

Łucja Demby

Przeciw „ideologicznemu potworowi”.
Spór o wrażenie rzeczywistości w kinie.

*A zresztą... kino
to też i sztuka.
J.-P. Lebel*

Poglądy teoretyków lewicoworadykalnych, zgrupowanych wokół czasopisma *Cinéthique*, ukształtowały się zasadniczo w opozycji do filmologii francuskiej. Od tego też momentu datuje się w historii myśli filmowej spór o wrażenie rzeczywistości. W *istocie* – zauważają redaktorzy *Cinéthique* w tekście zbiorowym, opublikowanym na łamach 9. i 10. numeru tego pisma – *prace filmologów pozwalają zrozumieć **wrażenie** rzeczywistości, **iluzję** życia, ale zatajają, z jakich powodów istnieje wrażenie **realności**, **iluzja życia***.¹

Wypowiedź ta ma dla propozycji i poglądów autorów *Cinéthique* charakter kluczowy. Samo stwierdzenie faktu, że w kinie mamy do czynienia z wrażeniem rzeczywistości, a świat przedstawiony w filmie przypomina rzeczywistość, nie wystarcza im. Teksty publikowane w *Cinéthique* na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych są próbą stworzenia *nowej definicji rzeczywistości*; zdaniem redaktorów *Cinéthique*, dopiero w oparciu o tę definicję możliwe są jakiegokolwiek rozważania nad źródłami i charakterem filmowego wrażenia rzeczywistości. Fakt, że wrażenie rzeczywistości jest jednym z centralnych dla myśli filmologicznej pojęć – to nie przypadek – stwierdzają autorzy z *Cinéthique*. Pojęcie to wyraża bowiem upodobnienie obrazu do rzeczywistości, a więc to, co jest treścią odwiecznego metafizycznego marzenia, by nie można było odróżnić procesów rzeczywistych od tych, które zachodzą w ludzkiej świadomości.

Uznawszy (dzięki badaniom reakcji fizjologicznych widzów) obiektywność faktu istnienia wrażenia realności, filmolodzy zaczęli poszukiwać jego źródeł, kładąc nacisk przede wszystkim na siłę oddziaływania obrazu fotograficznego (jego „istotę”, tajemnicę) i doprowadzając tym samym do wspomnianego na wstępie zatajenia przyczyn wrażenia *realności*. Zatajenie to, twierdzą redaktorzy *Cinéthique*, dokonuje się poprzez konsekwentne pomijanie historyczno-społecznego charakteru dwu zasadniczych przedmiotów badań: widza i kina. Postępowanie takie zataja fakt, iż odczucia i wrażenia widza są z góry określone ideologicznie, aparat zaś wytwarzający obrazy kinematograficzne nie jest neutralny (a tym samym te ostatnie nie są dokładnymi kopiami rzeczywistości). Sposób widzenia filmu jest „zaprogramowany” przez ideologię; to samo można powiedzieć o samym filmie, a także – stwierdzają autorzy artykułu tonem dosyć napastliwym – o pracach „wynałazców wrażenia realności”. Subiektywna iluzja obiektywnie istniejącego wrażenia realności dla autorów *Cinéthique*, pisma o orientacji marksistowsko-leninowskiej, przenikniętego duchem maja 1968 roku, związana jest przede wszystkim z ideologią burżuazyjną (zakładającą obecność bytu w przedstawieniu). Ideologia ta zakłada implicite pewną definicję rzeczywistości. Definicja ta, uznana przez *Cinéthique* za „idealistyczną”, demaskowana jest przez teoretyków tego zespołu za pomocą specyficznych, właściwych im pojęć i terminów. Dlatego też dla pełnego zrozumienia, na czym polega krytykowane przez *Cinéthique* dotychczasowe pojmowanie rzeczywistości, konieczne jest przede wszystkim zaznajomienie się ze stworzoną przez redaktorów tego pisma „nową definicją rzeczywistości”. Zdaniem wspomnianych autorów, pojęcie rzeczywistości, mimo powszechnego posługiwania się nim, nigdy nie zostało precyzyjnie określone. Chaos ten wynika przede wszystkim z faktu, iż nie czyni się różnicy między dwoma istniejącymi w języku francuskim słowami – *réel* i *réalité*. *Réel* – to dla *Cinéthique* rzeczywistość najbardziej pierwotna, materia (procesy naturalne i społeczne); *Réalité* jest konstruktem, tym, co z *Réel* może być poznane i przekształcone przez umysł ludzki. *Réalité* jest więc zawsze pojęciem *skonstruowanym*, podczas gdy *Réel* dane jest *par excellence*. Konstrukcja *Réalité* jest decydującym momentem procesu przyswajania *Réel*

przez świadomość. Należy podkreślić, iż według *Cinéthique* procesy świadomości są nierozdzielnie związane z całokształtem procesów społecznych i z „klasowym przywłaszczeniem *Réel*”.

Definicja rzeczywistości, jaką zakłada ideologia burżuazyjna (związana z idealistyczną koncepcją świadomości) zaciera różnice między *Réalité* i *Réel*: *Réel* jest bytem (esencją uprzednią wobec wszelkich uwarunkowań historycznych), który przejawiać się może tak samo w konkrecie (pojęciu) rzeczywistym, co wyobrażonym, bowiem obydwa one są w równym stopniu pozorem, kopią, odbiciem. Ideologia idealistyczna zataja moment konstrukcji rzeczywistości przez umysł ludzki. *Réalité est tu [...] tym wszystkim, co można poznać z réel drogą fenomenologiczną*². Autorzy „Tekstu zbiorowego” przypominają, że założeniom idealistycznym już w łonie filmologii przeciwstawiali swoje koncepcje materialistyczne Roland Barthes i Pierre Francastel. Podkreślali oni fakt, iż obraz kinematograficzny jest przede wszystkim nie analogonem rzeczywistości, lecz *znakiem*, tzn. systemem znaczącym – arbitralnym i zdeterminowanym ideologicznie. *W istocie tym, co pojawia się na ekranie – stwierdza Francastel – tym, nad czym pracuje nasz umysł, nie jest rzeczywistość, lecz znak. [...] Tym, co materializuje się na ekranie, nie jest ani rzeczywistość, ani obraz, który ukształtował się w naszym mózgu, ale znak we właściwym sensie tego słowa. [...] Przyznawanie obrazowi plastycznemu innej natury niż ta, jaką posiadają inne języki przedstawieniowe, ideograficzne lub alfabetyczne, jest czystą iluzją*.³

Fizyczna rzeczywistość obrazu filmowego nie ma nic wspólnego z „naturą”, lecz związana jest ze strukturami mentalnymi pewnych grup społecznych, a tym samym – uwarunkowana klasowo. Zdaniem zespołu *Cinéthique*, cała dotychczasowa refleksja nad filmem przeniknięta była duchem idealizmu. Za fundament idealistycznej praktyki kinematograficznej uznają oni wrażenie realności, pojmowane jako rodzaj ideologii, wytwarzanej spontanicznie przez samą kamerę: *Pozornie nic bardziej niewinnego, nic bardziej ‘naturalnego’ niż burżuazyjna maniera filmowania. Wystarczy filmować według ideologii wytwarzanej przez kamerę: wrażenie realności*.⁴

Dla idealistycznej praktyki filmowej charakterystyczne jest przekonanie, iż film jest dziełem kreatora, wyrazem jego geniuszu

i odbiciem jego wizji świata – stwierdza J.-P. Fargier w *Le Procésus de production de film*. Fundamentem dyskursu idealistycznego są trzy metafory: okno, zwierciadło i odbicie. Metafora okna łączy się z pojęciem „przezroczystości” i – wyrastającą na tym samym fundamencie – estetyką realizmu fenomenologicznego.⁵ Jeden z najdoskonalszych opisów „przezroczystości” wyszedł spod pióra Jeana Colette. Pisząc o *Kolekcjonerce* Erica Rohmera, zauważa on: *Kiedy przypominam sobie Kolekcjonerkę, niepoohamowanie narzuca mi się słowo ‘przezroczystość’ [...] Przejrzystość wody. Ale także przezroczystość powietrza, przestrzeni... Zapominam o ekranie. Jest on tylko wielkim oknem otwartym na świat, który mnie ogarnia. Film jest tylko fascynującą wstęgą, na której trzeba napisać dzieło, ułożyć dramat, budować świat. Jest magiczną powierzchnią, na którą wywiera wpływ świat rzeczywisty.*⁶

Metafora okna – stwierdza Fargier – *mówi, iż film jest światem. [...] Zdawać się może, że między rzeczywistością a widzem nie ma żadnego pośrednika. Powiedzmy więcej: okno odznacza się cechami magicznymi, pozwala zobaczyć świat lepiej. [...] Tym, co film daje do widzenia – albo ukrywa, jeśli jest „zły” – jest niewidzialna esencja. [...] esencja wieczna, nie historyczna.*⁷

Krokiem do przodu w teorii i praktyce filmowej jest dla Fargiera pojawienie się metafory lustra. „Jednakże wprowadzenie [...] pośrednika między światem i widzem nie rozwiewa wcale fundamentalnej iluzji, jaką jest wrażenie realności. Fakt, że lustro nie jest przezroczyste, zmienia jedynie przezroczystość w podwojenie. Film jest postrzegany jako **sobowtór świata**. Ale między światem a jego odbiciem nie ma różnicy jakościowej. Odbicie to nie jest jeszcze określone jako lektura świata.”⁸ Odbicie świata, jakie daje widzowi „lustro” filmu, jest w rzeczywistości odbiciem ideologicznym – zauważa Fargier. Traktowanie kina jako lustra powoduje zatajenie fundamentalnego rozróżnienia między rzeczywistością (*réel*) i jej przedstawieniami ideologicznymi, historycznie związanymi z pewną klasą społeczną.

Wymienione tu trzy metafory idealizmu filmowego wzbogacone zostają przez Fargiera w innym jego artykule⁹ – o czwartą – najważniejszą, bo odnoszącą się do sensu wypowiedzi. Jest to metafora nawiasu. Każda metafora – twierdzi Fargier – jest przejawem

jakiegoś systemu ideologicznego; pojęcie nawiasu odsyła do idealistycznej koncepcji zdania pisanego. Zwrot „ująć w nawias” przywołuje hierarchię znaków: to, co zostało umieszczone w nawiasie, jest mniej ważne. Punktem odniesienia dla „ważności” znaków jest **sens** wypowiedzi, ten ostatni zaś pojmowany jest jako coś, co istniało przed zdaniem. Rozumowanie takie – stwierdza Fargier – jest mistyfikacją, bowiem ukrywa ono **materialność** zdania, tj. zespołu znaków wytwarzających pewien sens poprzez pracę ich wzajemnych relacji; pomiędzy tymi znakami ważną rolę odgrywają również te, które są w nawiasie, nie shierarchizowane.

Idealistyczny dyskurs o stosunku kino – polityka popełnia, zdaniem Fargiera, dwa zasadnicze błędy: redukuje dziedzinę polityki do życia politycznego, a kino – do **spektaklu** kinematograficznego. Tym samym pomija on (bierze w nawias) jego **materialność** fizyczną (kombinację obrazów i dźwięków) i społeczną (funkcjonowanie w danej dziedzinie praktyki społecznej).

Zdaniem zespołu *Cinéthique*, sytuacja ta wymaga zastąpienia filmu idealistyczno-realistycznego filmem materialistycznym, który nie tworzyłby złudnych odbić rzeczywistości, lecz uwydatniał swój własny proces tworzenia się. Pojęcie filmu materialistycznego i – szerzej – materialistycznego podejścia do filmu definiowane jest w tekstach *Cinéthique* wielokrotnie, zawsze w opozycji do idealizmu filmowego. W podejściu materialistycznym film nie jest dziełem geniuszu kreatora, lecz efektem pewnej praktyki, zakończeniem procesu produkcji, w którym twórca filmu nie jest niczym więcej, jak tylko robotnikiem. Film materialistyczny nie ofiarowuje widzowi odbić, ale wychodząc ze swej własnej materialności (płaski ekran, naturalna skłonność do ideologii, widzowie) i z materialności świata, daje je do widzenia w tym samym **ruchu** – ruchu teoretycznym, który informuje w sposób naukowy o świecie i o kinie i poprzez który film uczestniczy w wojnie przeciw idealizmowi.

Wpisanie kina w działalność teoretyczną i obdarzenie go statusem naukowym stanowi, zdaniem Fargiera, jedyny możliwy sposób przekroczenia idealistycznej funkcji ideologicznej kina. W procesie teoretycznym kino może odgrywać dwie role: 1. przekazywać wiadomości wytwarzane przez daną naukę (*odtworzać* je), odgrywając w ten sposób rolę wektora w procesie ich cyrkulacji; 2. wy-

tworząc specyficzną wiedzę o sobie samym: *Daje ono* [kino – przyp. Ł.D.] *do widzenia swą materialność fizyczną i społeczną. Pozwala odczytywać swą funkcję ideologiczną, polityczną, ekonomiczną w całej ich specyfice i różnorodności; a w akcie tego odstąpienia wstępuje na poziom teoretyczny, ponieważ w ten sposób odcina się ono poprzez jej wyjawienie – od ideologii wrażenia realności.*¹⁰

Funkcja 2. ma charakter pierwotny; uwarunkowuje ona działanie funkcji 1.: aby mogła nastąpić cyrkulacja wiadomości, trzeba najpierw, aby film produkował się na poziomie teoretycznym. Obie funkcje muszą ze sobą współistnieć, w przeciwnym wypadku następuje „upadek w ideologię”. Regułą decydującą – twierdzi Fargier – jest zatem *konieczność współistnienia w kinie cyrkulacji wiadomości z produkcją wiedzy o kinie.*

Zdaniem Fargiera, kino jest ściśle związane z instancją polityczną (w punkcie węzłowym ideologia-polityka), jednak nie bezpośrednio, a drogą okrężną, jaką jest „śmiertelna walka” między materializmem a idealizmem. Film nie modyfikuje

stosunku sił politycznych (burżuazja/proletariat), lecz stosunek sił ideologicznych (idealizm/materializm). Stąd też metaforą, która najlepiej może zdać sprawę ze specyfiki wymienionych interferencji (gdyż zaznacza jednocześnie punkty styczne tras i ich rozbieżności), jest dla Fargiera zakręt (*le détour*).¹¹ Metafora ta podkreśla fakt, że nie można ograniczać ideologicznej funkcji kina do reprodukcji „spektakli” politycznych. Film, aby był polityczny, musi być materialistyczny. Musi jednak być również *dialektyczny*, tzn. winien rozwijać się wiedząc (i unaoczniając to), poprzez jaki *proces* uregulowanych przekształceń wiedza lub przedstawienie staje się *materią ekranową* i poprzez jaki proces materia ta przekształca się w wiedzę i przedstawienie u widza.

Postulat stworzenia kina materialistyczno-dialektycznego ma być, według *Cinéthique*, odpowiedzią na jeden z wymienionych wcześniej dwu zasadniczych błędów idealizmu, tj. na utożsamianie pojęć „kino” i „spektakl kinematograficzny”. Aby kino nie było *maską*, ukrywającą wszelką praktykę filmową inną niż ta, która punktem odniesienia czyni spektakl (czyli tak zwane „kino samo w sobie”), należy definiować je w odniesieniu do jego materialności – twierdzi Fargier. Weryfikacją drugiego błędu popełnianego przez idealizm (zre-

dukowania polityki do życia politycznego) jest dokonywane konsekwentnie w pracach *Cinétique* podkreślanie **podwójnej** funkcji ideologicznej kina. Prawdą jest, iż odtwarza ono istniejące ideologie (funkcja A); przede wszystkim jednak kino **wytwarza** własną ideologię: **wrażenie realności** (funkcja B). Fundamentem tego ostatniego jest iluzoryczna „przezroczystość”, która, *zaprzeczając ekranowi, podwaja oczywistość prawdopodobieństwa, a zatem przyczynia się do wzmocnienia ideologii odzwierciedlanej*¹².

*Na ekranie nic nie ma, jedynie cienie lub odbicia, a jednak widz ulega z miejsca wrażeniu, że rzeczywistość w swym **prawdziwym** kształcie jest tam obecna. O rzeźbach i portretach mówiono: ‘można by powiedzieć, że zaraz zaczniesz mówić, można by powiedzieć, że zaczniesz chodzić’. Ale ten tryb warunkowy zawierał w sobie nie dający się zapomnieć **brak**. W przeciwieństwie do tego wobec ekranu mówi się w czasie terażniejszym: ‘liście poruszają się’. Ale liście nie istnieją. Ekran jest od razu zanegowany: otwiera się on niczym **okno**, jest przezroczysty. Ta właśnie iluzja jest materią specyficznej ideologii, jaką kryje w sobie kino.*¹³ Funkcja B w kinie istnieje niezależnie od funkcji A; znaczy to, że „postępowa” tematyka polityczna nie wystarcza, aby film można było uznać za postępowy czy polityczny. Dopóki bowiem istnieje funkcja B (a więc spontaniczne wytwarzanie wrażenia realności), zmiany dokonywane w obrębie funkcji A mają niewielkie znaczenie.

Ideologiczne działanie funkcji B wyjaśniają dwa zjawiska: **rozpoznanie** i **mystyfikacja**. Rozpoznanie (pojęcie wprowadzone przez Fargiera na miejsce zbyt nacechowanej psychologicznie, jak twierdzi, identyfikacji) dotyczy widzów należących do klasy panującej – wielkiej i drobnej burżuazji. Z faktu, że dominująca ideologia jest ideologią klasy dominującej, wynika, że widzowie, którzy do niej należą, rozpoznają się w ofiarowanych im przez ekran przedstawieniach (postaciach, ideach, mitach, historiach, strukturach): świat, który **ożywa** w cieniu, jest **ich** cieniem, zwierciadło jest „wierne”. Ale jednocześnie film „kłamie” w stosunku do innej części publiczności, złożonej z wyzyskiwanych pracowników. Widzowie ci **identyfikują się** (machinalnie), ale nie mogą się **rozpoznać** w filmowych przedstawieniach; rozrzew ten oddaje popularne powiedzenie *c’est du cinéma* (to tylko kino). Powiedzenie to wyraża, zdaniem Fargie-

ra, spontaniczny opór wyzyskiwanych wobec spektaklu ideologii, przedstawiającej aktualne stosunki produkcji jako naturalne.

W jaki sposób można zniweczyć tę mistyfikację, jaką jest wrażenie realności, skoro zdaje się ono istnieć „bezsobstancjalnie” w samym filmie?

Fargierowi nie chodzi tu o zniszczenie ideologii w ogóle, jakby była ona złem samym w sobie, lecz o opracowanie warunków niezbędnych, by kino mogło służyć proletariatu. Aby tego dokonać, film musi być materialistyczny, musi zerwać z naturalną skłonnością kina do wrażenia realności i dekonstruować jego system przedstawiania. Dekonstrukcja ta dotyczy dwu poziomów: 1. struktury przestrzennej obrazu, 2. samego procesu sygnifikacyjnego (organizującego w pewien sposób linearny układ kolejnych planów).

Kino materialistyczne powinno wystąpić przeciwko „niewidzialnym” połączeniom, których celem jest tworzenie złudnej, zmistyfikowanej rzeczywistości. Na ich miejsce Fargier postuluje wprowadzenie „połączeń wewnętrznych” (*les raccords dans la texture*), w konkretnej materii tworzącej „fizyczną rzeczywistość filmu”. Z punktu widzenia wrażenia realności zasadnicze znaczenie ma tu jednak pierwszy problem – dekonstrukcja struktury przestrzennej obrazu, czyli – szerzej – problem kamery monokularnej jako aparatu ideologicznego.

Perspektywa monokularna, wprowadzona przez kamerę, wpisuje obraz kinematograficzny w całokształt wyprodukowanych historycznie kodów. Widzenie według zasad perspektywicznych – podkreślają teoretycy z *Cinéthique* – *nie jest naturalne*. Fakt, iż kamera funkcjonuje w zgodzie z perspektywą centralną, skłania ich do twierdzenia, że autentyczny realizm w kinie nie jest możliwy. Perspektywa *jest funkcją inteligencji, jedną z ram ograniczających i porządkujących wrażenia w umyśle. W gruncie rzeczy Renesans nie stworzył ściśle określonej perspektywy, wynalazł on jedynie ogólny system współrzędnych geometrycznych [...], wewnątrz którego ludzie z tej samej epoki postępowali na różne sposoby. [...] W praktyce z ich rozbieżnych poszukiwań narodził się, oczywiście, pewien sposób przedstawiania świata zewnętrznego, polegający na zamknięciu go w sieci umykających linii, z czasem zaś metoda ta zaczęła się wydawać do tego stopnia naturalna, że zdawała się zapewniać bierne odbicie świata zewnętrznego.*¹⁴

Oparta na perspektywie renesansowej kamera jest aparatem

ideologicznym. Przyczyną tego jest jej ścisły związek z reprodukcją przedstawiania przestrzeni, która stanowi element wytwarzany historycznie, uczestniczący w konstrukcji Rzeczywistości (*Réalité*). „Mówienie, że kamera jest aparatem ideologicznym, nie znaczy, że przyznaje się jej naturę ideologiczną [...], znaczy to, że [podkr. Ł.D.] ponieważ jest aparatem, przeznaczonym do przedstawiania przestrzeni, stanowi ona część bazy materialnej pewnej praktyki ideologicznej [podkr. Ł.D.] [...]; znaczy to więc, że wkład wniesiony przez nią do tych praktyk (renesansowy kod perspektywiczny) jest zagwarantowany instytucjonalnie, od chwili jej wynalezienia po obecne funkcjonowanie, przez aparaty ideologiczne państwa (klasowego).”¹⁵

Skoro optyczna struktura kadru przedstawia sobą „naturalny” wyraz ideologii burżuazyjnej, jedynym rozwiązaniem jest dekonstrukcja: zniszczenie systemu przedstawiania poprzez ukazywanie umowności przedstawionego materiału, dystansowanie się od niego. Przykładem takiego postępowania są dzieła Jean-Luc Godarda, zwłaszcza *Numéro Deux* (1975). Kadry różnych rozmiarów i z różnymi postaciami, pojawiające się na początku, mają ilustrować sytuację wyobcowania człowieka w społeczeństwie burżuazyjnym. Jeśli na ekranie pojawia się jeden kadr, wówczas otoczony jest czarną ramką – aby niweczyć iluzję rzeczywistości. Temu samemu celowi służyć mają napisy, komentarze, sceny ukazujące samego Godarda przy magnetowidzie. Propagowana przez zwolenników kina „materialistycznego” stylistyka filmowa wyklucza ruchy kamery w głąb (najazdy, odjazdy) i w ogóle głębię układu sceny. *Interpretacja ideologiczna nasuwa się sama: głębia układu scen strukturalizuje burżuazyjny świat jako nieskończenie głęboki, złożony, dwuznaczny, a nawet mistyczny.*¹⁶

Czy jednak wynalazkowi technicznemu można przypisywać status ideologiczny? – pyta Jean-Louis Baudry w numerze 7/8 *Cinéthique*. Wszak jego podstawy naukowo-techniczne winny być dostateczną gwarancją neutralności i braku zaangażowania w ideologię. *Niemniej problemy takie – odpowiada Baudry – istnieją.*¹⁷ Podobnie jak Fargier i inni autorzy związani z *Cinéthique*, Baudry podkreśla, pomijany w dotychczasowej refleksji teoretycznej, ideologiczny charakter samej aparatury filmowej, niezależnie od treści

przekazywanych przez film. Błędem całej dotychczasowej teorii było zainteresowanie wyłącznie filmem jako produktem końcowym przy jednoczesnym pomijaniu wszystkich procesów, których wynikiem jest znaczenie końcowe. Już sam fakt, iż aparatura filmowa wprowadza z konieczności pewne ograniczenia (np. redukcję głębi pola widzenia), nasuwa myśl o ideologicznym nacechowaniu kina. Termin „ograniczenie” przywołuje bowiem określoną koncepcję rzeczywistości, dla której tego rodzaju ograniczenia nie istnieją.

Ideologię pojmuje Baudry za Althusserem jako system przedstawień, w których funkcja praktyczno-społeczna góruje nad teoretyczną: *W społeczeństwie klasowym ideologia jest kanatem – i żywiołem, w którym stosunek ludzi do ich warunków egzystencji zostaje uregulowany na korzyść klasy panującej.*¹⁸ W definicji Althussera najbardziej istotne jest spostrzeżenie, że ideologia posiada charakter nieświadomy: przedstawienia ideologiczne narzucają się, nie przechodząc przez świadomość. Maskowanie środków, jakimi posługuje się ideologia, w przypadku kina, *polega na tym, iż poddając widzów ideologicznej manipulacji już na poziomie samego funkcjonowania aparatury, czyni to zachowując pozór obiektywnej prezentacji rzeczywistych stanów rzeczy i zdarzeń. Kino nie reprodukuje rzeczywistości – podkreśla z naciskiem Baudry – lecz warunki funkcjonowania podmiotu, kiedy to przedstawienia brane są za rzeczywistość.*¹⁹

Ideologiczne funkcjonowanie aparatury filmowej opiera się przede wszystkim, jak już wspomniano, na perspektywie centralnej. *Oczywiście – zauważa Baudry – można użyć innych obiektywów o innej ogniskowej, które mogą zmienić perspektywę obrazu.*²⁰ Niemniej powstały w ten sposób obraz odbierany byłby jako „nienormalny”, to znaczy różniący się od *normy*, jaką stanowi model perspektywy renesansowej. Fakt, iż malarstwo nasze (i kino) przedstawia świat w sposób niezgodny z naturą, uwarunkowany kulturowo, najwyraźniej uwidacznia porównanie tego sposobu przedstawiania z innymi kulturami. Malarstwo zachodnie jest pozbawione ruchu i ciągle, jednym z jego fundamentów jest koncepcja przestrzeni Mikołaja z Kuzy, definiująca ją jako uformowaną poprzez relacje między elementami, które pozostają w takiej samej odległości od centrum. Centrum tak pojmowanej przestrzeni stanowi oko ludzkie (lub – w przypadku kina – „oko” kamery), jest to więc (jak zauważa cytowany przez

Baudry'ego Jean Pellerin Viator) centrum podmiotowe. Kamera, przejmując funkcję oka ludzkiego, organizującego przestrzeń, nabiera tym samym charakteru podmiotowego.

Ta koncepcja przestrzeni, odbierana współcześnie i w naszej kulturze jako „naturalna”, nie jest wcale jedyna. Świadectwem tego może być tak malarstwo chińskie czy japońskie, jak i koncepcje przestrzeni starożytnych Greków. Dla Arystotelesa i Demokryta przestrzeń była nieciągła i heterogeniczna.

Pozbawione ruchu na rzecz ciągłości malarstwo zachodnie (a za nim kino) przedstawia wizję świata totalną, doskonale odpowiadającą idealistycznej koncepcji pełni i homogeniczności bytu. Tym samym dostarcza ono „materialnych przedstawień tego, co metafizyczne”. *Zasada transcendencji, która warunkuje i jest uwarunkowana perspektywą centralną w malarstwie i fotografii, inspirowane idealistyczne koncepcje kina, które znajdujemy u Cohen-Séata i Bazina.*²¹

Można by sądzić, że w filmie, wprowadzającym wiele punktów widzenia z racji rejestracji *serii* obrazów, unifikujący charakter pojedynczego obrazu perspektywicznego zostaje zniweczony. Wrażenie to jest jednak tylko pozorne. Kolejne obrazy różnią się wprawdzie między sobą, niemniej do istoty filmu należy właśnie to, by różnice między nimi stały się niewidoczne. Projekcja przywraca ciągłość ruchu. Umożliwia to fakt, iż sąsiadujące ze sobą klatki są niemal identyczne; różnice stają się dostrzegalne dopiero przy porównywaniu obrazów dostatecznie od siebie odległych. Jest to jeden z paradoksów kina, który Baudry formułuje następująco: *Różnice są mu [filmowi] potrzebne do życia, ale żyje dzięki temu, że je neguje.*²² Poszczególne obrazy przestają istnieć jako takie, przemieniają się w ciągłość i ruch. Dążenie, wbrew wszelkim trudnościom, do zachowania wrażenia ciągłości Baudry wyjaśnia ideologicznym nacechowaniem takiego postępowania: *jest to sprawa zachowania za wszelką cenę syntetycznej jedności miejsca, gdzie powstaje znaczenie (podmiot).*²³

* * *

Zespół poglądów ukształtowanych w ramach działalności *Cinéthique* spotkał się ze zdecydowaną krytyką ze strony J.-P. Lebela. W artykułach publikowanych na łamach czasopisma *Nouvelle Critique*

stwierdza on, iż kamera, proces filmowania czy język filmu nie są obciążone ideologią; ideologiczna wymowa filmu zależy od użytku, jaki czyni się z tych narzędzi. *Kino – ani samo w sobie, ani poprzez swe formy wyrazowe nie wydziela ideologii tak jak wątroba wydziela żółć. Nie odbija jej też, tak jak odbija przedmioty służące za bazę wytwarzania jego obrazów i dźwięków.*²⁴ Jeśli mamy w kinie do czynienia z panującą ideologią, to *nie dlatego, że taka jest natura kina, ale dlatego [...], że ideologia panująca napiera całym ciężarem na mózgi tych, którzy filmy tworzą i którzy je odbierają.*²⁵

Dla *Cinéthique* postawa taka była nie do przyjęcia. W cytowanym tu już wielokrotnie „Tekście zbiorowym” autorzy przeprowadzają napastliwą krytykę poglądów Lebela. Polemika Lebela – zauważają redaktorzy *Cinéthique* – oparta jest na czystej negacji (*Cinéthique*: kamera jest aparatem ideologicznym sama w sobie/ Lebel: kamera nie jest aparatem ideologicznym; *Cinéthique*: formy obdarzone są znaczeniem / Lebel: formy nie posiadają znaczenia).

•ródłem sporu jest przede wszystkim słowo „aparat”. Zdaniem Lebela, kamera nie może posiadać funkcji ideologicznej, ponieważ jest *tylko* aparatem, instrumentem, maszyną. Dla *Cinéthique* kamera nie jest aparatem ideologicznie neutralnym, ponieważ związana jest z przedstawianiem przestrzeni. Lebel twierdzi, iż perspektywę można doskonale wyjaśnić w oparciu o naukę; w zjawisku tym nie ma nic ideologicznego. Błędem takiego rozumowania (zrównującego kamerę z każdą inną maszyną, np. samolotem) jest, według *Cinéthique*, **nieodróżnianie** specyfiki roli aparatu w zależności od procesu, w jakim bierze udział, i od miejsca, jakie w nim zajmuje. [...] *proces ideologiczny, jakim jest zasadniczo praktyka kinematograficzna, nie obdarza wykorzystywanych przez siebie instrumentów takim samym statusem, jaki nadaje maszynom proces ekonomiczny [...] albo jaki przyznaje aparatom (również optycznym) proces naukowy [...]; jest rzeczą pewną, że należy odróżniać rolę spełnianą przez fotokomórkę i kamerę.*²⁶

Błędy popełniane przez Lebela są dla redaktorów *Cinéthique* sygnałem istotnego problemu, jakim jest status aparatu technicznego w procesie ideologicznym, a zwłaszcza w pewnych praktykach kinematograficznych. Już przy pierwszym punkcie polemiki *Cinéthique* z Lebelem nie można nie ulec wrażeniu, iż autorzy *Tekstu zbiorowe-*

go wywody swe opierają w dużej mierze na błędach w rozumowaniu: bronią oni swej tezy, stwierdzając, iż trzeba pamiętać, **w jakim procesie** dany aparat bierze udział; czynią to zaś w tonie tak autorytatywnym, że przez moment można zapomnieć, jak brzmiała broniona przez nich teza: kamera jest aparatem ideologicznym **sama w sobie** (tzn. **niezależnie** od procesu, w jaki jest zaangażowana). Atakując Lebela, teoretycy z *Cinéthique* w praktyce przemawiają na jego korzyść: to on przecież przypomina, że źródłem ideologii w filmie jest pewien sposób wykorzystanie neutralnego ideologicznie aparatu (a to znaczy: włączenie go w pewien proces).

Drugi punkt polemiki jest zasadniczo wariantem pierwszego. Filmowe figury stylistyczne same w sobie nie są obciążone żadnym znaczeniem – twierdzi Lebel. *Efekt ideologiczny każdej formy pochodzi z jej miejsca w strukturze filmu, tak samo jak efekt ideologiczny tej struktury jest rezultatem efektów ideologicznych różnych form, które ją tworzą.*²⁷ Każdemu elementowi sens nadaje Całość, ona sama zaś czerpie go ze współistnienia poszczególnych elementów. Zasadniczym brakiem tej koncepcji jest dla autorów z *Cinéthique* fakt, iż Lebel nie interesuje, skąd się owe elementy biorą. Idea procesu filmowego jako autonomicznej kombinacji implikowałaby bowiem, że wszelkie formy odznaczają się pierwotną naturalnością, związek zaś struktury filmu z formacją społeczną następuje dopiero po fakcie jego powstania i jest dosyć nieokreślony. Trzeba zaznaczyć, że ten ostatni wniosek wyciągnięty został przez *Cinéthique* nieco na wyrost: fakt, że Lebel odrzuca ideę form (czy instrumentów) obdarzonych w sposób „naturalny” znaczeniem, nie oznacza wcale, iż tym samym gestem zaprzecza on istnieniu predeterminacji społecznych filmu. Krytyka prowadzona przez zespół *Cinéthique* odnośnie do tego problemu ma zresztą charakter wyraźnie tendencyjny i sprowadza się zasadniczo do zarzutu, że w swoich pracach Lebel nie uwzględni terminologii (i – co za tym idzie – określonej orientacji ideologicznej) charakterystycznej dla *Cinéthique* (zaczepniętej przede wszystkim z Althussera); chodzi tu zwłaszcza o pojęcia takie jak: struktura z dominantą, przyczynowość strukturalna, praktyka znacząca.

Niektóre spostrzeżenia redaktorów *Cinéthique* (np. na temat praktyki znaczącej) są, mimo tendencji do wypaczania myśli prze-

ciwnika, interesujące, niemniej zasada bezwzględnej naginania faktów do z góry przyjętych założeń prowadzi ich bardzo często w ślepy zaułek. Nie bez słuszności Lebel zauważa, że *Cinéthique* przechodzi tuż obok prawdy, ciągle jednak dryfując ku rafom fałszywych stwierdzeń.²⁸ Jako przykład przytacza on jedną z licznych niekonsekwencji dyskursu *Cinéthique* o kinie: idealizmem jest dla redaktorów tego pisma wiara, że kino wiernie odbija świat; mimo to zachowują go oni jako punkt odniesienia dla swoich rozważań. Na przykład, uznając film jedynie za następstwo obrazów i dźwięków, jednocześnie oceniają filmy w zależności od tego, czy uczciwie przyznają, iż są jedynie obrazem rzeczywistości. [...] te, które ukrywają ten fakt, zasługują na stos (jako idealistyczne), te, które się doń przyznają – na pochwałę (jako materialistyczne).²⁹

Teksty autorów z *Cinéthique* przepełnione są sprzecznościami. Najsłabszym jednak punktem ich poglądów na temat wrażenia realności jest niewątpliwie skojarzenie tego ostatniego z perspektywą monokularną. To, dość mechanistyczne, podejście do rozważanej kwestii, zawężające ją do problemów czysto technicznych, oparte jest w gruncie rzeczy na nieporozumieniu. Jak zauważają Lebel i Comolli³⁰, użycie obiektywu o długiej ogniskowej, który niszczy perspektywę, nie wspomaga wcale materialistycznej praktyki kinematograficznej; przeciwnie: obiektywem takim posługują się raczej wyznawcy estetyzmu dekoratywnego, których idealizm jest rzeczą ewidentną. *Program dekonstruktywistów* – stwierdza Alicja Helman – [...] jest znacznie bardziej przekonujący w partii krytycznej niż w swej części postulatyno-pozytywnej.³¹ Film postulowany przez dekonstruktywistów ma ukazywać jeden prosty obraz świata, który widz, po krytycznej analizie, mógłby w całości przyjąć lub w całości odrzucić. Postulaty te, mające z sobą nieść swobodę w odbiorze filmu przez widza, sprowadzają się w praktyce – jak słusznie zauważa Ludmiła Melvil – do ściśle normatywnych reguł, które mogą jedynie krępować swobodę twórcy, narzucając jednocześnie widzom jedyną możliwą interpretację tego, co oglądają. Prowadzi to do samounicestwienia się sztuki filmowej i jej rozmycia się w nieokreślonej „funkcji społecznej”. Film przestaje być sztuką; staje się „*potworem ideologicznym*”. Znamienny jest pod tym względem złowieszczy tytuł książki G. Lenne’a: *Śmierć*

kina. G. Hennebelle postulowane przez dekonstruktywistów rozwiązanie określa jako „wylanie dziecka razem z kąpielą”³².

Skoro doskonale technicznie kino jest rzekomo bezwzględnie reakcyjne, to w walce z filmowym idealizmem należy sprzeciwiać się udoskonalaniu go – to zaś prowadzi do „estetycznego neoprymitywizmu” (Melvil). *Problematyka idealistyczna obracająca się wokół pytania o filmową ‘iluzję realności’ może doprowadzić, pod pozorem dekonstrukcji, do pełnej likwidacji filmu jako takiego – podkreśla Lebel.*³³ *Istotnie – komentuje ten cytat Melvil – jedynym logicznym wnioskiem z koncepcji ‘dekonstrukcji’ powinien być postulat pełnego i natychmiastowego zniszczenia sztuki. Tylko w imię czego? Zakłada się, że w takim przypadku będzie można rozprawić się ze sztuką burżuazyjną, ale czy cena tej burzącej ‘rewolucji kulturalnej’ nie będzie za wysoka?*³⁴

Najjaskrawszym przykładem, świadczącym o braku „żywołności” teorii dekonstrukcji, jest fakt, iż kiedy jeden z czołowych teoretyków tego nurtu, Jean-Luis Comolli, przystąpił do realizacji filmu *Cecilia* (ucieleśniającego ideały rewolucji i krytyki społecznej), zastosował się do wyklętych przez dekonstruktywistów zasad realizmu. Temu też, zdaniem Melvil, film ten zawdzięcza siłę swego wyrazu.

Redaktorzy *Cinéthique* poniesli klęskę w walce z „ideologicznym potworem”, wykazując właściwie wbrew sobie, że wrażenie realności jest z kinem nierozdzielnie związane: aby się od niego wyzwolić, trzeba by zlikwidować całą sztukę filmową. W ten sposób znieawidzone przez siebie pojęcie wynieśli oni na najwyższy piedestał.

Łucja Demby

Przypisy

¹ „Texte collectif”, *Cinéthique* 1971, nr 9-10, s. 53.

² *Ibid.*, s. 54.

³ *Ibidem.*

⁴ G. Leblanc, „Diréction”, *Cinéthique* 1969, nr 5. Cyt. za: M. Marie, „Impression de réalité”, w: J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J.-P. Simon, M. Vernet, *Lectures du film*, Paris 1976, s. 130.

⁵ Por. A. Bazin, *Qu’ est-ce que le cinéma?*, Paris 1962.

⁶ Cyt. za: M. Marie, *op. cit.*

⁷ J.-P. Fargier, „Le Processus de production de film”, *Cinéthique* 1969, nr 6, s. 46.

⁸ Ibidem.

⁹ Por. J.-P. Fargier, „La Parenthese et le détour”, *Cinethique* 1969, nr 5.

¹⁰ Ibid., s. 20.

¹¹ Najbliższe znaczeniowo spośród polskich odpowiedników „le détour” byłoby chyba w tym kontekście słowo „objazd”, które jednak w tekście polskim brzmiałoby nieco niezręcznie. Z tego względu zdecydowałam się na „zakręt”, który zastosowaną przez Fargiera metaforę oddaje tylko w przybliżeniu.

¹² M. Marie, op. cit., s. 131.

¹³ J.-P. Fargier, „La Parenthese...”, op. cit., s. 18.

¹⁴ Cyt. za: „Texte collectif”, op. cit., s. 55.

¹⁵ Ibid., s. 56.

¹⁶ B. Henderson, „Toward a Non-Bourgeois Cinema Style”, w: *Movies and Methods*, s. 436. Podaję za: L. Melvil, *Kino i „esthetika razruszenija”*, Moskwa 1984.

¹⁷ J.-L. Baudry, „Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego”, przeł. A. Helman, w: *Powiększenie* 1985, nr 1, s. 5.

¹⁸ A. Helman, „Kino: więcej niż rzeczywistość”, *Powiększenie*, op. cit., s. 16.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ J.-L. Baudry, op. cit. s. 6.

²¹ Ibid., s. 7.

²² Ibidem.

²³ Ibid., s. 10.

²⁴ J.-P. Lebel, „Jak ideologia dociera do filmów”, przeł. H. Szymańska, w: *Studio* 1974, nr 8, s. 23. Jest to fragment książki Lebela *Cinéma et ideologie*, Paris 1971.

²⁵ Ibidem.

²⁶ „Texte collectif”, op. cit., s. 58.

²⁷ Ibidem.

²⁸ J.-P. Lebel, op. cit., s. 24.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Podaję za: M. Marie, op. cit.

³¹ A. Helman, op. cit., s. 18.

³² G. Hennebelle, *Quinze ans du cinéma mondial, 1960-1975*. Podaję za: L. Melvil, op. cit.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibid., s. 106.
