

Alicja Helman

PEJZAŻE KULTURY ▼

Alicja Helman

emerytowana profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego

WIDZIEĆ – ROZUMIEĆ – INTERPRETOWAĆ. FRANCESCO CASETTI O KINIE I MEDIACH

To See, Understand and Interpret. Francesco Casetti on Cinema and Media

Abstract: Alicja Helman discusses major aspects of Francesco Casetti's theoretical thought. She focuses mainly on his recent books: *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity* (2005) and *The Lumière Galaxy: Seven Key Word for the Cinema to Come* (2015), and notices consequent correspondences with Casetti's earlier works belonging to the tradition of so called second semiotics. Casetti combines two perspectives: problems of the evolution of cinema in the XXIst century and issues related to spectatorship determined by new technologies and alternative forms of cinema viewing.

Keywords: relocation, relic, icon, assemblage, expanded cinema, hypertrophy, spectatorship

*What looks new sometimes
is just an avatar of the old¹.*

Francesco Casetti, włoski teoretyk filmu, telewizji i nowych mediów, mimo światowej renomy, nagród i rozgłosu nie jest szerzej znany w Polsce. Urodzony w 1947 roku, związany przez długie lata z uniwersytetami włoskimi (1974–1998) i publikujący głównie w języku włoskim, wszedł w światowy obieg dopiero dzięki przekładom swoich prac na inne języki, przede wszystkim angielski. Jego najnowsze książki opublikowało wydawnictwo Columbia University Press, zaś w przekładach wyszło także kilka wcześniejszych².

¹ B. Connolly Martell, *In conversation: Francesco Casetti on a New Era in Cinema*, <https://news.yale.edu/2016/04/07/conversation-francesco-casetti-new-era-cinema> (dostęp: 10.11.2016).

² F. Casetti, *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*, transl. E. Larkin, J. Pranolo, Columbia University Press, New York 2008; F. Casetti, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, Columbia University Press, New York 2015; F. Casetti, *Theories of Cinema, 1945–1990*, transl. F. Chiostri, University of Texas Press, Austin 1999; F. Casetti, *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*, transl. N. Andrew, C. O'Brien, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1991.

Zaliczany do drugiego pokolenia semiotyków włoskich³ Casetti zaistniał w tym pejzażu, gdy ekspansja myśli semiotyczno-strukturalnej na teren filmoznawstwa i wiedzy o mediach dobiegała końca, ustępując miejsca nowym zainteresowaniom i tendencjom. O ile przedstawiciele semiotyki pierwszej – Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini, Gianfranco Bettetini, Emilio Garroni (ale już nie Gian Piero Brunetta) – znani są w Polsce z przekładów lub przynajmniej licznych wyczerpujących komentarzy i dyskusji, o tyle teoretycy kolejnej generacji już nie. Dodajmy, że dla Casettiego semiotyka była punktem wyjścia, ale jego dokonania manifestowały się też na gruncie teorii filmu i telewizji, dla których zapleczem były zainteresowania autora komunikacją masową i socjologią. Z czasem poszerzył ten krąg o nowe media i coraz bardziej zdecydowanie zakotwiczył swoje badania w obrębie teorii kultury. *Eye of the Century* i *The Lumière Galaxy* to książki traktujące o kulturze XX i XXI wieku, mimo że Casetti punktem wyjścia uczynił film i kino.

Istotnym wyróżnikiem jego dociekań była zawsze perspektywa historyczna. Jest świetnym znawcą historii filmu oraz historii myśli filmowej, a także analitykiem dyskursywnych praktyk kina. *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi* opublikowana w 1978 roku „nie tylko bada różne stanowiska teoretyczne, które dostarczają możliwości wyjaśniania współczesnych praktyk filmowych, lecz także tą drogą opisuje różne sposoby postrzegania kina i jego widowni w diachronicznym porządku”⁴. Ten punkt widzenia będzie powracał w późniejszych pracach, stanowiąc łącznik między dokonaniem autora na różnych etapach działalności badawczej. Rozróżnienie między „teorie” i „teoriche” sformułowane w tej książce nie przestało obowiązywać.

Pierwsze podejście nazywa teoretyzowaniem (teoriche), proponuje ono głównie „esencjalistyczne” definicje, badając zjawiska „same w sobie”. Podejście drugie określane jako teorie polega na śledzeniu definicji „metodologicznych: w myśl przekonania, że to, co widzimy, jest zdeterminowane punktem widzenia i to on determinuje spojrzenie na rzeczywistość”⁵.

Analiza dorobku Casettiego przez śledzenie jego historycznego rozwoju byłaby niewątpliwie przedsięwzięciem pociągającym, ale dalece przekraczającym ramy jednej rozprawy. Decyduję się zatem pozostać przy najnowszych pracach Casettiego, w których, skądinąd, wielokrotnie odbija się echem to, co pojawiało się wcześniej – w samym kinie, w refleksji nad nim, w poprzednich tekstach autora. Nawiązania do przeszłości okażą się niekiedy nieodzowne.

Gdybyśmy jednak mieli od razu wskazać dominujący temat dorobku autora, bez trudu dojdziemy do wniosku, że tym, co w pierwszej kolejności interesuje Casettiego, są zmienne formy widzenia, które śledzi od samych początków historii kina do czasów dzisiejszych. Sabina Hake, recenzując *Eye of the Century*, umieszcza Casettiego w jednym rzędzie z takimi badaczami, jak Tom Gunning, Jonathan Crary

³ Por. G. Muscio, R. Zemignan, *Francesco Casetti and Italian Film Semiotics*, „Cinema Journal” 1991, vol. 30, nr 2.

⁴ *Ibidem*, s. 31.

⁵ F. Casetti, *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi*, Espresso Strumenti, Milano 1978.

i Giuliana Bruno, którzy wybrali podobny punkt widzenia i którzy, podobnie jak Casetti, postrzegali film jako fenomen centralny w obrębie nowoczesności⁶.

Badając zmieniające się formy widzenia, Casetti rozpatruje je przez pryzmat figury tego, który widzi i czyje formy widzenia ulegają zmianie za pośrednictwem filmu. Tym samym bohaterem dyskursu staje się *spectator*, widz. Dodajmy od razu, że nie jest to *novum* w dorobku autora. Nieodzwonne staje się przypomnienie jego wcześniejszych dokonań w tej mierze. Napisała w 1986 roku książka *Dentro lo sguardo*, która pod tytułem *Inside the Gaze* została wydana 10 lat później w Stanach Zjednoczonych, stała się dla obecnych czytelników naturalnym łącznikiem między „starym” (włoskim) a „nowym” (amerykańskim) Casettim. Niektórzy krytycy ubolewali nad tym, że przekład ukazał się zbyt późno, bowiem książka wyrasta z koncepcji, które tymczasem zdołały wybrzmieć i straciły aktualność, a tym samym przydatność⁷. Nie jest to wszelako opinia powszechnie podzielana. Warto zaznaczyć, że przede wszystkim *Dentro lo sguardo* umiejscawia Casettiego w pejzażu zarówno teorii filmu, jak i – w szerszej perspektywie – teorii kultury. Dudley Andrew w przedmowie do wydania amerykańskiego opisuje Casettiego jako badacza, który łączy podejście kontynentalne i anglo-amerykańskie, przypisując mu zainicjowanie pewnej nowej orientacji w badaniach nad recepcją, bliższej podejścia socjologicznego niż semiopragmatyki określającej warsztat autora na wcześniejszych etapach⁸. Christian Metz w przedmowie do francuskiego i hiszpańskiego wydania *Dentro lo sguardo* widział w piśmiennictwie Casettiego ogniwo pośrednie między semiotyką a psychoanalizą. Wszelako w swojej ostatniej książce poddaje ostrej krytyce sformułowaną przez Casettiego koncepcję wypowiedziania (*enunciation*), wykorzystującą teorię lingwistyczną opartą na zaimkach osobowych i *deixis*⁹. To stanowisko podziela też Warren Buckland, ale tylko w odniesieniu do lingwistycznej koncepcji *deixis*, która nie jest jedyną możliwością¹⁰. *Deixis* bowiem narodziła się na innym gruncie i może być odnoszona do nielingwistycznych form dyskursu. Buckland przypomina model zaproponowany przez Bühlera, który mógłby znakomicie posłużyć do badań nad percepcją w kinie¹¹.

Sam Casetti tak komentuje swój zamysł do wydania amerykańskiego:

⁶ S. Hake, *The Filmic Gaze*, <https://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=24526> (dostęp: 10.11.2016).

⁷ C. Paul Sellors, *The Nature of Film Spectators*, „Film-Philosophy” 2000, vol. 4, nr 19.

⁸ D. Andrew, *Preface to the English Edition*, w: F. Casetti, *Inside the Gaze...*, *op. cit.*

⁹ C. Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou, Le site du film*, Méridiens-Klincksieck, Paris 1991.

¹⁰ W. Buckland, *The Last Word of Filmic Enunciation?*, „Semiotica” 2001, vol. 135, nr 1 (4), s. 211–226.

¹¹ Buckland powołuje się na Karla Bühlera (*Theory of Language: The Representational Function of Language*, transl. D. Fraser Goodman, John Benjamins, Amsterdam 1990), który odniósł pojęcie *deixis* do nielingwistycznych form dyskursu. Proponuje on model działania systemu orientacji jednostki w interakcji z otoczeniem: fizyczny akt wskazania, użycie *deixis* w mowie, anafora, *deixis* zorientowana wyobrażeniowo (orientacja w fikcjonalnych przestrzeniach). Dla przypomnienia: *deixis* odnosi się do słów i zdań, które nie są w pełni zrozumiałe bez dodatkowej informacji kontekstowej. Słowa deiktyczne mają stałe znaczenie semiotyczne, lecz ich znaczenie zmienia się w zależności od czasu i miejsca.

Napisałem tę książkę dziesięć lat temu, mając na uwadze dwa cele. Z jednej strony chciałem zrozumieć sposoby, którymi film prearanżuje własną recepcję i prefiguruje swojego widza. W tym sensie chciałem zbadać, wychodząc poza ujęcia metaforyczne, koncept obecny w amerykańskich debatach tych lat, w myśl którego film „wpisuje” bądź „umiejscawia” swojego widza oraz prowadzi go określoną drogą. Z drugiej strony chciałem relokować problem (relację film–widz) w obręb semiotyki. Dyskusje anglo-amerykańskie traktują w sposób uprzywilejowany teoretyczną ramę, która łączy semiotykę, psychoanalizę i krytykę ideologii, co grozi niebezpieczeństwem utraty kontaktu z bogactwem i złożonością formalnych aspektów kina¹².

Casetti pisze dalej, że przedmiotem jego zainteresowań jest „pakt komunikacyjny”. Tekst jest propozycją, która napotyka określone oczekiwania, potrzeby i kompetencje widza, a to spotkanie zapoczątkowuje różne formy negocjacji na wielu poziomach. Autor próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak film konstruuje swoich widzów, a nie na to, jak oni konstruują oglądany film.

Casetti odwołuje się do teorii wypowiedzania, by ustalić stosunek między rolą widza a jego ciałem. Odrzuca semiotyczno-strukturalne teorie lat 60., zgodnie w których rola odbiorcy ograniczała się do dekodowania adresowanego doń przekazu. Nawiązuje natomiast do koncepcji, w myśl których widz staje się interlokutorem, jest aktywny, bierze udział w grze. Uwzględnia z jednej strony generatywne podejście Algirdasa J. Greimasa, rozwijając tezę, według której tekst sam określa warunki swojego istnienia, a widz jest przezeń skonstruowany. Z drugiej strony nawiązuje do koncepcji interpretatywnych (wyznawanych m.in. przez Hansa Roberta Jaussa czy Umberta Eco), które mają na uwadze konkretnego widza konstruującego swój własny tekst. Podstawowe znaczenie ma wszelako teoria wypowiedzania, sformułowana na gruncie lingwistyki i semiotyki, przez którą Casetti zmierza do teorii wypowiedzania filmowego, korzystając przy tym ze sformułowanej na tym gruncie redefinicji podmiotu jako kategorii lingwistycznej. Muscio i Zemignan komentują tę kategorię, która konfiguruje się w procesie wypowiedzania, a jej status może być pluralny:

Jest to strategia dyskursywna, sposób, w jaki tekst oferuje się adresatowi, gra i komunikacja obecna w tekście. Niepowtarzalność tekstu polega na sposobie, w którym prowadzi się te strategie dyskursywne, oraz na tym, że każdy tekst ma swoją własną „komunikację”, czyli własną relację między sobą i adresatem w procesie wypowiedzania¹³.

Casetti proponuje model filmowego wypowiedzania, bazując na koncepcjach lingwistycznych. Jego zdaniem w procesie wypowiedzania mamy do czynienia z przejściem *langue* w dyskurs, którym rządzi podmiot wypowiedzania. Wypowiedzanie jest podstawą, dzięki której może być artykułowany czas, miejsce i osoby. Ale – jak pisze dalej – wypowiedzanie, łącznie ze swoim podmiotem, nigdy nie prezentuje się jako takie; wypowiedzanie pojawia się tylko w już wypowiedzianym, którego jest presupozycją. Zdaniem autora wypowiedzanie jest zarazem operacją i procesem, dla którego elementem zawsze najbardziej istotnym jest punkt widzenia (*point of view* – POV).

¹² F. Casetti, *Inside the Gaze...*, *op. cit.*, s. XVII.

¹³ G. Muscio, R. Zemignan, *op. cit.*, s. 34.

Istotne są szczególnie dwa jego aspekty: pozycja kamery w trakcie zdjęć oraz optymalna pozycja widza oglądającego rezultat na ekranie. Zatem „od samego początku – dodają cytowani autorzy włoscy – mamy do czynienia z podwójną aktywnością, z dwubiegunowością, przez którą podmiot wypowiedzania dzieli się na wypowiadającego i wypowiedzanego”¹⁴.

Casetti wraca tu do koncepcji opisanej w tekście opublikowanym kilka lat wcześniej¹⁵, który komentuje Mirosław Przyłipiak:

Ten włoski badacz stwierdził, że film dysponuje pewną ilością konfiguracji deiktycznych (tj. odpowiedników zaimków wskazujących) i wymienił dwie z nich: konstrukcje, w których celowo czy przypadkowo, na filmie pozostają ślady lub sygnały technicznej natury kina (np. „brudy” dźwiękowe, nieostre zdjęcia itp.) oraz napisy początkowe i końcowe. W obydwu przypadkach film jakby wyciąga palec i pokazuje sam na siebie (oto ja, film) lub na tych, którzy go zrobili. Casetti twierdzi także, iż w kinie, na poziomie wypowiedzi, funkcjonują zaimki osobowe i układu z nich system, będący podstawą funkcjonowania „wypowiedzeniowego” mechanizmu kina¹⁶.

Mamy do czynienia z czterema możliwymi relacjami między wypowiadającym, wypowiedzianym i tym, co wypowiedziane:

1. Obrazy obiektywne, w których nadawca wypowiedzi (ja) i jej odbiorca (ty) patrzą na niego (bohater lub w ogóle film).
2. Interpelacje występują w przypadku, gdy postać patrzy w kamerę i bezpośrednio zwraca się do widza: ja i on patrzymy na ciebie.
3. Obrazy subiektywne: ty i on widzicie to, co ja pokazuję.
4. Ujęcia nierzeczywiste: sytuacje, w których jest tak, jakbyś ty był mną.

Kolejnym problemem jest relacja między rolą i ciałem. Rola jest skonstruowana przez wypowiedzanie, ciało natomiast jest konkretne i historyczne (choć nie tożsame z empirycznym). Ciało w rozumieniu Casettiego jest miejscem, w którym rodzą się relacje biologiczne i emocjonalne, ale też miejscem nagromadzenia historycznych i kulturowych doświadczeń.

W dalszym ciągu wywodu napotykamy kolejne tropy lingwistyczne, znajdujące wyraz w adaptacji Greimasowskich konceptów figuratywizacji i aspektualizacji (u Casettiego umiejscowienia). Figuratywizacja czyni abstrakcyjne koncepty wypowiedzianego i wypowiedzianych figurami narratora i adresata narracji na powierzchni tekstu, odpowiednio w roli tego, który informuje, i tego, który obserwuje. Umiejscowienie odnosi się do kształtowania czasu i przestrzeni. Casetti analizuje kolejno obserwatorów czterech wyodrębnionych przez siebie rodzajów ujęć, przypisując im role w obrębie tekstu (obserwator wpisany jest ujęcie, ukryty, mobilny, marginalny), wytyczając zarazem trasy w obrębie tekstu i szansę rozpoznania siebie jako adresata.

¹⁴ *Ibidem*, s. 36.

¹⁵ F. Casetti, *Les yeux dans les yeux*, „Communications” 1983, nr 38, s. 78–97.

¹⁶ M. Przyłipiak, *Narracja*, w: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. V: *Narracja, diegeza, podmiot, instytucja*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 30.

Casetti w zakończeniu wprowadza pojęcie interfejsu, którego funkcją jest zapewnienie swobodnego przejścia w obu kierunkach. Przypomina, że każdy tekst ukierunkowany jest na interlokutora, lokalizując się między wypowiedzianym i aktem komunikacji, figuracją ról oraz interwencją ciała. W ostatecznej konsekwencji otwarte zakończenie książki Casettiego (niezależnie od tego, że zdaje ona sprawę z historii wypowiedzianego), kładącej nacisk na spojrzenie, wskazuje na to, że autor zmierza ku bardziej kompletnemu zarysowi historii widzenia.

Casetti tak charakteryzuje swoje obecne zainteresowania:

Moje obecne badania koncentrują się na trzech tematach: wczesnej teorii filmu, a zwłaszcza kinofobicznych stanowiskach w pierwszej połowie XX wieku; relokacji kina w nowych przestrzeniach i wobec nowych środków, oraz – generalnie – trwaniu „idei kina” w epoce digitalnej, a także problematyce ekranu jako aparatu optycznego i jako komponenty „krajobrazu medialnego” [mediascape]¹⁷.

Pojęcie relokacji będzie powracać jako jedno z pojęć kluczowych, stąd ważne będzie zasygnalizowanie go już na wstępie:

Dzięki konwergencji media nakładają się i mieszają. Czytamy gazety w komputerze, słuchamy radia przez telefon komórkowy, oglądamy filmy na ekranie telewizyjnym. Nie oznacza to, że poszczególne media się skończyły, choć nie są dłużej zależne od specyficznych aparatów. Nadal zachowują swoją tożsamość, związaną ze specyficznym doświadczeniem, które oferują. Gazety przetrwały bez papieru, ponieważ kontynuują określony sposób opowiadania o świecie. Radio przeżyło, ponieważ nadal jesteśmy zaangażowani w czynność słuchania rzeczywistości. Kino istnieje, ponieważ nadal istnieje pewien sposób oglądania rzeczy. Relokacje wyznaczają moment, w którym media migrują w nowe środowiska i sięgają po nowe środki, kiedy ustanawiają na nowo podstawy sposobu ich doświadczania. Pojęcie relokacji jest ważne przynajmniej z trzech powodów w kontekście cyfrowej rewolucji: koncentruje się bowiem na permanentnym charakterze procesu zmiany; uwydatnia przewagę wymiaru doświadczenia nad wymiarem technologicznym; odsłania doniosłość wymiaru przestrzennego – przestrzeń jest ujmowana jako kontekst fizyczny i lokacja techno-wirtualna¹⁸.

Punktem wyjścia dla tez rozwijanych w *Eye of the Century* jest przeświadczenie, że XX wiek był wiekiem kina. A zatem pytanie, które narzuca się jako pierwsze, brzmi następująco: co film dał kulturze XX wieku, a co z niej zaczerpnął? O relacji między kinem a dwudziestowieczną nowoczesnością wiele pisano już wcześniej, wskazując na to, że film stworzył nowe formy podmiotowości, przeddefiniował przestrzeń i czas, wyraził społeczne, rasowe i genderowe tożsamości, a także przyczynił się w znacznym stopniu do masowego uprzemysłowienia kultury. Casetti swoje zadanie formułuje inaczej i decyduje się śledzić, jak film przez serię negocjacji kształtował współczesną historię kulturową i intelektualną. Autor pyta więc o to, jak zdefiniować spojrzenie filmu na XX wiek? Dzięki czemu film stworzył nowe formy

¹⁷ F. Casetti, *Eye of the Century*, op. cit., s. 33.

¹⁸ *Ibidem*, s. 34.

widzenia i narzucił je jako powszechnie obowiązujący język? Jakie są owe nowe formy widzenia?

Dzisiaj film wpisuje się w rozliczne nowe konteksty, ale – zdaniem Casettiego – zachowuje swoją tożsamość i wymaga uwagi ze względu na samego siebie. Szczególna synchronia między filmem a kulturą XX wieku manifestuje się nader wyraziście na trzech wyodrębnionych przez Casettiego obszarach:

1. Natura medium filmu, którą charakteryzuje bliskość, bezpośredniość i powszechna dostępność, w wymianie komunikacji koresponduje z oczekiwaniami w sferze kultury nastawionej na komunikacyjność.
2. Film, tworząc własne rytuały i mity, odpowiada na zapotrzebowanie kultury stulecia, która wymaga oryginalnych obrazów i zachowań kształtujących wyobraźnię, by wyrazić to, co wyłania się na jej obszarze jako nowe.
3. Film zajął stanowisko w swoisty sposób kompromisowe wobec nader różnych wymogów rzeczywistości, rozwinął model negocjacji.

„Porządkujące” spojrzenie Casettiego znajduje wyraz w kolejnej zaproponowanej przez niego taksonomii, ujmującej sposoby, w jakie film rozwiązuje sprzeczności i konflikty.

- Po pierwsze: film wykorzystuje spojrzenie parcjalne z uwagi na doniosłość pojedynczego ujęcia i jego punkt widzenia, ale zarazem przez ruch i montaż ujmuje świat w jego totalności.
- Po drugie: spojrzenie filmu jest spojrzeniem złożonym, mieszającym film i fantazję. Nie myli wszelako tych dwu wymiarów; rozróżnia je.
- Po trzecie: film proponuje penetrujące spojrzenie kamery, wykorzystując jej techniczne możliwości, ale jest to zarazem spojrzenie antropomorficzne.
- Po czwarte: film oferuje bogactwo bodźców, ekscytację, ale też zapewnia możliwość kontemplacji, skupiając uwagę odbiorcy.
- Po piąte: film wylansował spojrzenie immersywne, daje wrażenie zanurzenia w świecie przedstawionym, ale równocześnie umożliwia zachowanie dystansu.

Casetti postrzega medium kina jako podporządkowane temu, co społeczne. Film niejako „przepisuje” swoją epokę, by odpowiedzieć na rodzące się współcześnie pytania. Nadaje formę sposobom widzenia swoich czasów, pozwala dostrzec ducha czasu, negocjuje między rozwijającymi się procesami kulturowymi.

Casetti konsekwentnie rozwija tezę, w myśl której film daje wprawdzie „drugie” spojrzenie na świat (widzimy to, co ktoś zobaczył już wcześniej), ale uczy też patrzeć inaczej, oko kamery postrzega na sposób dwudziestowieczny. Casetti przypomina, że ta właściwość filmu była głównym tematem refleksji lat 20. Koncepcja, według której film nie tylko przywraca nam świat widzialny (utracony na rzecz kultury słowa i jej funkcji mediatyzacyjnych), ale też uczy widzieć tak, jak nie widzieliśmy wcześniej, zakłada, że ta nowa forma doświadczenia wymaga też nowych kanonów krytycznych, które wypracowywali już wcześni teoretycy.

Film jest zarazem świadkiem i w pełni aktywnym protagonistą swoich czasów, określając swoje kanony w sieci dyskursów społecznych. Medium – przypomina

Casetti – nigdy nie transmituje wprost istniejących uprzednio treści bez ich przekształcania. Daje redefinicję rzeczywistości, do której się odnosi, bądź wręcz definiuje tę rzeczywistość, wskazuje drogi jej interpretacji, rządzi percepcją i zachowaniami.

Filmowe spojrzenie (*gaze*) zawiera w sobie widzący podmiot, widziany przedmiot i sposób skadrowania tej relacji. Spojrzenie traci swoją bezpośredniość i neutralność, gdyż widzimy z określonej perspektywy, przyjmujemy pewną postawę i orientację. Casetti nawiązuje tu do tekstów Henry’ego Jamesa, wskazując na podobieństwo procesów, jakie dokonały się w zakresie widzenia filmowego i literackich technik narracji. „Boskie”, wszechogarniające spojrzenie utraciło swoją dominującą pozycję. Nowe techniki pisarskie – utrzymuje James – dają spojrzenie osobiste, percepcja zależy od jednostki. Punkt widzenia koincyduje z pozycją obserwatora, która zależna jest od szczególnych warunków obserwacji¹⁹.

Współczesne badania dowodzą, że „widzieć” to znaczy przetwarzać dane, pracować nad nimi i rekonstruować. Spojrzenie filmowe koresponduje raczej z podmiotem niż z rzeczywistością.

W filmie – kontynuuje Casetti – mamy do czynienia zarówno z ograniczeniem wizji, jak i z próbami przewyżczenia tego ograniczenia. Rezultatem kadrowania jest fakt, że widzimy mniej, niż umożliwia nam to widzenie naturalne. Akt filmowy polega na wycinaniu fragmentów, ale jest też rezultatem wiedzy o tym, jak przekraczać płynące stąd ograniczenie. Montaż dostarcza w tej mierze pełni możliwości. Przykład *Napoleona* Abla Gance’a najlepiej obrazuje, jak dzięki technice filmowej dochodzi do głosu logika kubistycznej i futurystycznej syntezy.

Casetti pisze też o charakterystycznym dla filmu podwójnym widzeniu (*double vision*). Obraz filmowy (ściślej obraz obrazu) łączy rzeczywiste przedstawianie obiektywnego świata, percypowanego równocześnie spojrzeniem i nierealną kreacją naszej wyobraźni, przy czym status przedstawienia jednego i drugiego nie ulega zmianie. Między bezpośrednimi danymi i pośrednim ich przepracowaniem istnieje ciągłość, podobnie jak w przypadku obrazu filmowego istnieje ciągłość między interpretacją tego, co realne, i konstrukcją rzeczywistości fantastycznej. Dla obu istotne jest bowiem działanie podmiotu.

Kino jest doskonałym świadkiem wydarzeń stulecia, lecz także, a może przede wszystkim – wyjątkowym narratorem fikcji. Świadczyć to tyle, co oferować historie faktów, zgodnie z tym, jak one przebiegały; opowiadać to zaświadczać fakty możliwe. Obserwujemy fakty, rekonstruując je, świadczymy; natomiast możliwe światy – produkujemy.

Kamera filmowa – przypomina Casetti – nie jest aparatem wyjątkowym. Mamy wokół wiele mechanicznych urządzeń, o których można powiedzieć, że częściej podporządkowują nas sobie, niż nam służą.

¹⁹ H. James, *Prefaces to the New York Edition (1907–1909)*, w: *Collected Literary Criticism*, vol. 2, Literary Classics of the United States, New York 1984.

Czytaliśmy uprzednio, że to, co widzimy na ekranie, jest już wynikiem czyjejś percepcji. Czy jest to percepcja mechanicznego oka? Jaka jest relacja tego oka do oka ludzkiego? Czy zmienia ona przedstawianie w prostą kopię czy zostawia miejsce na twórczość? Czy w świecie maszyny może istnieć podmiotowość, czy też pojęcie to domaga się przeformułowania? Kto jest podmiotem kontrolującym filmowe spojrzenie?

Konkluzję Casettiego poprzedza znamienny cytat z Jeana-Luca Godarda (*voice-over* z początku *Pasji*): „To nie jest kłamstwo, lecz coś wyobrazonego, które nigdy nie stanie się prawdą, ale też nie jest jej przeciwieństwem...”.

Antytetyczna, podwójna natura kina daje o sobie znać przy okazji każdego podejmowanego przez Casettiego tematu. Dlatego właśnie kino może zaspokajać antytetyczne potrzeby współczesnego życia. Z jednej strony, by widzieć z naukową precyzją, z drugiej – by zanurzyć się w bezmiarze dwuznacznego medium.

Casetti konkluduje następująco: oko kina jest symptomem transformacji ludzkiej egzystencji w wielki mechanizm, w którym sztuczny wymiar dokonuje erozji, a nawet ruguje to, co naturalne. Ale zachowuje nadal zdolność sięgania po to, co realne; to, co sztuczne nie opanowuje całkowicie pola. Mechaniczne oko to punkt przecięcia między człowiekiem i maszyną, artefaktem i naturą. Między tym, co naturalne, a tym, co sztuczne, istnieje cyrkularność, możliwość tworzenia syntezy.

Kino odzwierciedla także inny szczególnie aspekt związany z rozwojem XX-wiecznej cywilizacji. Casetti powołuje się na Georga Simmela, który pisał o intensyfikacji pobudzeń nerwowych u ludzi żyjących w wielkich miastach. Wszelkie bodźce uzyskują agresywną jakość, zaczynają działać jak prowokacja. Remedium na ten stan rzeczy to rozwój inteligencji albo przyjęcie postawy zblazowanej, zgodnie z którą to, co miałyby nas pobudzać, traktujemy jako nieważne²⁰.

Casetti wskazuje, że kino od początku było źródłem ostrych podniet, korespondując w tej mierze z duchem epoki. Analizuje trzy całkowicie różne filmy (*Nietolerancję* [Intolerance, 1916] Davida Warka Griffitha, *Stare i nowe* [Staroje i nowoje, 1929] Siergieja Eisensteina oraz *Poszukiwaczki złota* [Gold Diggers, 1933] Mervyna LeRoya), by wskazać i precyzyjnie zinterpretować formy zmysłowej ekscytacji związane z takimi współczynnikami jak ruch, zmiana i rytm. Zdaniem autora filmowe spojrzenie nadaża za szybkimi zmianami rzeczywistości, ale nie powoduje zagnębienia widza. Dzięki dynamice negocjacji tworzy rodzaj ekwilibrium.

Casetti nawiązuje do Jeana Epsteina (ściśle do *Kinematografu widzianego z Etny*), by wskazać, że jego uwagi na temat pozycji obserwatora prowadzą wprost do wskazania na podstawowe cechy kina. Z jednej strony film oferuje nam rewelacje, odkrycia, rzeczy, które widzimy po raz pierwszy i których nie mielibyśmy szans zobaczyć

²⁰ G. Simmel, *The Metropolis and Mental Life*, w: D. Frisby, M. Featherstone (red.), *Simmel on Culture: Selected Writings*, Sage Publications, Thousand Oaks–London 1997.

inaczej. Z drugiej strony umożliwia człowiekowi szansę spotkania z samym sobą, zobaczenie siebie widzianego nieludzkim okiem²¹.

Relacja obserwatora i obserwowanego w kinie nie jest opozycją, lecz współzależnością. Uzyskujemy bliższą więź z uniwersum, ale zarazem pogłębia się nasza niepewność. Wkraczamy w niepewny świat i sami czujemy się niepewnie. Obserwator trafia do „wnętrza” obserwowanego świata, ale nie zajmuje tam określonego miejsca.

Casetti pokazuje na konkretnych przykładach, jak film tematyzuje pozycję obserwatora. *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902) Edwina S. Portera ukazuje prostaczka, który iluzję filmową bierze za rzeczywistość. Chce wejść na ekran, tym samym kładąc kres doświadczeniu filmowemu. *Człowiek z tłumy* (*The Crowd*, 1928) Kinga Vidora w ostatniej sekwencji ukazuje parę bohaterów podczas spektaklu. Bohater identyfikuje się nie z przedstawieniem, lecz z publicznością (wokół jest wiele takich samych par jak oni). Niemożność osiągnięcia jedności z fikcją rozwiązuje się jednością z publicznością. Trzeci przykład, *Powiększenie* (*Blow-Up*, 1966) Michelangelo Antonioniego prezentuje ekstremalne formy współczesnego *spectatorship*, jak na przykład *semipoint-of-view shot*, w którym obiekt i podmiot widzący dani są w jednym ujęciu.

Kolejnym autorytetem, do którego odwołuje się Casetti, by kontynuować wątek organizacji spojrzeń kina i spojrzeń widzów, jest Michel Foucault. Wyróżnił on pojęcie dyscypliny jako praktyki typowej dla nowoczesności, która podporządkowuje podmiot, nie odwołując się do represji, lecz organizując jego aktywność. Podmiot uwewnętrznia dyktowane mu normy. Foucault pisze:

Historyczna chwila dla dyscyplin nadchodzi w momencie, gdy rodzi się wiedza na temat ludzkiego ciała, zmierzająca nie tyle do doskonalenia jego zdolności czy zwiększenia jego podporządkowania, ale do stworzenia układu, który za pomocą jednego wspólnego mechanizmu czyni je tym posłuszniejszym, im bardziej jest ono pożyteczne, i na odwrót. Kształtuje się wówczas polityka przymusu, który polega na pracy nad ciałem, przemysłanej manipulacji jego częściami, ruchami, czynnościami. Ciało ludzkie dostaje się w tryby maszynierii władzy, która dokonuje rewizji, rozbiera na części i na powrót je składa. Oto chwila narodzin „anatomii politycznej”, będącej zarazem „mechaniką władzy”, określa ona, w jaki sposób można wpływać na ciała innych – nie tylko żeby wykonywały to, czego się od nich chce, ale żeby działały tak, jak się chce, przy pomocy z góry określonych technik, z określoną szybkością i wydajnością. Dyscyplina wytwarza tedy ciała podporządkowane i wyćwiczone, ciała „podatne”²².

Casetti nie próbuje odwzorować koncepcji Foucaulta na gruncie filmowym, ale wykorzystuje ją do analizy interesującego go problemu organizacji spojrzeń. Idzie tropem Foucaulta, biorąc pod uwagę zwłaszcza jego taksonomię, której zasady odnajduje w kinie. Odwołajmy się raz jeszcze do książki *Nadzorować i karać*:

²¹ J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, Les Écrivains Réunis, Paris 1926.

²² M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1993, s. 133.

Dyscyplina, wychodząc od poddawanego kontroli ciała, fabrykuje cztery typy indywidualności, czy też raczej indywidualność obdarzoną czterema cechami, jest ona parcelarna (dzięki grze przestrzennych repartycji), organiczna (dzięki kodowaniu czynności), genetyczna (dzięki kumulacji czasu) i kombinatoryczna (dzięki łączeniu sił)²³.

Foucault sięga do przykładów wziętych z instytucji wojskowych, medycznych, szkolnych i przemysłowych. Analogie z instytucją kina narzucają się z całą oczywistością, choć nie zawsze i niekoniecznie w sposób bezpośredni. Casetti uwiarygodnia to, analizując teksty Wsiewołoda Pudowkina z lat 20., ale znajduje też potwierdzenie, wskazując na określone strategie kina i przykłady filmowe. Przypomina, że mamy tu do czynienia również z procesami lokalizacji przestrzennej, artykulacji czasowej, strukturalizacji segmentowej i konstrukcji spójnego organizmu.

Wystarczy pomyśleć, na przykład – pisze – jak film definiuje punkty widzenia, które sytuują tego, który widzi i jest widziany (widz, bohater, implikowany obserwator etc.), jak łączy te punkty widzenia za pomocą reguł rekursywnych (...); jak umieszcza te punkty widzenia zgodnie z narzucającą się linearną, utwierdzoną przez rozwój akcji i postępującą eksploracją; i na koniec jak integruje te punkty widzenia w złożony plan, który zwraca uwagę zarówno na znaczenie odtworzonej sytuacji, jak i zrozumienie jej idealnego obserwatora²⁴.

Finalizując swoje rozważania, Casetti formułuje z właściwą sobie skłonnością do ujęć taksonomicznych 10 punktów, które nazywa dekalogiem kina, będącym też dekalogiem nowoczesności. Dotyczy on kategorii widzialności (*visibility*), raz jeszcze dobitnie eksponując tezę, w myśl której nowoczesność znajduje swoje „echo” na ekranie.

1. Widzialność i oczywistość. Rzeczywistość objawia się na ekranie dzięki oku, które jest zarazem eksplorerem i świadkiem.
2. Widzialność i kompletność. Skadrowany obraz filmowy pozwala nam widzieć jedynie fragmenty, lecz dzięki scalającej funkcji montażu uzyskujemy swego rodzaju odczucie całości. Ruchy kamery pozwalają widzieć coraz więcej. Dzięki wyobraźni wkraczamy w przestrzeń pozaekranową, prefigurując to, czego jeszcze nie zobaczyliśmy. Granice ekranu nie stanowią bariery, której nie można by pokonać.
3. Widzialność i bezpośredniość. Kamera działa jak filtr nałożony na rzeczywistość, ale jest to szczególny rodzaj filtra, który pozbawiony jest ludzkich przesądów, oczekiwań i schematów mentalnych. Dzięki temu docieramy do istoty rzeczy.
4. Widzialność i intensywność. Kino rzuca naszej percepcji swoje wyzwanie: wymusza stałą uwagę i zaskakuje ciągłymi niespodziankami. Wszelako montaż kontroluje intensywność bodźców zmysłowych. Tym samym regulowana jest relacja między ekscytowaniem i porządkowaniem.

²³ *Ibidem*, s. 176–177.

²⁴ F. Casetti, *Eye of the Century*, *op. cit.*, wersja na Kindle.

5. Widzialność i zrozumiałość. W kinie najpierw przeżywamy to, co dane do widzenia, zanim zaczynamy rozumieć. Dzięki logice narracji pofragmentaryzowany świat, w którym poszczególne obrazy początkowo zdają się niepowiązane ze sobą, staje się nie tylko czymś widzialnym, ale i zrozumiałym.
6. Widzialność i kolektywność. Od początku istnienia kina podkreślano jego demokratyczny charakter. Każdy widzi to, co widzą inni. Powszechna dostępność kina uczyniła zeń sztukę masową.
7. Widzialność i proteza. Spojrzenie filmowe zależy od środków technicznych, „szklane oko” umożliwiła ekstensję naszego zmysłu wzroku, oferując także i to, co leży poza możliwościami czysto ludzkimi. Oko fizyczne i oko umysłu znajdują się w koniunkcji.
8. Widzialność i inwersja. W kinie widz nie tylko znajduje się przed ekranem, lecz zanurza się w świat przedstawiony, znajduje z nim łączność. Niemniej zachowany zostaje pewien rodzaj dystansu między obserwowanym a obserwowanym. Przeżywamy to, co widzimy, ale zarazem mamy nad widzialnym światem pewien rodzaj kontroli i poczucie dominacji.
9. Widzialność i koszt. W kinie widzenie ma swoją cenę. Każda czynność związana z filmowaniem pociąga za sobą koszty. Doświadczenie filmowe staje się towarem, którego wartość określa bilet wstępu.
10. Widzialność i bezpieczeństwo. Kino gwarantuje ten rodzaj uczestnictwa, który nie grozi widzowi ryzykiem. Cokolwiek dzieje się na ekranie, odbiorca pozostaje bezpieczny²⁵.

Ostatni rozdział książki Casettiego *Remains of the Day* prowadzi w przyszłość, która stanie się tematem późniejszej *The Lumière Galaxy*, napisanej już z zupełnie innej perspektywy.

W *Eye of the Century* Casetti łączy spojrzenie historyka filmu, historyka myśli filmowej ze spojrzeniem analityka. Choć w założeniu książka traktuje o całym stuleciu, w istocie zajmuje się głównie pierwszą połową XX wieku, unieruchamiając materiał w ujęciu synchronicznym. Przedstawiając i interpretując poszczególne problemy, Casetti nie śledzi ich rozwoju w diachronicznym przebiegu. Patrzy z punktu odległego w czasie na konfiguracje już ukształtowane, zamknięte i skomentowane, które układa wedle własnego zamysłu nie na linii czasu, tylko w relacjach przestrzennych, równoczesnych. Starając się zobrazować jego koncepcję, tylko sporadycznie odwoływałam się do analizowanych przezeń filmów. Muszę jednak podkreślić, że te błyskotliwe, wnikliwe i oryginalne analizy stanowią (także objętościowo) istotną partię książki i w dużej mierze przesadzają o jej wartości. Motto niniejszego tekstu, zaczerpnięte od autora, określa zarazem jego postawę jako badacza. Casetti nie proponuje koncepcji, którą można by uznać za radykalnie nową. Jeśli w ogóle mamy brać pod uwagę nowość czy też oryginalność jego pomysłu, to polegają one na nowej syntezie wiedzy związanej z kinem i kulturą XX wieku. Myśl filmowa, historia filmu

²⁵ F. Casetti, *Eye of the Century*, op. cit., s. 183–184.

i historia kultury dokonały już na tym obszarze swoich podsumowań. Casetti nie zamierzał z nimi konkurować. Wydobył ze złożonej sieci dyskursów społecznych główny przedmiot swoich zainteresowań, który ujął aspektowo. Rozpatrując jego stanowisko w pewnym uproszczeniu, Casetti wybrał ogólne pojęcia na temat tego, czym jest kino, jak ono samo formułowało pojęcia na swój temat i jak je postrzegano.

Jak wspomniałam, ostatni rozdział *Eye of the Century* zapowiada już następną książkę, *The Lumière Galaxy*, i charakteryzuje przemiany, które dokonały się w drugiej połowie XX wieku i ukształtowały nową sytuację kina w XXI wieku. Casetti zdecydowanie odciął się tutaj od autorów wieszczących „śmierć” kina czy wręcz deklarujących, że już stała się ona faktem (dodajmy, że odciął się także od własnych wcześniejszych poglądów w tej mierze²⁶), przeciwnie, w nowych pracach podkreśla żywotność tego fenomenu mimo wszystkich zmian, które określiły jego nową sytuację i do pewnego stopnia jego charakter. Jest to inne kino – ale jednak nadal kino. W przeważającej mierze zdecydowały o tym czynniki zewnętrzne, a nie wewnętrzne prawidłowości ewolucyjne kina. Zmienił się kontekst, w którym znajduje się kino, liczne funkcje kontrolujące i mediatyzacyjne przejęły inne media, przede wszystkim telewizja i Internet, ponadto narodziły się nowe formy wspólnoty.

Zmieniła się sama technika produkcji. Obraz nie zaświadcza już niczego, jego relacje z rzeczywistością uległy znaczącej przemianie. Digitalizacja i algorytmizacja przekreśliły indeksykalność obrazu, który może teraz z równą skutecznością pokazać to, co nie istnieje. Staje się *simulacrum*, odwracając stosunek do desygnatu; nie jest wobec niego wtórny, lecz uprzedni.

Pojawiają się też nowe sposoby oglądania filmów bez potrzeby udawania się do kina. Zmieniły się zresztą same kina, bliższe centrom handlowym i parkom tematycznym niż dawnym przybytkom sztuki. Filmy nader często ogląda się indywidualnie lub w małym gronie, widz nie jest częścią publiczności w dawnym rozumieniu tego słowa. Pojawienie się nowych mediów zrodziło takie fenomeny jak kino rozszerzone (*expanded cinema*), multimedialność i interaktywność.

Tytuł *The Lumière Galaxy* nawiązuje do *Galaktyki Gutenberga* Marshalla McLuhana, ale w pewnym specyficznym znaczeniu²⁷. McLuhan utrzymuje, że media

²⁶ W 1978 roku Casetti w książce *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi, op. cit.*, głosił „śmierć kina”. Przypomina o tym Tadeusz Miczka, pisząc, że ówczesna wizja śmierci kina dotyczyła „nie tylko kryzysu produkcji filmowej” i mniejszego zainteresowania publiczności kinem, ale nawiązywała do zmian zachodzących w wewnętrznej strukturze kina. Po pierwsze, twierdził Casetti, „«umiera ciało» sztuki filmowej, czyli wszystko to, co można nazwać kinem klasycznym. Ten sposób tworzenia ustępuje miejsca produkcji opartej na próbach całkowitego rozbitcia dotychczasowej artykulacji. Po drugie, «zamiera społeczna funkcja kina», zanika to, co nazwać można «chodzeniem na film». Po trzecie, wyczerpuje się «zdolność» X Muzy do produkowania wyobrażeń o samej rzeczywistości, ponieważ kończy się repertuar rzeczy już «widzianych». Te trzy «śmierci kinematografu» oznaczają postępującą deinstytucjonalizację badanego przedmiotu”. Por. T. Miczka, *Włoska pragmatyczna teoria filmu*, w: A. Helman, przy współpracy A. Gwoździa, T. Miczki i J. Ostaszewskiego, *Historia semiotyki filmu*, t. 2, Zakład Semiotyki Logicznej UW, Warszawa 1993, s. 53.

²⁷ M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto University Press, Toronto 1962.

kształtują nowe doświadczenie, natomiast Casetti rozszerza ten koncept i twierdzi, że pewne skonsolidowane formy doświadczenia, takie jak kino, ulegają odnowieniu w różnych kontekstach. Idea galaktyki syntetyzuje obraz doświadczenia nie zlokalizowanego w jednym punkcie, lecz zdolnego przybrać różne formy, gdy skrzyżuje się z innymi formami doświadczenia, zachowując jednak przy tym własną tożsamość.

Casetti tworzy poetycką metaforę, pisząc, że w XX wieku kino było jasno świecącą gwiazdą na firmamencie. Teraz gwiazda eksplodowała, rozpadając się na tysiące słońc, które przyciągają inną materię kosmiczną i tworzą nowe syntezы. Te słońca rządzą nowymi planetami, w odmiennych konstelacjach, na nowych orbitach.

Niezależnie od rozległości samego konceptu „galaktyki” Casetti ogranicza obszar eksploracji, koncentrując się na tym, co składa się na doświadczenie widza. W rozumieniu autora doświadczenie (*experience*) nie jest tylko sprawą percepcji świata, lecz implikuje refleksywność oraz praktykę indywidualną i społeczną. Ten złożony termin odnosi się do bezpośredniej relacji podmiotu względem świata, jego umiejętności przemyślenia i nadania sensu temu, czego się doświadczyło, korzystając z wiedzy zdobytej wcześniej. Ten punkt widzenia pozwala Casettiemu na dystans wobec uwarunkowań *stricte* technologicznych. Jego zdaniem tym, co konstytuuje istotę medium, jest sposób, w który aktywizuje ono nasze zmysły, refleksywność i praktyki. Kino jest nie tylko machiną, ale rodzajem doświadczenia, w którym istotną rolę odgrywają czynniki społeczne, kulturowe i estetyczne. Aby uchwycić dialektykę trwania i zmiany w pejzażu mediów, Casetti analizuje siedem wybranych przez siebie zagadnień, które, jego zdaniem, w sposób najbardziej adekwatny potrafią zobrazować charakter przebiegających w kulturze procesów. Píše więc kolejno o relokacji kina, conceptach reliktu i ikony, asamblażu, ekspansji kina, hipertropii, ewolucji ekranu i zmiennym profilu widzów. Wszystko to czyni, by dowieść, że jednak kino pozostaje sobą.

Pojęcia, którymi posługuje się Casetti, są odmienne niż te, które pojawiają się u innych autorów podejmujących podobne zagadnienia. Casetti ich nie pomija, ale też pojęcia te – kanon, specyfika, aparat, konwergencja, remediacja – nie są dlań fundamentalne. Strategia autorska Casettiiego jest taka jak w poprzedniej książce. By rozpoznać sytuację kina w nowym otoczeniu, często sięga do refleksji wcześniejszej, tym razem z lat 30., skoncentrowanej na tym, co stanowi istotę kina, oraz z lat 60. i 70., kiedy procesy jego transformacji gwałtownie się nasiliły.

Casetti zaczyna od analizy pojęcia relokacji, mającego szersze znaczenie niż fenomen remediacji (proces, w którym jedno medium zostaje wcielone i przedstawione w innym). Kino może się znaleźć w prywatnym pokoju, na ulicy, w pociągu i samolocie, w smartfonie i tym podobnych urządzeniach. Obrazy filmowe pojawiają się tam, gdzie nie ma kina – jako część spektaklu teatralnego, fragment instalacji w muzeum, produkt kamer przemysłowych itp. Relokacja podkreśla podstawową dla autora kwestię doświadczenia. Dane medium jest zdefiniowane przez określony typ widzenia, słyszenia, uwagi i wrażliwości – dzięki nim (a nie aspektom fizycznym) zachowuje tożsamość. Relokacja działa w szerokim zakresie: doświadczenie może

być niemal takie samo lub też prawie wcale nie dochodzić do głosu. W przypadku relokowanego doświadczenia liczą się nie uwarunkowania materialne, lecz konfiguracje – ważne jest to, jak poszczególne komponenty odnoszą się do siebie. Dzięki temu sytuacja jawi się nam jako nadal filmowa, i tak właśnie ją przeżywamy, choćby była niedoskonała bądź zdeformowana. To, co istotne, pozostaje, niezależnie od zmian. Stykając się z tego rodzaju sytuacją, oswajamy ją dzięki mechanizmom rozpoznania. Rozpoznawać to tyle, co powiązać (czasem z trudem) to, co nowe, z tym, co już kiedyś napotkaliśmy i identyfikujemy jako znane. Ale też zarazem ratyfikujemy nowe – akceptujemy je i nadajemy mu pewien status.

Pojęcia reliktu i ikony Casetti wyprowadza z metafor, które analizuje w filmie *Cinema Paradiso* (1988) Giuseppe Tornatorego. Trzy sceny pożaru mają charakter kluczowy.

1. Kino chce opuścić swój teren i znaleźć nowe otoczenie, które ożywi jego obrazy i dźwięki.
2. Jeśli film opuści kino, pociąga to za sobą ryzyko śmierci. Miejscem kultu jest świątynia, a ten, kto ją opuści, oślepnie.
3. Stare kino spłonęło, ale pojawia się szansa ocalenia. Będzie nowe kino i nowe drogi rozwoju.

Casetti, prowadząc swój wywód, podkreśla, że przez 100 lat termin „kino” oznaczał zarówno produkt, jak i formę jego konsumpcji. Dziś mamy do czynienia z ich rozdzieleniem. Oglądając filmy w sposób – mówiąc ogólnie – niekinowy, coś tracimy (w różnym stopniu, zależnie od środka przekazu i okoliczności), niemniej mamy świadomość, że przedmiot naszego doświadczenia zachował w sobie coś z filmu i sytuacji kinowej. Identyfikujemy ów relikw jako fragment, który przynależy do ciała kina.

Z kolei jeśli oglądamy film we własnym pokoju w telewizji lub na płycie DVD, wówczas owo wnętrze reinkarnuje salę kinową – staje się jej kopią. Casetti proponuje termin ikona na określenie substytutu, który reaktywuje obecność modelu, dzieli podobieństwo z oryginałem. W kolejnym rozdziale Casetti zastępuje pojęcie dyspozytywu – jedno z tych, które determinowało teorię SLAB²⁸ – koncepcją asamblażu, podkreślając, że współcześnie dyspozytyw filmu nie jest już predeterminowany, stały, lecz stanowi zmienną, otwartą sieć elementów, co stanowi o tym, że nie jest utożsamiany z aparatem.

W pojęciu dyspozytywu mieściła się obecność serii składników technicznych, które jednoczyła maszyna, włączając w system swojego działania widza i wyznaczając mu określoną rolę, podporządkowując z góry założonej serii zachowań. W konsekwencji widz doświadczał tego, co zostało zaprojektowane w maszynie.

Koncepcja dyspozytywu spotkała się z powszechnym odzewem. Głosów krytycznych było niewiele. Jonathan Crary i Rosalind Krauss, nie porzucając całkowicie teorii aparatu, przeformułowali ją jednak w istotny sposób. Wskazali na różnego ro-

²⁸ Skrót (Saussure – Lacan – Althusser – Barthes) oznaczający poglądy dominujące w latach 70.

dzaju genealogie, podkreślili zmienność struktur, pochwyconemu przez dyspozytyw widzowi pozostawili zaś możliwość manewru²⁹. Casetti podąża dalej tą drogą, zastępując pojęcie dyspozytywu pojęciem asamblażu, trafnie oddającego istotę przemian, jakie w tej mierze dokonały się we współczesnym kinie. Zmierzając do tego rozwiązania, odwołuje się do koncepcji Giorgia Agambena i Gilles’a Deleuze’a.

Z istoty swej wszystkie dyspozytywy – utrzymuje Agamben – czyli systemy produkcji, aparaty państwa, dyscypliny naukowe oraz wszystkie media konstruują podmiotowość, która określa jednostki i tworzy punkt wyjścia dla ich działań i doświadczeń. Ale media współczesne charakteryzuje też inny czynnik: desubiektywizacja. Agamben proponuje tu dwa terminy: profanacja i konsekracja.

Profanacja oznacza powrót do rzeczy, do jej zwykłego użycia, po tym, jak przez konsekrację znalazła się w odrębnej sferze. Podmiot wprawdzie nadal nie jest całkowicie wolny, ale dzięki określonym manewrom staje się zdolny do emancypacji³⁰.

Deleuze podkreśla inny typ relacji między dyspozytywem i podmiotem. Dyspozytyw składa się z wielu odrębnych elementów, które podlegają ciągłej transformacji. Zmienia się razem z podmiotem i dzięki niemu „staje się”³¹.

Samo pojęcie asamblażu bierze Casetti z praktyk odnoszących się do sztuki, oznaczających tworzenie trójwymiarowych kompozycji z elementów znalezionych. Asamblaż kontynuuje koncepcję kolażu, który dawał dwuwymiarową aranżację znalezionej materii. W odniesieniu do filmu asamblaż – w ujęciu Casettiego – odnosi się do zbioru produktów, które tworzą korpus kina. Produkty te konstruowane są za pomocą zbioru reguł na poziomie opowiadania, gramatyki i stylistyki. Istotne jest to, że taka forma produkcji czasem zmienia podstawowe reguły. Wiąże się z tym praktyki konsumpcji filmów, które Casetti dzieli na perceptualne, kognitywne, operacyjne i relacyjne. Istotne jest też otoczenie, w którym zachodzą te procesy (bowiem nasze doświadczenie ma miejsce w określonej, fizycznej przestrzeni) oraz zaspokojenie ważnych potrzeb symbolicznych.

Prosta definicja *cinema assemblage* zakłada, że jest to zbiór ruchomych obrazów i dźwięków przeznaczonych do konsumpcji w danym miejscu w odpowiedzi na potrzeby indywidualne, kulturowe i antropologiczne.

Punktem wyjścia dla teoretycznych rozważań Casettiego – na co już wskazywałam – jest najczęściej starannie wybrany, charakterystyczny przykład filmowy. Omawiając zagadnienie ekspansji kina, sięga do *Stars Wars Uncut* (2010), wersji internetowej zaprojektowanej przez Caseya Pugh’a. Film jest swoistym hołdem dla klasyka, którym stały się *Gwiezdne wojny* (*Star Wars*, 1977) George’a Lucasa, ale charakteryzuje go kreatywność niezależna od modelu. Odbiorca śledzi znaną mu hi-

²⁹ J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge 1990; R. Krauss, *Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, New York 2000.

³⁰ G. Agamben, *Profanations*, transl. J. Fort, Zone Books, New York 2007.

³¹ G. Deleuze, *Qu’est-ce qu’un dispositif?*, w: *idem, Deux régimes de fous: textes et entretiens, 1975–1995*, Éditions de Minuit, Paris 2003.

storię, lecz zaskakiwany jest niespodziankami co do formy, w jakiej pojawi się kolejny segment. Film, zmontowany domowymi metodami przez fanów, reprezentuje nowy model produkcji, dystrybucji i konsumpcji, nałożony na stary. *Star Wars Uncut* zawiera heterogeniczny materiał, taki jak obrazy czerpane z grafiki komputerowej, *security camera*, diagramów, *found footage* i wielu innych źródeł, nadal pretendując do miana filmu. Kino stało się współcześnie terenem otwartym, wchłaniającym wszelkie formy ikoniczności. Ta sytuacja prowokuje pytanie: jak daleko można się posunąć, by film nie przestał być filmem?

Choć film od początków swego istnienia eksplorował rozległe tereny, to pojęcie kina rozszerzonego (*expanded cinema*) pojawiło się na początku lat 70., a sam termin zawdzięczamy Gene'owi Youngbloodowi, który tak właśnie zatytułował swoją książkę³². Pisze on, że ludzkość wkroczyła w wiek paleocybernetyczny, w którym porzuca stare koncepty i wyłania nowe. Fakt, że żyjemy w otoczeniu mediatyzowanym, skłania nas ku poszukiwaniom nowych środków ekspresji kina i wzmacnia impuls kierujący ku przekraczaniu własnych granic.

Youngblood wskazuje na to, że kino coraz śmielej poszukuje nowych możliwości, dzięki łatwo dostępnym technologiom poszerza się sfera kreatywności, wzmacnia sprzężenie zwrotne między filmem i widzami, a związki z innymi mediami stają się coraz silniejsze. Autora interesuje nie tylko sytuacja zastana, ale także przyszłość, w którą wybiega, pisząc o kinie cybernetycznym, filmach komputerowych, kinie ideograficznym i holograficznym. XXI wiek potwierdził trafność jego obserwacji i przewidywań. Ekspansja jest tym terminem, który najbardziej adekwatnie określa tendencje współczesnego kina. Casetti pisze o trzech terytoriach, opatrując je odpowiednimi terminami. Mamy więc *cinema of dispersion* (dzięki internetowi pojawiła się przestrzeń rozproszenia), *cinema of adhesion* (blockbustery stawiające na perceptualną intensywność) i *cinema of consciousness* (strefa eksperymentów będąca źródłem samoświadomości).

Analizując rolę ekranów, Casetti wprowadza pojęcie hipertropii, uwypuklając tym samym funkcjonujące już pojęcia utopii, dystopii, heterotopii. Punktem wyjścia jest jednak koncepcja Foucaulta, który określił obecne czasy „epoką przestrzeni”, pisząc:

Znajdujemy się w czasach symultaniczności, w epoce zestawiania, w epoce rzeczy bliskich i dalekich, jednego obok drugiego, rozproszonego. Znajdujemy się w momencie, kiedy, jak sądzę, świat wydaje się nie tyle długą historią rozwijającą się w czasie, co siecią łączącą punkty i przecinającą własne poplątane drogi³³.

I dalej: „Żyjemy w sieci relacji, wyznaczających miejsca [*enplacements*] wzajemnie do siebie nieredukowalne i absolutnie niedające się jedne na drugie nakładać”³⁴. Zdaniem Foucaulta każda kultura tworzy coś w rodzaju kontr-miejsc (*contre-enplace*

³² G. Youngblood, *Expanded Cinema*, E.P. Dutton, New York 1970.

³³ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117.

³⁴ *Ibidem*, s. 119.

ments), w których „wszystkie inne rzeczywiste miejsca, jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane”³⁵. Te właśnie miejsca (*lieux*) nazywa Foucault heterotopiami. Tworzą one bądź przestrzeń iluzji, bądź inną realną przestrzeń, która jest doskonała, dokładna, dobrze uporządkowana – w przeciwieństwie do naszej: nieuporządkowanej, źle skonstruowanej i pomieszanej.

Udając się do kina – pisze Casetti – doświadczamy heterotopii, jest to bowiem rodzaj wejścia w inny świat. Miejsce jest „tu”, ale przenosi nas „gdzie indziej”. Wszelako w kinie XXI wieku, czy też ściślej w kulturze obrazów tegoż wieku, mamy do czynienia z czymś więcej. Zamiast jednego, „innego” miejsca, uzyskujemy ich mnogość. Hipertropia uświadamia nam, że przestrzeń gotowa jest otworzyć się, przetransformować, odnowić.

Casetti dochodzi do sformułowania koncepcji hipertropii, analizując fenomen ekranów i nowe formy kultury widzenia (*spectatorship*). Ekran nie tylko zajmuje miejsce, ale też tworzy przestrzeń, nadaje jej tożsamość. Obecność ekranu reartykułuje przestrzeń, zmienia konfigurację otoczenia, wprowadza reguły zachowania. Mówiąc metaforycznie – ekran dyktuje swój język temu, co go otacza, tworzy wymiar semantyczny, syntaktyczny i pragmatyczny. Oczywiście rozumowanie Casettiego nie dotyczy tylko ekranu kinowego, lecz wszelkich ekranów, z którymi mamy do czynienia. Ów „inny świat”, w który wkraczaliśmy, idąc do kina, przychodzi teraz do nas. Wraz z różnorodnością ekranów rodzą się nowe formy *spectatorship* – mniej ustrukturyowane, bardziej złożone, często przypadkowe. Ludzie przechodzący obok wielkich ekranów rozmieszczonych w mieście nie stanowią publiczności w rozumieniu publiczności kinowej, to raczej semipubliczność, oglądanie filmu nagranych na płytę DVD powoduje semiciągłość, a gdy ktoś narusza prywatność mojego oglądu, odbiór ten staje się semiprywatny.

Problematykę ekranu Casetti rozważa w kolejnym rozdziale (*Display*), biorąc pod uwagę zarówno jego długą historię (śledzi ją, poczynając od średniowiecza), jak i wersje najnowsze. Historię ekranów opisuje przez metafory – okna, ramy, lustra, które mają charakter naczelny, choć obok nich funkcjonują także inne (np. drzwi). Przykład filmu Mike’a Figgisa *Timecode* (2000) jest punktem wyjścia dla charakterystyki ekranu podzielonego. Choć w istocie nie jest to fenomen nowy, niemniej nader charakterystyczny dla naszych czasów. Ekran podzielony funkcjonuje jako połączenia skomplikowanych obiegów, które retrospektywnie pozwalają rozpoznać korelacje między obrazami, jeśli takowe istnieją, bowiem nie zachodzą one zawsze i wszędzie.

Casetti datuje na lata 60. moment, w którym ekran staje się istotną częścią medium. Wraz z komputerem, telefonem komórkowym, iPadem czy tabletem pojawia się eksplozja obrazów. Duża liczba nowych platform, na których mamy do czynienia z dyfuzją obrazów, tworzy sytuację ich powszechnej dostępności – możemy po nie sięgnąć, kiedy tylko chcemy, są stale obecne.

³⁵ *Ibidem*, s. 120.

Musi tu powrócić po raz kolejny pytanie, które Casetti nieustannie powtarza – czy i gdzie jest miejsce na kino w tym nowym pejzażu? Światy ukazywane na ekranie stają się coraz bardziej płynne, historie niekonsekwentne, a poszczególne sceny przypominają kolaże i mozaiki.

Casetti charakteryzuje współczesnego widza jako performera – kogoś, kto sam tworzy warunki widzenia. Dawny model, w którym jedynym zadaniem widza było oglądanie filmu w miejscu dlań przewidzianym, zostaje uznany za zdezaktualizowany. Nowe miejsca, sposoby i możliwości oglądania filmów wymagają wykonania wielu czynności, czyli performansu. Dotyczy to sfery poznawczej, emocjonalnej, działań technologicznych, zachowań ekspresywnych (seanse kultowe), taktycznych i sensorycznych (ekrany dotykowe).

Nowy widz staje się też *bricoleurem*, który nie czeka, by zgromadzić to, czego potrzebuje, lecz sięga po to, co ma w danym momencie pod ręką. Nie szuka przedmiotów gotowych, lecz bierze te, na które trafia – choćby przypadkowo. Niemniej Casetti utrzymuje, że jakkolwiek byśmy charakteryzowali widza, biorąc pod uwagę to, co w jego postawie jest nowe, odnajdziemy przy okazji cechy zakorzenione w starym: voyeuzyzm, fetyszyzm, potrzebę dominacji etc.

Wprawdzie oglądanie filmów „wyszło” z kina, ale możemy także odnotować fakt jego powrotu (wzrost liczby widzów i kin, między innymi w związku z opanowaniem nowych rynków), co nie oznacza *tout court* powrotu do przeszłości. Odbiór filmu w kinie przejął wiele cech nabytych gdzie indziej. Dlaczego w ogóle wracamy do kina? – pyta Casetti, znajdując w odpowiedzi cztery po temu przyczyny: potrzebę terioryzacji, udomowienia, instytucji i doświadczenia.

W epoce postfilmowej mamy nadal kino, które w tej nowej sytuacji próbuje stać się takim, jakim nigdy nie było, choć mogłoby się takim stać.

Bibliografia

- Andrew D., *Preface to the English Edition*, w: F. Casetti, *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*, transl. N. Andrew, C. O'Brien, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1991.
- Buckland W., *The Last Word of Filmic Enunciation?*, „Semiotica” 2001, vol. 135, nr 1 (4), s. 211–226.
- Bühler K., *Theory of Language: The Representational Function of Language*, transl. D. Fraser Goodman, John Benjamins, Amsterdam 1990.
- Casetti F., *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*, transl. E. Larkin, J. Pranolo, Columbia University Press, New York 2008.
- Casetti F., *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*, transl. N. Andrew, C. O'Brien, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1991.
- Casetti F., *Les yeux dans les yeux*, „Communications” 1983, nr 38, s. 78–97.
- Casetti F., *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, Columbia University Press, New York 2015.

- Casetti F., *Theories of Cinema, 1945–1990*, transl. F. Chiostri, University of Texas Press, Austin 1999.
- Deleuze G., *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, w: *idem, Deux régimes de fous: textes et entretiens, 1975–1995*, Éditions de Minuit, Paris 2003.
- Epstein J., *Le cinématographe vu de l'Etna*, Les Écrivains Réunis, Paris 1926.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1993.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Hake S., *The Filmic Gaze*, <https://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=24526> (dostęp: 10.11.2016).
- McLuhan M., *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto University Press, Toronto 1962.
- Metz C., *L'énonciation impersonnelle, ou, Le site du film*, Méridiens-Klincksieck, Paris 1991.
- Miczka T., *Włoska pragmatyczna teoria filmu*, w: A. Helman, przy współpracy A. Gwoździa, T. Miczki i J. Ostaszewskiego, *Historia semiotyki filmu*, t. 2, Zakład Semiotyki Logicznej UW, Warszawa 1993.
- Muscio G., Zemignan R., *Francesco Casetti and Italian Film Semiotics*, „Cinema Journal” 1991, vol. 30, nr 2.
- Przylipiak M., *Narracja*, w: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. V: *Narracja, diegeza, podmiot, instytucja*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993.
- Sellors P.C., *The Nature of Film Spectators*, „Film-Philosophy” 2000, vol. 4, nr 19.
- Simmel G., *The Metropolis and Mental Life*, w: D. Frisby, M. Featherstone (red.), *Simmel on Culture: Selected Writings*, Sage Publications, Thousand Oaks–London 1997.
- Youngblood G., *Expanded Cinema*, E.P. Dutton, New York 1970.