

„Kwartalnik Filmowy” nr 116 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.966>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Iwona Kurz

Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0001-7180-8670>

Robotnice wychodzą z kina

Słowa kluczowe:

Roland Barthes;
magia kina;
widownia;
reprezentacja

Abstrakt

Jeden z pierwszych filmów braci Lumière, *Wyjście robotników z fabryki* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*), jak w soczewce skupia kwestie omawiane w artykule: relacje między kamerą i życiem oraz obyczajowością różnych grup społecznych, a także fenomen kina jako sposobu spędzania czasu wolnego. Tekst jest próbą syntetycznego ujęcia przemian w obrębie praktyk oglądania filmów – od kinematografu i kina po telewizję i streaming, postaw widzów, form ich zaangażowania w seans, doświadczania go i utożsamiania się z prezentowanymi opowieściami, a także tego, jak widzowie ci zmieniali się wraz z rozwojem kina. Artykuł osnuty jest wokół eseju Rolanda Barthes'a *Wychodząc z kina*.

W roku 1995 – rocznicowym dla kina – Harun Farocki przekonywał w montażowym filmie eseju *Workers Leaving the Factory*, że film braci Lumière *Wyjście robotników z fabryki* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*) określa scenę pierwotną kina. Chodziło oczywiście o ruch. Robotnicy, a w większości raczej robotnice (tytuł francuski mówił po prostu o wyjściu z fabryki, angielski – *Workers Leaving the Factory* – nie wskazuje płci), opuszczają miejsce pracy przez dwie bramy. Robią to dość zdecydowanie, jakby wypychała ich niewidzialna siła, co wynika zapewne z okoliczności inscenizacji. Film ma trzy wersje, filmowane osoby czekały na sygnał, by ruszyć zaraz po włączeniu aparatu i zmieścić się w ograniczonej czasoprzestrzeni ujęcia z kamery pozbawionej wizjera. Brama ułatwiała wyznaczenie ram kadru.

Jak mówi narratorka eseju Farockiego, twórcy większości filmów koncentrują się w nich na tej części życia bohaterów, która nie obejmuje pracy¹. Oglądając sceny wyjścia, które artysta znalazł w archiwach i montażowniach, trudno się oprzeć wrażeniu, że robotnicy opuszczają fabryki w pośpiechu, tak jakby z nich uciekali. Dokąd tak śpieszą? Do innych zajęć? Do domów? Do czasu wolnego, czyli kina, które z biegiem lat stało się powszechnym sposobem jego spędzania?

Dla Farockiego jest to punkt wyjścia do pytania o świadomość polityczną i zorganizowanie klasy robotniczej. Czy ruch robotników może być wyrazem ruchu robotniczego? – pyta retorycznie reżyser w komentarzu, podczas gdy pracownicy i pracownice Lumière'ów biegą ku swoim mieszczańskim (sądząc po stroju) aspiracjom. Pieniądze zarobione w jednym przemyśle wydadzą na inny: kinematograficzny przemysł czasu wolnego. Zdaniem Farockiego to właśnie kwestia cyrkulacji ludzi, pieniędzy i dóbr, niepodjęta wprost w tej scenie, stanowi ukryty temat kina. Ale też jego wielką moc, skoro *wytwarzane w nim sensory i znaczenia nie są nakładane na świat, ale rodzą się z tego, co rzeczywiste. Tak jakby w kinie sam świat chciał nam coś powiedzieć*².

Uderzający realizm filmu wynika z niewielkiej różnicy między samą rzeczywistością a jej analogowym przedstawieniem fotograficznym, jak pisał Roland Barthes. Wynalazcy kinematografu, zanim wysłali licencjonowanych operatorów w świat, zaczęli właśnie od dokumentowania swojego otoczenia: własnej fabryki akcesoriów do zdjęć w Lyonie-Monplaisir, pobliskiej stacji kolejowej La Ciotat, zjazdu kolegów fotoamatorów czy śniadania w ogrodzie. Fascynacja rodziła się z ruchu, a także z naoczności własnego doświadczenia. Również robotnicy mogli potem obejrzeć siebie na zorganizowanym dla nich pokazie. Kino łączy zatem dwa sprzeczne pragnienia, łączy realne i widmowe: oglądania siebie na ekranie w trybie reprezentacji pozwalającej rozpoznać własny, odrębny świat społeczny oraz konfrontacji z tym, co nieświadome w trybie fantazji, lęków i cichej pracy treści wyparty. Materialność ciała i taśmy filmowej koreluje z niematerialnością projekcji: *film jest szczególnie predestynowany do ukazania związku umysłu i ciała, umysłu i świata oraz wyrażania jednego przez drugie*³.

Stąd bierze się także siła magii kina, opierającej się na przypisywanym mu darze pokazywania rzeczy jako „większych niż życie”. Kamera obdarza przedmioty, miejsca i osoby szczególną aurą, które stają się wyjątkowe, ponieważ ona się na nich zatrzymała. Niczym lustreczko, które pokazuje tylko to, co najpiękniejsze w świecie. I nawet jeśli do drugiej połowy lat 50. rzeczywistość domagała się, by złoczyńca w kinie został przykładowo ukarany, to przecież był to piękny

złoczyńca. Widzowie i widzki wychodzili potem z kina z częstką gwiazdorskiej aury w sobie i próbowali ją zatrzymać za pomocą zapożyczonych z filmu fryzury, ciucha, rekwizytu czy gestu.

W szpitalu w Nowym Jorku przeżyłem niemal objawienie. Zastanawiałem się, gdzie już widziałem dziewczęta chodzące tak jak moje pielęgniarki. Miałem dużo czasu, by nad tym rozmyślać. Wreszcie doszedłem do wniosku, że było to w kinie. Po powrocie do Francji bardzo często było mi dane obserwować ten sposób chodzenia – dziewczęta były Francuzkami, a chodziły w ten sam sposób. Tak to dzięki filmowi dotarł do nas amerykański sposób chodzenia⁴ – pisał francuski socjolog Marcel Mauss w latach 30. Przekonywał on, że sposoby posługiwania się ciałem są technikami wyuczonymi społecznie. Marginalna uwaga o chodzie pielęgniarek celnie wskazywała jednak kino jako narzędzie reprodukcji gestu społecznego (w tym samym czasie Siegfried Kracauer i Walter Benjamin pisali o społecznym oddziaływaniu kina). Ile to nóg bolało od noszenia butów na zbyt wysokich obcasach? Jakże często psuto sobie wzrok ciemnymi okularami wkładanymi niezależnie od okoliczności? Ile papierosów zapalono i alkoholu wypito „na Bogarta” lub „na Cybulskiego”? Ile darennych oświadczeń odegrano publicznie w restauracjach całego świata, wierząc, że tak trzeba, że reszta pójdzie z jak płatka, niczym w komedii romantycznej (choć ta kończy się zwykle w momencie, w którym kłopoty dopiero się zaczynają)? I tak kino stało się społecznie wpływową machiną upodobnienia. Publiczność wychodziła z niego odmieniona i wracała, by ciągle widzieć siebie – lub swoje wyobrażenia – na nowo.

Krytyczne głosy wobec kinematografu i kina oddawały oczywiście wyraziste zróżnicowanie klasowe: jarmarczna rozrywka dla ludu (klas niższych, „kucharek”, „plebsu”) wymagała czujności i interwencji oświeconych. Paradoks sali kinowej polega jednak na tym, że zacierają się w niej różnice, cechuje ją *brak światowości*⁵ – jak określił to Roland Barthes w eseju *Wychodząc z kina* – w przeciwieństwie do teatru, gdzie gry społeczne odgrywane są i na scenie, i przed nią (co w kapitalnym skrócie pokazuje najpierw Władysław Reymont, a potem Andrzej Wajda w *Ziemi obiecanej*). Od święta są teatralne czerwone dywany, złoczone kandelabry i sztukaterie, ale mamy patrzeć wtedy na gwiazdy, a nie na siebie nawzajem. Jednak na co dzień ciemność sali kinowej przesłania dystynkcje, a emocje mogą prowadzić do wytworzenia jeśli nie wspólnoty, to przynajmniej jednoczesności przeżycia, o czym świadczy głośny śmiech, czasem pomruki zadziwienia, często ciężka cisza skrywająca strach, a niekiedy także zdradzająca pochlipywanie. Być może również w tych intymnych doświadczeniach kryje się źródło procesu prowadzącego do „udomowienia” kina.

Czas wolny zawsze był kwestią polityczną, ponieważ bezpośrednio wiązał się z czasem pracy, o który bój toczyły związki zawodowe i partie robotnicze w XIX i XX w. Wyznaczany na początku ubiegłego stulecia na sobotni wieczór i niedzielę uległ dziś nie tylko wydłużeniu, ale i upłynnieniu – wolna jest już cała sobota, coraz częściej inne dni, długie popołudnia. Różnica między jednym a drugim się zaciera. Odpowiada za to wiele procesów społecznych, ale jednym z najnowszych jest przekształcenie domu z urządzeniami podłączonymi do sieci w centrum pracy i rozrywki jednocześnie. Siedząc przy komputerze, możemy pracować i bawić się, możemy być w biurze lub próbować się z niego wyrwać. Pandemia jeszcze podkręciła ten mechanizm. Po co zatem wychodzić do kina?



Wyjście robotników z fabryki, reż. August Marie Louis Lumière, Louis Jean Lumière (1895)

Symptomatyczna dla tej sytuacji była w minionych miesiącach wielokrotnie przesuwana premiera nowego Bonda. Obietnica, że kiedy wreszcie dojdzie do skutku – w kinie, a nie w streamingu – będzie dowodem zdrowienia. Wróciliśmy zatem do normalności (czy raczej zaczęliśmy normalizować stan epidemii), gdy we wtorek 28 września 2021 r. gwiazdy przeszły po czerwonym dywanie i film pokazano publiczności. W centrum uwagi znalazł się oczywiście Daniel Craig, odtwórca głównej roli. W różowej marynarce z aksamitu emblematycznie wyrażał dylemat formułowany od kilku lat – kim ma być Bond? I kto ma prawo go grać? Najpierw jego tożsamością zachwiał koniec zimnej wojny, potem walka o reprezentację w kinie. Z biegiem lat i Bond, i jego przeciwnicy ulegali ucłowieczeniu. Złoczyńcy przestawali być monstrami, a sam 007, co najmniej od *Casino Royale* (reż. Martin Campbell, 2006), zyskał psychologię i biografię – dziś nawet agent specjalny wymaga coachingu i terapii.



Nie czas umierać, reż. Cary Joji Fukunaga (2021)

Wiązane z premierą Bonda nadzieje producentów i dystrybutorów kinowych opierają się na założeniu, że jeśli widzowie wrócą do kin dla 007, to może już nie wyjdą. Przypomną sobie przyjemność bycia w sali kinowej, w której operuje się dziś efektami wizualnymi i dźwiękowymi, w 3D, 4D, 7D, i zostaną w niej także dla innych bohaterów. To przyjemność szczególna, ogłuszająca, zremasterowana – przyjemność kina atrakcji początku wieku, wabiącego ruchem, efektem, zaskoczeniem. Jest ona daleka od emocji opisywanych przez Edgara Morina, Christiana Metz'a czy wspomnianego Barthes'a, wynikających z wtopienia się w obraz filmowy w procesie identyfikacji, który wydawał się zasadniczy dla kina połowy XX w. Duch osamotnionego w sali filmowej widza miał opuszczać ciało bezwładnie zanurzone w fotelu, by emocjonalnie angażować się w filmową narrację, by w nią wnikać, a jednocześnie wchłaniać w siebie. W kinie nowych atrakcji wciśnięty w fotel widz jest atakowany obrazem i dźwiękiem aż do utraty tchu. Tu raczej bierze się patrzących siłą, niż pracuje na siłę uwodzenia.

W przywoływanym już eseju *Wychodząc z kina* Barthes pisze o procesie „przyklejania się” do obrazu filmowego, znajdowaniu się wewnątrz opowiadania, ale też o jednoczesnym byciu gdzie indziej (*wyobrażone lekko odklejone*⁶). Jedno ciało

widza – ciało narcystyczne – jest zanurzone w obrazie, drugie – ciało przewrotne – jest rozproszone, zajęte tym, co tworzy sytuację kinową. Ten dystans okazuje się jednak miłosny, a nie krytyczny, jak pisze autor *Światła obrazu*, rozwijając metaforę sali kinowej jako miejsca wprawiającego w stan gotowości na przygodę erotyczną. Obraz filmowy staje się przynętą, na którą dajemy się złapać. Łatwo sobie wyobrazić (lub przypomnieć z ostatniej wizyty w kinie) to kocie rozluźnienie ciała... Tego uroku jest całkowicie pozbawiona telewizja: *brak [tu] jakiejkolwiek fascynacji: czerń jest wymazana, anonimowość stłumiona; przestrzeń jest znajoma, wytyczona (przez meble, znane przedmioty), uporządkowana. Erotyzm – powiedzmy raczej, aby lepiej zaznaczyć jego lekkość i niekompletność: e r o t y z a c j a miejsca jest wykluczona; przez telewizję jesteśmy s k a z a n i na Rodzinę, dla której stała się ona sprzętem domowym, jak niegdyś palenisko przysłonięte wspólnym kociołkiem*⁷.

Po przeczytaniu takiego fragmentu może się odechcieć oglądania telewizji, choć przecież powstał on dobrych parę dekad przed Netflixem, a nawet wideo. Praktyki oglądania zostały dziś jeszcze bardziej udomowione – kocyk, herbatka, rączki na kocyku i laptop z trzecim sezonem *Sex Education* bądź *Sexify*. Zapewne mogłoby to wyglądać inaczej, a domowe oglądanie – mieć posmak przekroczenia (te zdarte kasety z nieoficjalnym repertuarem), ale platformy streamingowe – ze względu na dobro masowego przecięcia i często nastoletniego widza – dbają o to, by prezentowane treści nie były zanedo wywrotowe, a więc: bez przesady z papierosami, alkoholem i seksem!

I podobnie jak w kinie, w serialach także obowiązuje zasada reprezentacji, czyli widocznej obecności innych, ale takich jak my. U widzów i widzek prowadzi to, przynajmniej w założeniu twórców, do ich akceptacji, ale kryje się tu także ryzyko zniesienia różnicy. Mamy być tacy sami czy różni (ale równi)? Prawda jest pewnie bardziej pragmatyczna – stawką producenta, a zarazem dystrybutora seriali jest pozostawienie w domu wszystkich (gdyby ktoś zapytał, kto zyskał na lockdownie i pandemii).

Nic zatem dziwnego, że poza Bondem oglądamy w kinie również reklamy kina. Materiały pokazywane przed seansem, poza spotami zleconymi przez reklamodawców zewnętrznych, od dawna prezentowały również widowiskowe – dźwiękowe i obrazowe – możliwości technologiczne współczesnych sal kinowych oraz trailery nowych produkcji. Krótkie filmiki wprost mówią: nie, nie oglądajcie filmów na ekranach smartfonów, tabletów, a nawet zestawów kina domowego, tylko w sali kinowej, sam na sam z obrazem (z cichym towarzyszeniem widowni), bez rozproszenia – tak trzeba oglądać.

Roland Barthes dorzuciłby tu jeszcze jeden argument – warto wrócić do kina dla przyjemności wychodzenia z niego po zakończonym seansie, dla niezwyklej kondycji podmiotu opuszczającego kino: *idzie cicho (nie lubi rozmawiać o filmie, który właśnie obejrzał), trochę zdrętwiały, wymięty, zmarznięty, krótko mówiąc: senny. Chce mu się spać – oto, o czym myśli; jego ciało stało się ospałe, miękkie, spokojne niczym śpiący kot. Czuje się, jakby był pozbawiony szkieletu albo raczej (gdyż w odniesieniu do sfery moralnej odpoczynek może być tylko tam): nieodpowiedzialny*⁸.

Jest to, jak dopowiada dalej Francuz, wyjście ze stanu hipnozy. To przyjemny stan i – rzeczywiście – mówienie o obejrzanym filmie tuż po seansie psuje to doświadczenie. Jeszcze się nie myśli, dopiero zbiera wrażenia, przepuszcza przez siebie widmo. Barthes wychodzi z kina, by doznać tego uczucia przejścia, ale znów do

niego powróci, by zastanowić się nad istotą doświadczenia seansu i ulec kinofilii, jedynej jego zdaniem demokratycznej, a zarazem erotycznej rozrywce.

Hipnoza ma jednak drugie oblicze. Jeden z pierwszych filmowych bohaterów jej poddanych – Cesare z *Gabinetu doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, reż. Robert Wiene, 1920) – był zbrodniczym narzędziem w rękach tytułowego bohatera; jako grupę lunatyków pokazywał zaś prekariuszy Fritz Lang w *Metropolis* (1927). W oczach krytyków kina ludzie, którzy wychodzą z seansu, pozostają w stanie hipnozy, co znaczy, że nie są zdolni do samodzielności: oglądają na ekranie zdarzenia i rzeczy „większe niż życie”, do których aspirują lub przynajmniej tęsknią, bądź widzą siebie w reprezentacjach, które lubią. Kino nie wywołuje rewolucji, co najwyżej sankcjonuje te już dokonane i nadaje widoczność ich zdobyczom. Na masową skalę kształtuje wyobraźnię – niebezpiecznie jednak domyślną. Barthes nie zajmował się rewolucją, choć tropił prześlepienia mitologii mieszczańskiej. Być może jednak jego sposób myślenia umożliwił inne rozumienie hipnozy: im głębiej w nią zapadamy, tym silniejsza jest konfrontacja ze światem po przebudzeniu – jak mawia poeta: nikt nie jest większym realistą niż marzyciel, bezustannie wrywany ze swego snu. Cięcie między widmowością seansu i uderzeniem światła słonecznego może być śmiertelne. Może być też pobudzające. W domowym rozproszeniu nie dokonuje się jednak nigdy.

¹ Por. też zapis komentarza do tego filmu *Workers Leaving the Factory*, w: *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, red. T. Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, s. 237-243.

² Tamże, s. 243.

³ M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, tłum. M. Zagajewski, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 197.

⁴ M. Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem*, tłum. M. Król, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 393.

⁵ Odnoszę się tutaj do publikowanej w niniejszym tomie nowej wersji tłumaczenia: R. Barthes, *Wychodząc z kina*, tłum. Ł. Demby, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116, s. 219-226

⁶ Tamże, s. 224.

⁷ Tamże, s. 223.

⁸ Tamże, s. 222.

Iwona Kurz

Krytyczka i historyczka kultury, filmoznawczyni. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie wizualnej oraz problematyką ciała i gender. Ostatnie książki (współredagowane i współautorskie): *Kultura wizualna w Polsce* (2017), *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczenie procesów modernizacyjnych w Polsce 1821–1929* (2017) i *Ślady Holokaustu w imaginariusium kultury polskiej* (2017). Publikuje w „Kinie” i „Dwutygodniku”.

Bibliografia

- Barthes, R.** (2021). Wychodząc z kina. *Kwartalnik Filmowy*, (116), ss. 219–226.
- Elsaesser, T.** (red.) (2004). *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Mauss, M.** (2001). Sposoby posługiwania się ciałem (tłum. M. Król). W: M. Mauss, *Socjologia i antropologia* (ss. 389–413). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Merleau-Ponty, M.** (1972). Film i nowa psychologia (tłum. M. Zagajewski). W: A. Helman (red.), *Estetyka i film* (ss. 184–200). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Keywords:

Roland Barthes;
magic of cinema;
audience;
representation

Abstract

Iwona Kurz

Female Workers Are Leaving the Movie Theater

One of the first films by the Lumière brothers, *Workers Leaving the Factory*, contains – as in a lens – the issues discussed in the article: the camera's relation to the life and customs of various social groups, and cinema as a way of spending free time. The text is an attempt to synthetically capture the changes in the practices of film watching – from cinematography and cinema to television and streaming – and the attitudes of viewers, the forms of their involvement in the screening, experiencing it and identifying with the presented narratives, as well as the changes in viewership accompanying the changes of cinema. It muses over Roland Barthes' essay *Leaving the Movie Theater*.