wcale nie wykorzystuje się jako nowego środka wyrazu.

Tymczasem rozwój systemu przekazu informacji spowodował, podkreśla Kapuściński, że po raz kolejny człowiek stanął wobec odwiecznego problemu: jak zrozumieć świat? Świat, w którym źródłem wiedzy stał się ekran telewizora. Gorączkowe tempo przekazów medialnych, ich masowość a zarazem powierzchowność powodują u odbiorcy *chaos poznawczy i głód interpretacji*<sup>25</sup>. Oglądającemu program nie wystarczają już suche fakty, domaga się on komentarzy, analiz, wskazówek i sugestii interpretacyjnych. Spojrzenie na rzeczywistość okiem producentki programu telewizyjnego to dla Jazz niepowtarzalna szansa narzucenia widzom „klucza interpretacyjnego”, który uwarściłby ich i uczulił na niedostrzegane dotąd problemy. Kwestie związane z postrzeganiem rzeczywistości przez kobiety próbujące znaleźć ujście dla nurtujących je wątpliwości to wymarzony temat dla reportera. Jazz, stając za kamerą, zyskuje odpowiednią perspektywę do oceny faktów, co pozwala uchwycić całą złożoność wybranych zagadnień. Kamera wideo nie jest w tym wypadku filtrem łagodzącym ostrość spojrzenia, wręcz przeciwnie – narzucającą obiektywizm barierą, dzięki której możliwe jest utrzymanie dystansu między obserwatorem a tym, co jest obserwowane. Dystans ten jest niezbędny, ponieważ *zawsze rozumie się tylko z zewnątrz*<sup>26</sup>.

W poszczególnych partiach filmu realizowanego przez Jazz obraz relacji między kobietami a otaczającym je światem jest jednak mało przekonujący, zarówno wówczas, gdy jest prezentowany z zewnątrz, jak i od środka. Każde z ujęć wypada równie nieciekawie i mało oryginalnie jak szablonowe propozycje telewizyjnej ramówki, dla których miał być przeciwwagą program *Jazz. Babskie gadanie* to w zamyśle reżyserki promocja niezależności i swobody wypowiedzenia się przez kobiety mogące teraz bez żadnych przeszkód rozmawiać o najintymniejszych przeżyciach. Okazuje się, że nie wystarczy zadać kontrowersyjnego pytania – w tym wypadku o seks – i pozwolić respondentkom na wyrażanie się w każdy, nawet mało konwencjonalny sposób. Trzeba bowiem mieć jeszcze pomysł na to, co zrobić z nieszablonowymi odpowiedziami, jak je wykorzystać w twórczy i kreatywny sposób. Na te pytania główna postać – jak i sama reżyserka filmu – nie znalazły odpowiedzi.

Sądząc po sposobie, w jaki Troy Beyer zakończyła film, na pewnym etapie pracy sama zdała sobie sprawę ze swojej nieporadności i postanowiła oszczędzić widzom obejrzenia finałowego rezultatu wysiłków Jazz. W kulminacyjnym momencie kasetę z jedyną kopią zmontowanego programu ulega – przez przypa-

dek (?) – zniszczeniu, a wątek, który wydawał się najważniejszy w całej akcji, zostaje zepchnięty na drugi plan. Reżyserka próbuje w ten sposób przekonać widzów, że wprawdzie cały wysiłek bohaterki poszedł na marne, ale cóż znaczy utrata ewentualnej posady czy sukces dziennikarski wobec oświadczyn wypisanych szminką na masce samochodu. Ta część scenariusza Troy Beyer sprawia wrażenie „ostatniej deski ratunku” przed własną niekonsekwencją i odzwierciedla – zależnie od interpretacji – albo samokrytycyzm autorki, albo infantylizm i twórczą niedojrzałość.

Cała energia włożona w przygotowanie prawdziwie rewolucyjnego materiału pokazującego kobiety w zupełnie nowym świetle nie miała więc najmniejszego sensu. Producentka, która z takim zapałem lansowała projekt talk-show dającego wreszcie kobietom szansę swobodnej wymiany zdań, błyskawicznie zapomniała o swojej postępowej koncepcji, akceptując posłusznie *status quo*, któremu tak bardzo chciała się przeciwstawić. Nowa interpretacja rzeczywistości – oglądanej tym razem z kobiecego punktu widzenia – nie jest już nikomu potrzebna, zdaje się mówić reżyserka, pokazując, jak trzy przyjaciółki akceptują przypisane im role. Młode, atrakcyjne kobiety, niedawno zaangażowane w kampanię na rzecz nowoczesnego programu telewizyjnego, bez żadnych wątpliwości godzą się na zajęcie pozycji w stereotypowych układach. Posłusznie wpisują się w gotowe schematy, powielając tym samym skonwencjonalizowane wzory kulturowe zachowań.

Aranżowanie rozmów, które miały być szansą na przekształcenie dotychczasowego sposobu postrzegania każdej z płci, nie ma już sensu, skoro inicjatorki zmian przestały popierać własną ideę. Po co rozmawiać o przedefiniowywaniu kluczowych kategorii i pojęć, jeśli tak wygodnie jest pogodzić się z realiami, zwłaszcza gdy wszystko przebiega zgodnie z ogólnie przyjętym standardem. Łatwo wówczas o gwarancje stabilizacji emocjonalnej, którą – nawet jeśli jest tylko tymczasowa i pozorna – warto osiągnąć kosztem pozbawienia się ewentualności swobodnej ekspresji czy wyrażania rzeczywistych odczuć i emocji. Zniszczona kasetą z nagraniem w *Porozmawiajmy o seksie* to świadectwo nieudanej próby wykorzystania przez kobiety szansy, jaką daje akt twórczy, którego immanentną częścią jest *jakiś novum*<sup>27</sup>, element nie będący dotąd częścią *zasobów kultury*<sup>28</sup>. Pojawia się on jako efekt specyficznej właściwości sprawiającej, że twórczość artystyczna jest zawsze związana z artykułowaniem sensów, jakich kultura *jeszcze nie zarejestrowała*<sup>29</sup>.

Paradoksalnie, Jazz padła ofiarą ogromnych możliwości, jakie dawała jej produkcja telewizyjna. *Umasowienie*<sup>30</sup> – będące, zdaniem antropologów, jednym z najważniejszych aspektów przemian w kulturze – może być bowiem w określonych kontekstach sprzęgnięte z *trywializacją, spłyceniem treści i z degradacją sposobów wypowiedania*<sup>31</sup>. Takie spłycenie jest wyraźnie widoczne w filmie Troy Beyer, gdzie komercyjna łatwizna, nachalność i moralizatorstwo zdominowały konstrukcję fabuły. To, co zapowiadało się na bulwersujący temat, łamiący wszelkie tabu, zostało złagodzone i pozbawione wyrazu w błahej akcji nie wybiegającej poza stereotypy. Zamiast twórczych wniosków sterta zużytych klisz zgodnych z hollywoodzkimi zaleceniami. Główna bohaterka, która nie może mieć dzieci, ubolewa nad tym faktem tylko dlatego, że jej chłopak chciałby mieć dużą rodzinę. Usiłuje więc oszczędzić mu przykrości, porzucając go bez słowa

wyjaśnienia. Narzeczony okazuje się jednak prawdziwie szlachetnym człowiekiem, który w imię miłości gotów jest na akceptację tego „niepełnego” modelu rodziny. Długonoga piękność o egzotycznej urodzie stwierdza, że tak potrzebne jej poczucie bezpieczeństwa nie musi mieć źródła w męskich ramionach ani w narkotykach zażywanych w seksualnym upojeniu. Zrywa więc zarówno z namiętnością, jak i wykorzystującym ją kochankiem i zgodnie z regułami każdej przyzwoitej opowiadanki z morałem postanawia zacząć wszystko od nowa. Nawet niezrównoważona emocjonalnie specjalistka od krótkotrwałych związków znajduje wreszcie odpowiedniego partnera. U jego boku ma szanse nie tylko na dojrzały związek, ale także na uczuciową stabilizację, której – jako córka odrzucona przez matkę – nie mogła dotąd doświadczyć.

Ironicznym komentarzem do tego rodzaju fabuły jest film Harry’ego Sinclaira *Kobiety topless rozmawiają o swoim życiu* (*Topless Women Talk About Their Lives*, 1997). Po przeczytaniu tytułu natychmiast pojawia się obawa, że będziemy mieć do czynienia z dziełem równie pretensjonalnym jak efekt pracy Troy Beyer. Tymczasem reżyser proponuje zgoła inne spojrzenie na kwestię tzw. szczerej rozmowy, tak wysoko cenionej we współczesnym świecie. Już sam początek filmu sugeruje, że znajdziemy w nim subiektywną interpretację nurtów filmowych i związanych z nimi konwencji oraz formuł gatunkowych. Pierwsza scena nowozelandzkiej produkcji rozgrywa się na wybrzeżu, gdzie nieco zagubiony turysta niemiecki usiłuje odszukać kawałek plaży utrwalony w *Fortepianie* przez Jane Campion. Jak wyjaśniają mu napotkane kobiety, właściwy plan filmowy znajdował się kilka kilometrów dalej, ale nie ma to wielkiego znaczenia, bo każdy odcinek nadmorskiego terenu wygląda dokładnie tak samo. Scena ta, będąca swoistym komentarzem do kobiecej twórczości filmowej, podkreśla nieco ironiczny stosunek reżysera do feministycznego nurtu kina oraz jego wizualnej stylistyki, często obfitującej w „piękne widoczki”. O ironio, to właśnie one, a nie awangardowe rozwiązania plastyczne, najgłębiej zapadają w pamięć oglądającym.

W filmie Sinclaira pojawia się wprawdzie ciekawie opowiedziana fabuła obyczajowa o zawitych perypetiach dziewczyny, która spóźniła się na zaplanowany zabieg aborcji, ale struktura została tu zdominowana przez wątek autorski, o wyraźnym ironizująco-komentatorskim nastawieniu. Ma on związek z historią pewnego scenariusza, którego egzemplarz niemiecki kinoman wyłowił spośród morskich fal, po czym zabrał ze sobą do Europy. Kilka miesięcy później twórca scenariusza, który tak haniebnie obszedł się ze swoim dziełem, może podziwiać swój produkt na ekranie w postaci niemieckiej produkcji zatytułowanej właśnie *Kobiety topless rozmawiają o swoim życiu*. Efekt jest porażający. Nieco zagubiony młody scenarzysta doznaje wręcz szoku, kiedy ogląda w kinie dosłowną i całkowicie pozbawioną polotu wersję swojej wyszukanej koncepcji. W pierwotnym założeniu miała ona służyć wyrażeniu wewnętrznych emocji i rozterek awangardowego artysty, bezskutecznie próbującego odnaleźć się w rzeczywistości. Niemiecka wersja skoncentrowała się na zgoła innym aspekcie pomysłu, przekształcając go w manifest feministyczny zrealizowany w manierze zaangażowanych ideologicznie produkcji z lat 70. Bohaterkami są więc wyłącznie kobiety w różnym wieku, o różnym statusie społecznym, rodzinnym i zawodowym, które roznegliżowane zwracają się przed kamerą.

Szok jest dla bohatera tym większy, że grono przyjaciół utożsamia jego sposób myślenia właśnie z tym, co zobaczyli na ekranie. Premiera filmu w niczym nie poprawia kondycji psychicznej Anta, wręcz przeciwnie, wywołuje całą lawinę nieporozumień zwiększających tylko frustrację debiutującego artysty. Na nic wszelkie wyjaśnienia, skoro nawet własna matka nie potrafi zrozumieć jego intencji. W jednej ze scen troskliwa rodzicielka, naśladując postacie z filmu jedynaka, zabiera się do prasowania rozebrana do pasa, nie przejawiając przy tym śladu zakłopotania. Tego już dla bohatera za wiele, pozostaje tylko ucieczka. W ten nieco sarkastyczny sposób Harry Sinclair pokazuje, że każda, nawet bardzo ciekawa idea może przybrać karykaturalną formę całkowicie wypaczającą jej założenia. Niczym nieskrępowana wypowiedź jako „złota recepta” na nawiązanie kontaktów międzyludzkich niekoniecznie musi się sprawdzić, szczególnie gdy zostaje potraktowana jako narzędzie określonej ideologii. Znika wówczas szczerłość oraz spontaniczność i choć źródłem nawiązywanych kontaktów nadal pozostają te same potrzeby czy emocje, to pojawiają się schematyczne konwencje, w przypadku których trudno mówić o prawdziwym zrozumieniu międzyludzkim.

*Kobiety topless* miały w założeniu Anta symbolizować wszystkich tych, którym z trudem udaje się funkcjonować w otaczających realiach. Młodemu scenarzyście nie chodziło wcale o wywalczenie praw dla którejś z ucisnionych grup społecznych, lecz o pokazanie, jak ważna jest świadomość możliwości swobodnego mówienia o swoich wewnętrznych doznaniach i życiowych doświadczeniach. Choć reprezentują one najbardziej subiektywne aspekty osobowości, to istnieje rodzaj więzi międzyludzkiej, której odkrycie pozwala człowiekowi stawić czoło wyzwaniom rzeczywistości. Życie bohaterki filmu Harry’ego Sinclaira jest właśnie poszukiwaniem takiego humanistycznego łącznika. Liz sprowadza problemy z ciążą, z wyborem partnera, z podjęciem decyzji o życiowej stabilizacji tylko do jednej, za to zasadniczej kwestii – ułożenia sobie relacji z otaczającymi ją ludźmi. Reżyser a zarazem scenarzysta filmu podkreśla, że chodziło mu głównie o to, aby pokazać, jak złożone są relacje międzyludzkie. Nie wystarczy jedynie rozmowa, traktowana jako remedium na wszystkie konflikty, aby zrozumieć całą złożoność ludzkich zachowań.

Każda epoka modeluje wyposażenie antropologiczne swoich uczestników<sup>32</sup>, zmuszając ich do określonych preferencji w odbiorze, nakierowując kodowanie na tylko wybrane obszary realności, natomiast kultura spełnia rolę filtra, poprzez który każde (...) postrzegać świat i formułować znaczenia<sup>33</sup>. Obecnie, podkreśla Maryla Hopfinger, żyjemy w świecie podporządkowanym audiowizualności, w rezultacie doświadczenie i wiedza są zdobywane oraz modyfikowane w całkowicie odmienny sposób, niż miało to miejsce w kulturze werbalnej, jak i kulturze pisma czy druku. Omówione wyżej produkcje z lat 90., w których wątek kreacji pojawia się na zasadzie tworzenia scenariusza filmowego, rejestrowania rzeczywistości za pomocą kamery wideo, a nawet tylko oglądania kaset z efektami cudzej kreacji, próbują uchwycić specyfikę tej audiowizualnej realności. Techniczna rejestracja obrazu i dźwięku pozwala bowiem spojrzeć na zachowania ludzi i otaczający świat w nowy sposób, nakierowujący uczestników kultury na pomiarane dotąd wymiary ludzkiej egzystencji, relacje ze światem zewnętrznym<sup>34</sup>.

Popularność filmów podporządkowanych rozmowie i poszukiwaniom odpowiedzi na najbardziej nurtujące ludzkość pytania jest być może konsekwencją podkreślanego przez badaczy faktu, że technika wzbogaciła nasze widzenie i rozumienie świata, uświadamiając całą różnorodność składników budujących wszelkie znaczenia oraz niejednorodność ludzkich zachowań. Nowoczesny typ komunikacji audiowizualnej *zmienia i utrwala sposoby przedstawiania człowieka, jego relacji z innymi, ze światem rzeczy i światem natury, spaja wymiary wizualne i audialne*<sup>35</sup>. Mimo że niezauważalne dotąd obszary zostają poddane *semiotyzacji*<sup>36</sup>, przez co zostaje im nadana odpowiednia ważność i wydawałoby się, iż nikt nie może się dłużej czuć skazany na marginalizację, to nadal kwestią otwartą pozostaje umiejętność odnalezienia się w skomplikowanej sieci relacji interpersonalnych.

Na szczęście kolejną konsekwencją rewolucji audiowizualnej, przytaczaną przez specjalistów, jest *wzrost samoświadomości zarówno zachowań werbalnych, jak i niewerbalnych, także w kontaktach bezpośrednich*<sup>37</sup>. Powoduje to, że uczestnicy komunikacji zdobywają odpowiedni *dystans poznawczy*<sup>38</sup>, całkowicie zmieniający sytuacje mowy w praktyce codziennych zachowań, spotkań. Dystans ten pozwala im na wykorzystanie, tym razem z całą świadomością, jej środków i możliwości. Scenariusze omówionych filmów pokazują, jak wielka jest to oferta i jak ważne dla współczesnego człowieka jest jej wykorzystanie. Wielu twórcom lat 90., nie tylko tym, którzy uczynili kontakty werbalne zasadniczym tematem swoich filmów, udało się wykorzystać kino jako *źródło wiedzy i samo-wiedzy*<sup>39</sup>, wraz z całym zasobem jego możliwości *wieloaspektowego oddania autentyzmu ludzkiego behavioru (...), realizmu struktury zachowań i całych sekwencji znaczeń*<sup>40</sup>.

Wprowadzenie w strukturę tych filmów techniki wideo oraz subiektywnych ujęć to wyraz pragnienia większej subiektywizacji i zindywidualizowania opowiadanych historii. Możliwości techniczne nowych mediów mają bowiem właściwość – typową dotąd, zdaniem Belloura, tylko doświadczeniu literackiemu – nadawania opowiadany historiom wymiaru *intymności, subiektywności, autobiograficzności*<sup>41</sup>. Film wspomagany przez środki spoza jego podstawowego warsztatu zyskuje niepowtarzalną formę *refleksji i eseju, skupioną wokół słowa „autoportret”*<sup>42</sup>.

Koniec wieku przynosi wiele pytań, na które bohaterowie kina lat 90. próbowali dać odpowiedź w toczonych nieprzerwanie rozmowach. Same rozmowy, utrwalone w formie tekstu, mogłyby nie wystarczyć, współczesność bowiem wręcz wymaga *kultury opartej na obrazach*<sup>43</sup>. To właśnie formy wizualne w najróżniejszym kształcie pozwalają, w opinii Susan Sontag, oswoić i zrozumieć świat. I chociaż, podkreślają teoretycy, sam świat nie należy do naszej świadomości, to obrazy w świecie, nie mówiąc już o obrazach świata, z pewnością tak. Kino lat 90. próbowało wykorzystać szansę wy tłumaczenia i przybliżenia zjawisk budzących największe kontrowersje właśnie za pomocą ruchomych obrazów. Utrwalała one nie tylko słowa, ale także wyrażające im gesty, wyraz twarzy bohaterów oraz ich charakterystyczne zachowania, przekazując tym samym bezpośrednio i naturalność rozmów pojawiających się na ekranie. Reżyserzy lat 90. reagując błyskawicznie na nasilającą się potrzebę przedyskutowania wciąż powracających problemów, mniej lub bardziej świadomie wykorzystali

fakt, że mowa ciała, z której czerpiemy ponad połowę informacji, jest prawdziwsza niż ta, która przechodzi przez nasze usta. Dzięki temu ich „przegadane” filmy w niczym nie tracą na atrakcyjności, wręcz zachęcając widzów do wzięcia udziału w toczącym się na ekranie „rozmawianiu i obmawianiu”.

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

- <sup>1</sup> A. Wolff-Powęska, *Po pierwsze nie biudolić*, „Gazeta Wyborcza”, 10-11.06.2000, s. 30.
- <sup>2</sup> Tamże, s. 30.
- <sup>3</sup> W. Maziarski, *Mumury i japiszony muszę wymrzeć*. Wywiad z prof. Januszem Czapińskim, psychologiem społecznym, „Gazeta Wyborcza”, 18.05.2000, s. 3.
- <sup>4</sup> Tamże.
- <sup>5</sup> A. Wolff-Powęska, dz. cyt., s. 30.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 30.
- <sup>7</sup> W. Maziarski, dz. cyt., s. 31.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 31.
- <sup>9</sup> A. Wolff-Powęska, dz. cyt., s. 31.
- <sup>10</sup> Tamże, s. 31.
- <sup>11</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli demaskacja niesmiertelności*, „Kultura Współczesna”, 1996, nr 1-3, s. 24.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 24.
- <sup>13</sup> A. Wolff-Powęska, dz. cyt., s. 31.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 32.
- <sup>15</sup> Tamże.
- <sup>16</sup> Cytat z filmu *Rozmawiając, obmawiając*.
- <sup>17</sup> Tamże.
- <sup>18</sup> Tamże.
- <sup>19</sup> Cytat z filmu *Porozmawiajmy o seksie*.
- <sup>20</sup> M. Czerwiński, *Przyczynki do antropologii współczesności*, Warszawa 1988, s. 26.
- <sup>21</sup> Tamże.
- <sup>22</sup> Tamże.
- <sup>23</sup> R. Kapuściński, *Lapidarium IV*, „Gazeta Wyborcza”, 29.06.2000, s. 20.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 20.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 16.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 17.
- <sup>27</sup> M. Czerwiński, dz. cyt., s. 28.
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> Tamże.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 42.
- <sup>31</sup> Tamże.
- <sup>32</sup> M. Hopfinger (red.), *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, Warszawa 1997, s. 7.
- <sup>33</sup> Tamże.
- <sup>34</sup> Tamże.
- <sup>35</sup> Tamże, s. 13.
- <sup>36</sup> Tamże.
- <sup>37</sup> M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997, s. 67.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 37.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 148.
- <sup>40</sup> Tamże.
- <sup>41</sup> R. Bellour, *L'Entre Images*, w: Tegoż: *L'Entre Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris 1990, s. 14-15.
- <sup>42</sup> Tamże.
- <sup>43</sup> S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1980, s. 163.