

HYBRIS nr 33 (2016)

ISSN: 1689-4286

**ADAM BASTEK**

UNIwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

POCZĄTKI KINA. ROZWAŻANIA FILOZOFICZNE

Na temat sztuki filmowej określonej przez Karola Irzykowskiego mianem X muzy napisano tomy. Te, które traktują o historii kina, zawierają zazwyczaj informacje o jego filozoficznie intrygujących i wciąż niesprecyzowanych prapoczątkach. Dlaczego niesprecyzowanych? Najpewniej dlatego, że nie wiadomo, z jakimi aspektami badanego fenomenu należy wiązać moment kinematograficznych narodzin. Zdaniem filmoznawcy Andrzeja Gwoźdźcia „kino posiada nazbyt wiele przeszłości, by mieć jedno źródło, a idea początku sankcjonuje na ogół perspektywę »wynałazku« i »wynałazców«, które lepiej tu porzucić” (Gwoźdź, 2014, 16). Historii sztuki filmowej nie należy zatem utożsamiać z historią „maszyn” związanych z rozwojem kinematografii, nie należy jej także sprowadzać do prezentacji zmieniających się na przestrzeni dziejów miejsc projekcji ekranowych. Co więcej, warto sobie uzmysłwić, że kino oraz film nie zostały wyłonione w jednorazowym akcie, na który moglibyśmy się powołać, mówiąc: od tego wszystko się zaczęło. Jak zauważa cytowany wyżej ekspert: „Prawo autorskie do filmu jako formy kina i kina jako miejsca przedstawień oraz medium filmu pozostaje anonimowe” (tamże, 15).

Ani wskazanej formy, ani miejsca jej prezentacji nikt nigdy nie wynalazł, nie odkrył, nie wymyślił (Baudry, 1986, 690–707). Wrażenie paradoksalności powyższego stwierdzenia znika z chwilą wypowiedzenia kolejnego – oba fenomeny (kino i film) są wytworami szeroko rozumianej, wciąż ewoluującej kultury. I choć to prawda, jej ogólnikowość wywołuje poczucie poznawczego niedosytu. Tym bardziej że wszystkie elementy kinematograficznej układanki zostały

wielokrotnie i szczegółowo opisane przez wytrawnych znawców zagadnienia.

Pytanie o *arché*

Wykorzystywana przez filmoznawców idea początku, zgodnie z przytoczonym wcześniej poglądem, najczęściej przywodzi na myśl pierwszych poruszycieli i ich poruszające wynalazki. Z zarysowanej w ten sposób perspektywy powinniśmy wprawdzie zrezygnować, ale sama idea wydaje się nazbyt cenna: nie należy zapominać o jej wszechstronnych zastosowaniach i szlachetnym miejscu, jakie zajmuje pośród innych znaczeń starożytnego *arché*. Pierwszą ich prezentację opatrzoną skrótowym komentarzem znajdujemy w rozważaniach Arystotelesa (*Metafizyka*, V, 1012 b 34–1013 a 24). Wśród ujęć współczesnych na uwagę zasługuje m.in. syntetyczne opracowanie Władysława Stróżewskiego (Stróżewski, 2005, 12–17), który w pierwszej kolejności omawia znaczenia związane z początkiem. Początek – czytamy – mógł być rozumiany na wiele sposobów: przestrzennie, czasowo, źródłowo i logicznie (jako pierwsza przesłanka). Szczególnie istotne, zważywszy na materię rozpatrywanego problemu, wydaje się drugie z wymienionych znaczeń: w sensie czasowym chodzi o to, co było najpierw, albo też o to, co było, „zanim cokolwiek zaczęło się dziać”. Odnosząc się wprost do interesującego nas zagadnienia, powiemy: najpierw było kino, film był (o wiele) później. Najpierw pojawiły się miejsca projekcji ekranowych, a dopiero później wyświetlano w nich filmy. Zanim te ostatnie z kolei „zaczęły się dziać”, długo pozostawały w bezruchu, w postaci zastygłych obrazów rzeczywistości przybierających różnorodne postaci – od fresku przez malarstwo do fotografii (Flusser, 1997, 232).

Przy okazji odwołań do starożytności warto nadmienić, że filozofia tego okresu nie dopuszczała interpretacji wskazujących na moment nieistnienia. Coś zawsze już było – sądzono, przed wydarzeniem się czegokolwiek (nawet wtedy!) coś być musiało. Nic więc dziwnego, że w tej ontologicznie domkniętej perspektywie nie odnajdujemy stwórców i ich wytworów, przeciwnie – budowniczo budują z tego, co już jest, poruszyciele poruszają to, co obecne, a pierwszy szczebel bytu wyłania się nie z niczego, lecz z prajedni. Jeśli zatem mielibyśmy się kierować wskazanymi założeniami, zamiast o kreatorach, należałoby raczej mówić o złożonym procesie technicznym,

społecznym i ekonomicznym, który wyłonił i kino, i film. Historia obu fenomenów nie została jednak zainicjowana przez żadnego z wybrańców, lecz była historią następujących po sobie kontynuatorów zainteresowanych kształtowaniem różnych obszarów „zapośredniczonej technicznie widzialności” (Gwóźdź, 2014, 16). W tym sensie pojawienie się filmu nie zaskakiwało nowością: stanowiło logiczne następstwo „ekspansji ludzkiego doświadczenia percepcji, a także możliwości doznań, w obrębie których lustro jawi się jako niezbędne ogniwo o trwałej sile oddziaływania” (Zuska, 2007, 234). O znaczeniu tego doświadczenia oraz o możliwościach doznań wzrokowych pisał już Arystoteles (*Metafizyka*, I, 980 a):

Wszystkim ludziom wrodzone jest pragnienie poznania. Znakiem zaś tego jest przyjemność z wrażeń zmysłowych. Niezależnie od korzyści, jakie z nich wynikają, pragnie się ich dla nich samych. Odnosi się to szczególnie do wrażeń wzrokowych. [...] Przyczyna tego leży w tym, że ze wszystkich zmysłów wzrok odgrywa największą rolę w naszym poznaniu i odkrywa wiele różnic w tym, co postrzegane (Arystoteles 1996, 24–25).

Pragnienie przyjemności płynącej z wrażeń wzrokowych, zasługujące (być może) na miano najbardziej źródłowego kinematograficznego *arché*, osiągnęło swoje apogeum wtedy, gdy przeistoczyło się w potrzebę „powtórzenia świata w obrazach” – w „marzenie o podwojeniu” (Gwóźdź, 2014, 18). W taki nieco enigmatyczny sposób jesteśmy zmuszeni mówić o genezie, pochodzeniu sztuki filmowej, w tym przypadku określanie chronologii następstw traci bowiem swój sens.

Obrazowanie rozumiane jako podwojenie prowadzące do spotęgowania przyjemności zmysłowych nie ogranicza swojej źródłowości wyłącznie do kina i filmu – wydaje się źródłowe w odniesieniu do wielu innych obszarów artystycznej ekspresji. Powtarzanie świata w obrazach nie musi przecież oznaczać naśladowania za pośrednictwem „ruchomych obrazów”: nie musi się wiązać z powtarzaniem tego, co się staje, może po-prze-stawać na tym, co obecne. A ponadto wcale nie jest powiedziane, że najistotniejszej cechy sztuki filmowej należy upatrywać w ruchu. Mówiąc ściślej, choć tak właśnie przyjęło się sądzić (taką interpretację sugerują hollywoodzkie terminy *movies* i *motion pictures*), sprawa wcale nie

wyduje się oczywista. W przypadku rozstrzygnięcia tej wątpliwości wiele, jeśli nie wszystko, zależy od odpowiedzi na pytanie, z czym zasadniczo należy łączyć X muzę. Co miałyby decydować o jej istocie? Również i tym razem znane starożytnym rozróżnienia mogą okazać się pomocne.

Jedno ze znaczeń *arché* wskazuje na zasadę. Gdy powołujemy się na nią, mamy zwykle na myśli podstawę rzeczową, na której wszystko inne miałyby się opierać: podstawa jest pierwotna, wszystko inne zaś wtórne. Grecy pojmowali zasadę na kilka sposobów: jako pierwotne podłoże, jako coś ważnego, a także jako regułę postępowania. Szczególnie drugie z wymienionych znaczeń wydaje się godne rozważenia. Stróżewski przywołuje postać Claudiusa Galenus, rzymskiego lekarza o greckich korzeniach, który mianem *archai* miał określać główne (ważniejsze) organy ciała. Słowa *archai* używano również na oznaczenie pewnej sumy czy też całości będącej czymś ważniejszym od składających się na nią części. Odwrócenie tej relacji reprezentuje z kolei przykład rzeki: jej odnogi są od niej ważniejsze – sądzono – bo bez nich nie byłaby tym, czym jest (Stróżewski, 2005, 15).

Czy bez statycznych obrazów film mógłby być tym, czym jest? Z całą pewnością nie, ale też nie byłby sobą, gdyby nie zostały „wprawione w ruch”. Co w takim razie przesądza o jego istocie – same obrazy, czy ich ożywienie? Obie przeciwstawione strony wydają się równie ważne, z łatwością możemy sobie wyobrazić linie obrony każdej z nich. Pierwsza polegałaby na wykazywaniu, że – wbrew pozorom – nieustannie mamy do czynienia ze statyczną nieruchomą podstawą wszelkich możliwych przedstawień. Dzięki zdobyczom filmowej techniki obrazy mogą wywoływać w nas złudzenie przemiany i imitować stawanie się rzeczy o tyle tylko, o ile nie przestają być sobą, tzn. o ile każdy z nich (z osobna) pozostaje w bezruchu. Z drugiej natomiast strony wszystko się staje, wszystko zmienia – niczego niepodobna zatrzymać w ontologicznym kadrze, a co za tym idzie nigdy nie mamy do czynienia ze statycznymi obrazami rzeczywistości, choć sądzimy, że utrwalamy, a nawet – że uwieczniamy jej momenty.

Ponieważ żadne z tych ujęć nie może być całkowicie odrzucone, bo jedno okazuje się uchwytne na tle drugiego (jako jego przeciwstawienie), należałoby przyjąć tezę o statyczno-dynamicznej strukturze rzeczywistości i zastanowić się nad możliwościami jej odwzorowania. O tym, że sposób postrzegania świata rzutuje na technikę filmowych odzwierciedleń, nie trzeba nikogo przekonywać,

nie ma w tym zresztą niczego niezwykłego: nasze rozumienie rzeczywistości (ze wszystkimi jego zaletami i ułomnościami) przenosi się na narzędzia obrazowania. Rozważmy stosowny przykład. Oto wystrzelona z łuku strzała przebyła pewien odcinek. Przed wystrzeleniem znajdowała się na początku, a gdy osiągnęła swój cel – na końcu drogi. Ale gdzie była w trakcie jej pokonywania? Zapewne w konkretnych punktach odpowiadających następującym po sobie momentom „lotu”. W każdym momencie gdzieś musiała się znajdować, a w związku z tym – każdorazowo – gdzieś spoczywała. To jednak niemożliwe, o ile była w ruchu, a przecież musiała być, skoro dotarła do punktu końcowego.

Powyższy opis nie jest wprowadzeniem do dyskusji na temat słynnego paradoksu i wbrew pozorom nie został przywołany z myślą o jego ponownym przewyciężeniu. Czemu zatem miałyby służyć? Zaczniemy od kilku znanych faktów związanych z ważnym osiemnastowiecznym odkryciem. Oto francuski uczonec, Patrice d’Arce, zwrócił uwagę na tzw. efekt stroboskopowy wyjaśniający fenomen powidoku, czyli wrażenia postrzegania ruchu ciągłego na podstawie rejestrowanych jego dwóch faz. O złudzeniach i tzw. pamięci oka pisał także czeski przyrodznawca Jan Evangelista, w podobnym tonie wypowiadał się później Hugo Münsterberg – twierdził, że obraz pozostawia w oku powidok do momentu pojawienia się kolejnego wizerunku różniącego się nieznacznie pozycją (Gwóźdź, 2014, 28). Zjawisko polega na wypełnianiu interwałowych braków – nie dostrzegamy ich nieobecności, dostrzegamy natomiast przechodzenie (np. lecącej strzały) z jednej pozycji w drugą. Złudzenie ruchu nie wymaga zatem nieskończonej liczby statycznych położeń, o czym można się było przekonać, obserwując chociażby projekcję praksinoskopu (łączącego w sobie cechy latarni magicznej) zaprezentowanego w 1877 roku przez Emila Reynauda (tamże, 22). Obrotowy, cylindryczny element urządzenia zawierał zbiór obrazów przedstawiających wyselekcjonowane fazy i elementy spoczynku różnych przedmiotów; poruszany z odpowiednią prędkością wzbudzał w odbiorcy pożądaną impresję płynności.

Rzecz godna odnotowania: z myślą o odwzorowaniu rzeczywistego ruchu nauczyliśmy się wywoływać w sobie jego złudzenie, a służące do tego celu urządzenia, które ulegały rozlicznym modyfikacjom, pojawiały się jako kolejne zdobycze nauki i techniki.

Nieprzypadkowo przed pierwszymi publicznymi projekcjami kładziono nacisk na samą aparaturę, a nie na wyświetlane za jej pośrednictwem treści. Umieszczane na reklamach naukowo brzmiące nazwy urządzeń zapowiadały zaspokojenie dwóch powiązanych ludzkich pragnień: poznania oraz satysfakcji płynącej z wrażeń wzrokowych.

Pragniemy i szukamy przyjemności w samej obserwacji, tzn. niezależnie od wynikających z niej korzyści, a leżący w naszej naturze epistemologiczny hedonizm jest prawdziwym kołem zamachowym kinematograficznego postępu znaczonego następującymi po sobie wynalazkami. Ich długą listę otwiera ciemnia optyczna (*camera obscura*), dalej należy wymienić m.in. latarnię magiczną (*laterna magica*), taumatrop, fenakistiskop, zootrop, rewolwer fotograficzny, praksinoskop, strzelbę fotograficzną, kinetograf, pleograf, bioskop i wreszcie – kinematograf oraz vitaskop (tamże, 72–74).

Niemal wszystkie wymienione urządzenia projektowano z myślą o przedstawieniu ruchu – w celu uchwycenia jego natury, którą konstruktorzy owych wspaniałych maszyn musieliby zapewne pozostawić bogom, gdyby nie zgłębili swojej własnej. Kluczem do sukcesu okazało się bowiem poznanie samego siebie, tj. przyrodzonej każdemu widzowi kinematograficznej percepcji: nieważne, że nie obserwujemy wszystkich „punktów spoczynku” lecącej strzały, ważne, że to, co zostało naszemu postrzeganiu przeznaczone, wystarcza, by uwierzyć w jej lot. Jeśli wierzymy, że wystrzelona z rzeczywistego łuku przemierza pewną odległość, to znaczy, że istnieją pewne warunki żywionego przez nas przekonania i że zostały wypełnione. Rzecz nie polega w związku z tym na spoglądaniu w otchłań paradoksu, lecz na identyfikacji i zabezpieczeniu tego, co warunkuje naszą wiarę. A co ją warunkuje? Bezwładność siatkówki oka, powidok, odpowiednia – uwzględniająca fizjologię naszego postrzegania – prędkość wyświetlanych obrazów. Takich odpowiedzi udzielali osiemnasto- i dziewiętnastowieczni pionierzy kinematograficznej sztuki, a reakcje widzów obserwujących pędzącą na nich lokomotywę (*Wjazd pociągu na stację Ciotat* braci Lumière) mówiły same za siebie. Z obserwatorów przeistaczali się w uczestników projekcji, która – w tej jednej chwili – stawała się ich rzeczywistością. Najprawdziwszą i niepowątpiewalną, bo wyzwalającą rzeczywisty bezwarunkowy odruch ucieczki przed zbliżającym się zagrożeniem. Trudno o lepszy probierz prawdziwości i siły przekazu.

Do podobnych wniosków skłania opis pochodzący ze znanej książki Irzykowskiego:

[...] lokomotywa pędzi wprost naprzeciw ciebie, już się zbliża, powiększając się naglej niż w rzeczywistości, jak potwór, aby cię pochłonąć... Wtem przepadła, wsiąknęła w ciebie, czułeś jednak na chwilę lęk doprawdy miły, taki może jakiego doznaje lord angielski, polujący w dżungli z bezpiecznego kosza. Ale gdybyś był także słyszał sapanie lokomotywy i huk jej kół i wyczuł w nim jeszcze straszliwy ciężar, gdyby cię zaleciała przykra woń jej dymu, byłbyś struchlał i rzucił się do ucieczki” (Irzykowski, 1977, 55).

Wymienione przez autora dodatkowe bodźce, które miałyby wywoływać określone reakcje fizjologiczne, mogą je wywoływać jedynie tymczasowo, dopóki zaskakują. To prawda, że film najpierw oddziałuje na zmysły, a dopiero w dalszej kolejności na umysł (Kracauer, 1975, 187), ale efekt ich pobudzeń słabnie wraz ze wzrostem doświadczenia zdobywanego przez widza – z powrotem, niczym angielski lord, wygodnie sadowi się w koszu, oczekując kolejnej porcji wrażeń. Rzecz jednak w tym, że okazują się poruszające nie tylko wtedy, gdy obserwuje pędzącą na niego lokomotywę, nie tylko wtedy, gdy – wraz z doktorem Indianą Jonesem – uskakuje w ostatniej chwili przed staczającą się na niego kamienną kulą. Okazują się poruszające także podczas bergmanowskich wiwisekcji, gdy odczuwa przeszywające ukłucia w sam środek duszy, prawdziwe i precyzyjne. I jeśli choć raz doświadczy ich jako widz, nigdy nie odzyska dawnego poczucia bezpieczeństwa, już nigdy nie będzie tym, kim był.

Sztuka filmowa wyraża się za pośrednictwem ciągu obrazów wywołujących w odbiorcy przeżycie pewnej prawdy. I zapewne ze względu na nią jest sztuką. Ale o jaką prawdę w niej chodzi? O jakąś bliżej nieokreśloną prawdę ekranu? Prawdę na taśmie udokumentowaną? Czy raczej prawdę artystycznej wizji? A może po prostu, zamiast tak mglistych określeń, należałoby przyjąć tezę, że każdorazowo chodzi o pewną prawdę cząstkową związaną z konkretnym dziełem i jego przesłaniem. I dalej – związaną z poszczególnymi scenami, ujęciami, postaciami. Mogłoby się jednak okazać, że przy takim postawieniu sprawy niczego nie jesteśmy w stanie powiedzieć o kinie czy filmie jako takim. Co bowiem miałyby łączyć wszystkie indywidualnie określone dzieła sztuki filmowej?

Dzięki czemu miałyby w ogóle występować pod wspólnym mianem? Nie licząc nośnika kinematograficznej prawdziwości, więcej je przecież dzieli niż łączy.

Kwestia prawdziwości

Wspomniany nośnik pozwala na wyznaczenie stosownej cezur. Zgodnie z amerykańskim tradycyjnym ujęciem wyznacza ją zapis ruchu dokonany za pomocą aparatu Thomasa Alvy Edisona – urządzenia z 1889 roku, które (w wyniku późniejszych modyfikacji z udziałem Williama Kennedy’ego i Lauriego Dicksona) nie tylko wyświetlało filmy (zapisane na taśmie z celuloиду wprowadzonej przez The Eastman Company), ale łączyło w sobie walory wcześniejszego fonografu będącego konstrukcją tego samego wynalazcy. Tradycja europejska kieruje się innymi względami: cezurę wyznacza pierwsza ekranowa projekcja prezentowana z udziałem widzów. Za właściwy moment początkowy przyjęło się uznawać 28 dzień grudnia 1895 roku, kiedy to w Salonie Indyjskim Grand Café (przy paryskim Bulwarze Kapucynek) doszło do pierwszego komercyjnego, a więc odpłatnego seansu (Lubelski, 2014, 77).

Rozbieżność dotyczy zatem wspomnianego nośnika, przez który należałoby, jak sądzę, rozumieć to wszystko, dzięki czemu filmowcy (mający na względzie sztukę, której się oddają) mogą wyrażać pewną prawdę cząstkową. Pytanie tylko, co miałyby wyznaczać jego treść, co miałyby wchodzić w skład stosownego zestawu cech: czy oprócz ruchu obrazów i dynamicznej gry światła i cienia konieczne jest wskazanie miejsca przeznaczonego do projekcji na ekranie? Czy należy dodatkowo uwzględnić uczestnictwo publiczności? Które z wymienionych cech wypada uznać za konstytutywne, a które za konsekwentne jedynie?

Wiele zależy od świadomego i precyzyjnego wyboru definiowanego przedmiotu. Należy też pamiętać, że choć wyłonienie stosownego podłoża dało początek kinematograficznej ekspresji, to jednak źródła rzeczony sztuki są nieporównanie starsze i o wiele bardziej zróżnicowane. Ich scalenie w jedną spójną wizję (być może nawet wyśnioną przez greckich filozofów) urzeczywistniło się stosunkowo późno lub – jak kto woli – stosunkowo niedawno.

Jeśli chodzi o definicję samego nośnika, wstępnie trzeba ustalić, jakiej prawdy jest on nośnikiem: filmowej czy szerzej – kinowej. W pierwszym przypadku pierwszeństwo przypadłoby amerykańskiej

tradycji, w drugim – jej europejskiej konkurentce. Film nie przestaje być sobą nawet wtedy, gdy ogląda go jedna tylko osoba, a nawet wtedy, gdy w ogóle nie jest wyświetlany na ekranie. Co więcej, gdyby z jakichkolwiek powodów nie było komu go oglądać, nadal pozostawałby sobą, nie tracąc przy tym swojej potencjalnej wartości. Kino z kolei zakłada obecność widzów obserwujących filmową projekcję na ekranie. Krótko: film wymaga zapisanych na taśmie „ruchomych obrazów” (warunek konieczny i wystarczający), kino natomiast – dodatkowo – miejsca prezentacji przeznaczonej dla publiczności, ponieważ z samej swej istoty służy zróżnicowanemu i równoczesnemu odbiorowi wyświetlanych treści.

Niezależnie od interpretacyjnego wyboru jedno wydaje się jasne: ukonstytuowanie nośnika prawdy (kinowej lub filmowej) nie wyznacza momentu narodzin kojarzonej z nim sztuki, określa zaledwie ramy i reguły filmowych wypowiedzi – wypowiedzi niekiedy tak różnych, że wręcz nieporównywalnych. Jaki bowiem sens miałoby zestawianie *Polewacza i polanego* autorstwa braci Lumière (jednominutowego filmu, w którym pracujący w ogródku mężczyzna podlewa rośliny i sam zostaje oblany wodą) z jakimkolwiek filmem późniejszego okresu w dziejach kina? Mogłoby się wręcz wydawać, że króciutkie dziełka francuskich autorów należy traktować jako demonstracyjne wersje kinematograficznych możliwości, że nie przedstawiają żadnej prawdy związanej ze sztuką, że jedynie naiwnie ją zapowiadają. Ich prymitywizm – powiadali historycy filmu – został przewyciężony dopiero w klasycznym okresie kina. Taka ocena spotkała się z kolei z uzasadnioną ktytyką późniejszych teoretyków: kino tego wczesnego okresu – twierdzili – wyznacza odrębną fazę, którą można określić mianem „kinematografu atrakcji”, odróżniając ją w ten sposób od mającego nadejść dojrzałego „kina integralności narracyjnej” (tamże, 79). Filmy wczesnego okresu wprawiały w zachwyt za pośrednictwem atrakcyjnych w odbiorze elementów, a o ich rozrywkowej, przykuwającej uwagę widza wartości decydował niezwykle potencjał drzemiący w nowej maszynie wycelowanej w różne fragmenty nierejestrowanej dotąd rzeczywistości.

Zgadając z przywołaną apologią, pozwolę sobie na jej wzmocnienie. Sądzę, że nawet bez uciekania się do usprawiedliwień początkowych postaci filmu można wskazać coś, co łączy pierwsze dzieła z późniejszymi. Chodzi mianowicie o przedstawienie pewnej

prawdy ze względu na naturę widza, którym jest każdy z nas. Oczywiście przy założeniu, że rację miał Arystoteles, tzn. o ile istotnie w naszej naturze leży pragnienie poznawania powiązane z autoteliczną potrzebą doznawania przyjemności wzrokowych. Mogłoby się wprawdzie wydawać, że uszczęśliwienie widza uczestniczącego w pokazach wspomnianej wyżej krótkometrażówki (i wielu innych: *Wyjście robotników z fabryki, Obiad dziecka, Niszczenie muru*) było niezwykle łatwe, wzięwszy pod uwagę, że niemal wszystko, co widział na ekranie, zaskakiwało, poruszało, zdumiewało nowością. Niewykluczone jednak, że właśnie na tym polega „cała sztuka” – na wzbudzeniu niedoświadczanego dotąd prawdziwego przeżycia, które – tak jak wrażenie realności pędzącego pociągu – słabnie z każdą kolejną projekcją, a mimo to wciąż doceniamy kunszt dzieła, smakując jego niegdyś poruszające elementy. To dlatego w starych filmach, które z punktu widzenia współczesnych oczekiwań nadają się jedynie do lamusa, rozpoznajemy cenne eksponaty. Nie mają tej samej co kiedyś „wartości użytkowej”, ale to nie znaczy, że w świetle współczesnych przewartościowości mogą być jej pozbawione: o ich wartości decyduje prawda przeżycia, ta zaś – choćby była tylko jednorazowym i cudzym doświadczeniem – konstytuuje sztukę.

Powyższe ujęcie wydaje się zbieżne z ujęciem Edgara Morina: nie można mówić o sztuce filmowej w oderwaniu od odbiorcy (Morin, 1975, 39). Obecność widowni wiąże się z kolei ze znajdującym się w jej polu widzenia ekranem. Umiejscowiony naprzeciwko widza i jemu przeciwstawiony stanowi nieodłączny element kina, jest jego warunkiem koniecznym, choć – rzecz jasna – niewystarczającym. Inaczej przedstawia się kwestia samego odbioru filmów – nie potrzeba wspólnego, tzw. wielkiego ekranu, by kontemplować dzieła X muzy, które równie dobrze mogą być wyświetlane na małym ekranie reprezentującym telewizyjną alternatywę kinematograficznej sztuki. Więcej – można je oglądać bez jego udziału. Nawiasem mówiąc, w takim właśnie kierunku zmierzały amerykańskie rozwiązania. Pierwszy eksperymentalny film (1889) nakręcony przez Dicksona (*Monkeyshines, no. 1*) przedstawiający poruszającą się sylwetkę mężczyzny powstał w studiu Edisona, gdzie trwały prace nad urządzeniem do rejestracji ruchu (kinetograf) oraz – oddzielnie – nad aparatem do obserwacji tego, co uprzednio zostało zarejestrowane (kinetoskop). Widz mógł być tylko jeden. Prototyp urządzenia stanowiło bowiem sosnowe pudło z

otworem, przez który można było dostrzec fotografię – ta ożywała po zakręceniu korbką, przez dwadzieścia sekund wykonywała serię ruchów, by następnie – czyniąc zadość technologicznie wymuszonej idei wiecznego powrotu – przyjąć postać wyjściową (Syska, 2014, 137–141).

Prawdziwy zwrot przyniosło dopiero opatentowane przez Lumière'a urządzenie oraz związane z nim ujednoczenie i utrwalenie formy projekcji, która zachowała swoją istotę do chwili obecnej. Edison zarejestrował wprawdzie własne konkurencyjne bezekranowe wynalazki, odnosił dzięki nim sukcesy (m.in. nakręcenie filmu z zsynchronizowanym dźwiękiem – *Dickson Experimental Sound Film* – 1894/1895), a nawet sprzedawał za pośrednictwem stworzonej do tego celu sieci dystrybucji. Ostatecznie jednak po wykupieniu praw do vitaskopu (projektora wyświetlającego obrazy na ekranie) dał za wygraną i uznał typowo kinową formę projekcji. Nośnik kinowej prawdy stał się standardem (Syska, 2014, 142–147). Dlatego, mówiąc dziś o X muzie, nie można abstrahować od jej utrwalonego, dostosowanego przemysłowo i społecznie podłoża. Oczywiście nie należy jej sprowadzać do samego nośnika, bo każdorazowo jest czymś więcej, czymś ponad lub poza nim. Niemniej bez niego nie byłaby tym, czym jest. Wtedy zaś, gdy przestaje być czymś więcej, przestaje być sobą: sztuka obumiera, pozostaje tylko jej nośnik. W jaki jednak sposób mielibyśmy określić jej żywotność? Według jakich kryteriów? Na ekonomiczne rozstrzygnięcie tej kwestii nie trzeba było długo czekać, bardzo szybko stało się jasne, że miarą wszystkich (filmowych) rzeczy jest widz, a dokładniej – ilość sprzedanych biletów.

W czasach tzw. nickelodeonów (pierwsze takie kino powstało w 1905 roku w Pitsburgu; bilet kosztował wtedy pięć centów, czyli jeden *nickel*) sale kinowe liczyły około stu miejsc, a zaledwie kilka lat później, na fali rosnącej popularności nowej formy rozrywki, ich liczba została zwiększona trzykrotnie. W postępie geometrycznym rosła także liczba przybytków X muzy (tamże, 176). Ale wcześniej, tzn. niemal na samym początku filmowej przygody, gdy tak wiele było jeszcze do sfilmowania, amerykański „kinematograf atrakcji” nieoczekiwanie stracił na swej pierwotnej atrakcyjności. „Na lata 1900–1903 – czytamy w opracowaniu Rafała Syski – przypadł pierwszy kryzys kina powodowany perturbacjami gospodarczymi i znużeniem publiczności schematyzmem ówczesnej produkcji” (tamże, 139).

Schematyzm, który stoi w sprzeczności z naturalnymi oczekiwaniami widza, pozbawia dzieło odkrywczego waloru decydującego o jego istocie: film powinien zawierać coś, czego uprzednio nie widzieliśmy, wyzwać przeżycia, jakich wcześniej nie doświadczyliśmy, a przynajmniej – przykuwać naszą uwagę. Podobnie rzecz ujmuje Irzykowski: „do kina idzie się nie dla wrażeń artystycznych, lecz szczerze: aby widzieć coś nowego i napawać się jakąś zdobyczą kinową lub choćby imitacją zdobyczy” (Irzykowski, 1982, 75). Ujęcie trafne i bezpretensjonalne, choć – rzecz jasna – nie można wykluczyć mniej pospolitych, a przy tym szczerych motywów obcowania z X muzą. W przypadku pierwszych projekcji wypełnienie wskazanego wyżej wymogu, tj. umieszczenie w filmie zdobyczy, którą inni mogliby się napawać, z oczywistych względów było dość łatwe. Ale z każdą kolejną produkcją stawało się coraz trudniejsze ze względu na dotychczasowe doświadczenia publiczności zaznajomionej już z kinematograficznymi przyjemnościami. Przypomnijmy zatem, co poruszało amerykańskiego widza pod koniec dziewiętnastego i na początku dwudziestego stulecia.

Typowych rozrywek dostarczały sfilmowane walki kotów, pojedynki bokserskie, pokazy atletów (np. z udziałem słynnego strongmana Eugene’a Sandowa), w późniejszym okresie można było podziwiać dokumentujące epokę dzieła Jamesa White’a (m.in. plenerowe ujęcia Dzikiego Zachodu i Meksyku czy też obrazy będące zapisem wojny hiszpańsko-amerykańskiej), a jeszcze później fabularne filmy zapowiadające nadejście nowych gatunków (np. westernowy *The Great Train Robbery* Edwina S. Portera). Pośród tych atrakcji wyjątkowe miejsce zajmował rozbudzający cenzorską czujność pocałunek dwojga niemłodych już aktorów (*The Kiss* Williama Heisa z 1896 roku), a także barbarzyńskie doświadczenie Edisona polegające na uśmierceniu słonia prądem (Syska, 2014, 143–149). Sfilmowane przez pracowników słynnego wynalazcy (*Electrocuting an Elephant* Edwina Stantona Portera z 1903 roku) było jednym z elementów prowadzonej przez niego kampanii zniechęcającej do korzystania z prądu zmiennego (propagowanego przez Nikoła Teslę) na rzecz jego stałej, bezpieczniejszej dla żywych organizmów postaci. Prąd zmienny może zabić nawet słonia – zdawał się przestrzegać Edison, a członkowie jego ekipy posłusznie filmowali każdą sekundę egzekucji.

Zarejestrowany na taśmie pocałunek i zapisaną na niej śmierć

zwierzęcia (słonicy Topsy) dzieli niemal wszystko: pocałunek został odegrany przez parę amerykańskich aktorów (Johna C. Rice'a oraz May Irvin), zabrane z cyrku zwierzę uśmiercono naprawdę, na oczach ludzi przeprowadzających doświadczenie, na oczach filmowców oraz tysiąca pięciuset gapiów, a potem – wielokrotnie – na oczach amatorów kinematograficznej rozrywki. Pocałunek był nieprawdziwy, choć niewątpliwie rozgrywał się przed widzami i filmowcami: był nieprawdziwy, mimo iż naprawdę do niego doszło. Wyobraźmy sobie teraz dodatkową komplikację, a mianowicie, że ekranowe obserwacje są jedynym źródłem naszego poznania, że poza ekranową rzeczywistością, w której (mówiąc nieco patetycznie) uczestniczy niekiedy Eros, a niekiedy Tanatos, żadna inna nie jest nam dostępna. Czy w jakikolwiek sposób moglibyśmy odróżnić prawdę od fikcji? Czy moglibyśmy się oprzeć rozgrywającej się na naszych oczach iluzji? I choć trudno w to uwierzyć, epistemologiczne trudności, których doświadczamy, przeprowadzając powyższy eksperyment myślowy, towarzyszyły już starożytnym filozofom. Warunkiem koniecznym do jego przeprowadzenia nie jest bowiem film, o którym nie śniło się żadnemu z nich, lecz kino.

Parabola kina

Historia kina rozumianego jako miejsce projekcji ekranowych jest o wiele starsza od historii rejestrowanych na taśmie obrazów powtarzających dostrzegalny w świecie ruch. Powtarzanie zastanej, choć zawsze już poruszonej rzeczywistości za pomocą wyświetlanych na ekranie wizerunków pojawiło się na długo przed znaczącymi odkryciami związanymi z fotografią (dagerotypią), optyką, a nawet z jakimikolwiek marzeniami o opracowanym naukowo mechanicznym odwzorowaniu ruchu. Typowe kina wykorzystujące wspomniane zdobycze myśli technicznej zaczęto budować stosunkowo późno, bo dopiero około roku 1906, ale ich historia sięga swymi korzeniami o wiele głębiej. Jak zauważa Gwóźdź, chodzi tu bowiem o złożony długofalowy proces krystalizacji „sposobów i technik obserwacji tego, co widzialne, naznaczone symbiozą cienia i odbicia na tafli wody jako formą najbardziej archaicznej ideologii widzialności: owa prascena pragnienia podwojenia siebie samego jako Innego takiego samego, określana przez psychoanalityków mianem »pragnienia kina«” (Gwóźdź, 2014, 21).

Powyższa teza jest niewątpliwie bardzo efektowna. Nawiązuje do znanej teorii wspomnianego wcześniej francuskiego filmologa, Morina – teorii, która wedle zapowiedzi jej autora miała zrewolucjonizować dotychczasowy porządek badań. Do tej pory koncentrowały się wokół relacji między filmem a tym, co sfilmowane, a powinny przede wszystkim uwzględniać widza, jego wkład w kinematograficzną materię. Na czym miałyby polegać ów wkład? Dlaczego miałyby być tak istotny?

Odpowiedź, do której przekonuje Morin, opiera się na następującym założeniu: każdemu człowiekowi towarzyszy niezwykłe, subiektywne przeświadczenie o własnym podwojeniu, świadomość każdego z nas generuje niejako sobowtóra, widmo. W tej psychicznej predyspozycji należy upatrywać zdolności do właściwego odbioru filmowych utworów – jednoczesnego bycia tu (w kinie podczas projekcji) i tam, czyli w rzeczywistości na ekranie wyświetlanej (Morin, 1975, 33–55). Bez przyrodzonej siły umysłowego podwajania – a według autora wszystko przemawia za jej obecnością – nie byłibyśmy zdolni do odpowiedniej filmowej konsumpcji. Powyższa teza wydaje się jednak nieścista: gdybyśmy nie dysponowali rzeczoną „mocą”, nie mielibyśmy czego konsumować, bo nie doszłoby w ogóle do powstania kinematografii. Ale skąd możemy to wiedzieć? Najpewniej dzięki wyobrażeniu alternatywnych światów – pozbawieni podwajającej mocy mieszkańcy jednego z nich nie mogliby pojąć wytworów pochodzących ze świata filmów. Usadowieni w ciemnej obcej im sali naprzeciwko ekranu nie byłiby w stanie – pozostając na swoich miejscach – partycypować w wyświetlanej rzeczywistości. Czy można jednak wykluczyć dokonującą się w nich przemianę polegającą na wykształceniu umiejętności właściwego sposobu odbioru? Oczywiście nigdy się tego nie dowiemy, na tym polega bowiem specyfika teorii odwołujących się do sekretów ludzkiego umysłu. Poprzestańmy więc na tym, co pewne.

Jednym z najważniejszych artefaktów podwajania za pośrednictwem obrazów jest lustro. Głęboko zakorzeniona w naszej kulturze metaforyka zwierciadła bardzo często bywa wykorzystywana przez teoretyków kina. Jedno z takich ujęć zawierają rozważania Christiana Metza: film odzwierciedla jak lustro, tzn. wszystko może być za jego pośrednictwem ujęte (odzwierciedlone) – wszystko oprócz ciała widza. Metz wyraża tę myśl, używając niezwykle efektownego, a przy

tym trafiającego w sedno porównania do szklanej tafli, która – gdy tylko szukamy w niej własnego odbicia – staje się przezroczysta: nie patrzymy na nią, patrzymy przez nią (Metz, 1982, 45). Rzecz nie polega przecież na uświadamianiu sobie kinematograficznej epistemologii, lecz na uczestnictwie w wyświetlanym świecie rozgrywającym się tu i teraz. Idzie o to, by o sobie zapomnieć, ponieważ zapomnienie jest nieodzownym warunkiem wspomnianego uczestnictwa: partycypując w wyświetlanym świecie, postrzegamy nie siebie, lecz jego komponenty, a te zdają się istnieć o tyle, o ile są przez nas postrzegane. Znikają w chwili, w której zamykamy oczy i przesłaniamy uszy, przestają istnieć, gdy opuszczamy salę projekcyjną.

Najstarszą znaną formą sztuki wyświetlania obrazów przy wykorzystaniu gry światła i cienia jest chiński teatr cieni (III w. p.n.e), w którym animowano barwne figurki przedstawiające ludzi i zwierzęta – można je było obserwować przez prześwitujący, podświetlony ekran sporządzony ze skóry zwierzęcej (najprawdopodobniej osła lub wołu). Za najbardziej widowiskową odmianę tej formy teatralnej uchodzi powstały w X w. i wciąż praktykowany indonezyjski *wayang*. Do narodzin teatru doszło na Jawie, jednej z tysiąca wysp Indonezji, a najślawniejszą jego odmianą był *wayang kulit* – rzecz polegała na animacji skórzanych (bawolich) lalek, które występowały w podwójnej roli. Mężczyźni – dla których nie było żadnego tabu – mogli je bowiem obserwować z dwóch stron płóciennego ekranu, kobietom i dzieciom dane było oglądać jedynie ich cienie („duchy”). Przedstawienie odgrywano zwykle nocą na otwartej przestrzeni, a więc – jak to ujął Roland Barthes – w naturalnej kinowej czerni (Barthes, 1993, 156). Podobne przedstawienia związane z tradycją europejską (wyrosłą z misterii eleuzyjskich, orfickich, a później także chrześcijańskich) mogły się wydawać bardziej tajemnicze ze względu na to, że całe „zaplecze” służące animacji pozostawało w ukryciu, potęgując tym sposobem efekt iluzji. Słynnym francuskim popularyzatorem teatru cieni był François Dominique Séraphin, który po raz pierwszy zaprezentował swoje „ombres chinoises” w Paryżu w 1770 roku, a jego lalki – rzecz charakterystyczna dla epoki oświeconych – były uruchamiane za pomocą mechanizmów ukrytych przed ciekawskimi spojrzeniami widzów (Altick, 1978, 119).

Obok związanych ze sztuką przykładów gry światła i cienia można wymienić te najzwyczajniejsze, codzienne. Kino jest bowiem

wszędzie:

[...] rozumiane jako miejsce spektakli światłocieniowych [...] wydaje się równie wiekowe jak różne inscenizacje projekcyjne, albo nawet szerzej – jak wszelkie gry świetlne mające za podstawę jakąkolwiek inscenizację światła i cienia [...] z zegarem słonecznym włącznie (czas jest tu przecież efektem projekcji światłocienia „wskazówek” zegara) (Gwóźdź, 2014, 28).

Tylko w jednym nie można się zgodzić z autorem przytoczonych słów: czas nie jest efektem projekcji, choć dzięki niej można ustalić, która jest godzina. Wszelkie projekcje każdorazowo rozgrywają się już w czasie, innymi słowy – nie mogłyby się rozgrywać w czymś, co jest ich efektem. I tak, rozgrywające się w średniowiecznych katedrach projekcje barwnych obrazów, powstałe dzięki przenikającemu przez witraże światłu, mogły być dostrzeżone i podziwiane w określonych z góry i – jeśli mogę się tak wyrazić – naturalnych, autonomicznych warunkach wyświetlania. Naturalnych, bo związanych ze światłem słońca, autonomicznych, bo całkowicie niezależnych od autorów ewentualnych inscenizacji. Sakralne przybytki średniowiecza stanowią świadectwo projekcyjnych możliwości swojej epoki, bo każda dysponuje własnymi (ze względów technicznych jej tylko właściwymi) formami „panowania” nad światłem – od starożytnych teatrów cieni po multimedialne prezentacje współczesności. Oczywiście panowanie nad światłem w pełnym tego słowa znaczeniu jest niemożliwe: niepodobna zapanować nad niezależnymi od nas warunkami możliwości poznawania i napotkania czegokolwiek, w naszej gestii leży jedynie rozpalanie sztucznego światła na wzór tego naturalnego. Możemy zatem oświetlać, wyświetlać i rzutować tylko dzięki niezależnym od nas warunkom projekcji, wyłożonym w słynnej platońskiej opowieści o ludziach w jaskini – opowieści chętnie przywoływanej zarówno przez filozofów, jak i teoretyków kina.

Metafora jaskini najprawdopodobniej pojawiła się po raz pierwszy u orfików, ale to dzięki Platonowi nabrała filozoficznej wielowymiarowości, stając się – przy okazji – najbardziej źródłowym odniesieniem dla kinematografii. Jeden z artykułów z lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia ukazał się pod jednoznacznie brzmiącym tytułem: *Kino wymyślił Platon* (Helman, 1986, 17–18). Autorka popularnonaukowej publikacji sygnalizowała

charakterystyczną dla współczesnego filmoznawstwa tendencję ukazywania najpierwotniejszych początków: kinematograficzne w swej istocie odbicia, cienie czy widma wiążą się z różnego rodzaju spektaklami, a te pojawiały się od niepamiętnych czasów. Rzecz polega w związku z tym na rekonstrukcji ich historii i przybliżeniu antycznych pierwocin związanych ze słynną platońską parabolą, bo właśnie w niej – sądzono – należałoby upatrywać właściwego archetypu.

W latach dwudziestych ubiegłego wieku Lionel Landry sformułował chwytliwą tezę, zgodnie z którą model kina jest połączeniem platońskiej jaskini i jaskini Ali Baby (reprezentującej ekonomiczny aspekt zagadnienia). Pomysł został podchwycony, a następnie zmodyfikowany przez zwolenników tzw. psychoanalitycznej interpretacji filmu. Szczegółowe opracowanie alegorii sformułowanej w trakcie rozmowy Sokratesa z Glaukonem zaprezentował m.in. Jean-Louis Baudry, dla którego czymś najzupełniej naturalnym było połączenie wizji Platona z koncepcją Zygmunta Freuda: antyczna parabola jaskini nie jest niczym innym jak tylko prapremierową demonstracją freudowskiego mechanizmu przeniesienia.

Osobliwą wizję ludzi uwięzionych w jaskini (siódma księga *Państwa*) przedstawia Sokrates. Cel jego opowieści nie budzi jakichkolwiek wątpliwości i nie pozostawia miejsca na domysły – chodzi o obrazowe przedstawienie ludzkiej natury pozwalające na uchwycenie różnicy między kulturą umysłową i jej brakiem. Przedstawienie – zgodnie z zapowiedzią – jest obrazowe: mimo że Sokrates niczego Glaukonowi nie pokazuje, a jedynie opowiada, zwraca się do swego rozmówcy, mówiąc „zobacz”. Ten zaś, po wysłuchaniu pierwszej części opisu, odpowiada: „widzę”, choć niczego w istocie nie ogląda, a udział jego zmysłów ogranicza się jedynie do słuchania słów, które przywodzą na myśl zapowiedziane wcześniej obrazy. Warunek wstępny zostaje zatem wypełniony – rozmówca Sokratesa jest zdolny do obrazowego przedstawiania, tzn. nie brakuje mu kultury umysłowej. A co widzi? Ludzi w pomieszczeniu o kształcie jaskini. Skojarzenie z ludźmi siedzącymi w kinie i wpatrującymi się w ekran wydaje się oczywiste, analogia przedstawia się zbyt atrakcyjnie, by ją zignorować. Mniej oczywista jest natomiast obecność wprowadzonego do gry dodatkowego freudowskiego elementu, o którym pisał Baudry. Według Freuda strukturę psychiki można przyrównać do urządzeń skopicznych, te zaś przywodzą na myśl aparaturę kinową. Jeśli więc

parabola ludzi w jaskini nasuwa kinematograficzne skojarzenia, należałoby się zastanowić, w jakiej mierze platoński opis mechanizmów odpowiedzialnych za naszą uległość wobec narzucającej się iluzoryczności odwzorowuje psychologiczną mechanikę kina. Unieruchomienie kajdaniarzy przypomina okres dziecięcy z jego ograniczoną motoryką, której towarzyszy „ciekawska” obserwacja świata. Uczestnictwo w kinowym spektaklu odtwarza ów dziecięcy stan, wyzwalając w umyśle odbiorcy powrót do fazy narcyzmu: widz ma poczucie własnej wszechmocy, jest niczym nieruchomy poruszyciel. Wspomnijmy przy okazji, że motyw potęgi widza pojawiał się u wielu innych teoretyków. O wszechpostrzegającym odbiorcy pisał m.in. Metz, zwracając przy tym uwagę, że percypujący podmiot nie jest w żaden sposób uwikłany w to, co postrzega. Patrzy, ale nie ingeruje (Metz, 1982, 47–49). O wyobrażonym wszechwładztwie widza pisała także Anne Friedberg (Friedberg, 2009, 67), o jego demiurgicznym panowaniu nad obrazem wzmiankował również Gwóźdź (Gwóźdź, 2014, 26).

I jeszcze jeden element łączący (rzekomo) Platona z Freudem: trudno uchwytne, ale wpisane w psychikę każdego człowieka pragnienie poczucia realności. Nie chodzi jednak o pomnażanie duplikatów tego, co rzeczywiste, lecz o rozpoznanie i zabezpieczenie warunków, dzięki którym prawdziwość rzeczy narzuca się nam jako oczywista. Tak rozumiane pragnienie daje się wytłumaczyć za pośrednictwem ulubionego zjawiska psychoanalizy, jakim jest sen. Oniryczny charakter „kinowej jaskini” sprzyja iluzji urzeczywistnienia pragnień uformowanych z okruszków dnia – w mrocznej sali imitującej noc wydają się bardziej realne. Z kolei odwzorowana na ekranie rzeczywistość – tak jak we śnie – odpowiada każdorazowo mojemu „ja” i urealnia się dzięki mojej identyfikacji (Baudry, 1974/75, 39–47): musi być moją rzeczywistością, o ile mam się w niej zanurzyć, tzn. ulec jej iluzji. Nie mogę jednak zasnąć naprawdę, bo aktywność zmysłów warunkuje dostęp do wyświetlanych marzeń – na tym polega istotna różnica między kinem i snem, który daje poczucie realności tylko „pod nieobecność” postrzeżeń zmysłowych.

Czy Platon wymyślił kino? Opisuując projekcję widziadeł, niewątpliwie miał na myśli możliwość aranżacji pewnego przedstawienia branego za samą rzeczywistość. Nie antycypował zaawansowanych technicznie urządzeń czyniących z widza awatara

przynależącego do dwóch porządków, sugerował jedynie, że gdybyśmy od urodzenia byli skazani na pewien spektakl pozorów, najprawdopodobniej nie kwestionowalibyśmy jego autentyczności, co więcej – nie chcielibyśmy jej kwestionować, a wszelkie próby „nauczania” odbieralibyśmy jako zamach na nasze dotychczasowe życie. Być nawróconym znaczyłoby bowiem tyle, co być świadomym dotychczasowej jednowymiarowości i żyć w poczuciu straconego czasu. Techniczny aspekt projekcji zostaje tym sposobem zepchnięty na drugi plan, a cała rozgrywka dotyczy uczestnictwa w rozpoznanym świecie widziadeł. Niech nas jednak nie zwiedzie hipotetyczna konstrukcja opowieści i deklaracja, że chodzi o ludzi jedynie „podobnych do nas”: to my jesteśmy jej bohaterami, choć nie wszyscy i nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę. Zaplanowana przez Platona identyfikacja, do której miałyby dojść w trakcie lektury jego dzieła, uzależniona jest jednak od sygnalizowanej na samym wstępie zdolności umysłowej. Dzięki niej uzmysławiamy sobie własną niewolę i dzięki niej możemy się wyzwolić.

Każdy z nas jest podatny na rejestrowalną zmysłowo projekcję, ale tylko niektórzy potrafią wykształcić w sobie odpowiednią, dostosowaną do danej sytuacji umiejętność „patrzenia”. Na tym polega istota platońskiego odkrycia. Jeśli więc Sokrates przedstawia warunki skutecznej symulacji pozwalającej na zastąpienie rzeczywistości jej duplikatem, wymienia je, aby uzmysłwić Glaukonowi przyrodzoną człowiekowi uległość wobec narzucającej się „oczywistości”. „Kino” okazuje się jedynie narzędziem eksplikacji zmierzającej do przedstawienia prawdziwej natury człowieka – jego bycia widzem. Można ją rozpatrywać przez pryzmat różnicy między kulturą umysłową oraz jej brakiem, a także przez pryzmat ewentualnej przemiany duchowej i zdolności do wznoszenia się na wyżyny ducha – od pierwszych obserwacji aż do oglądu idei wszystkich idei. Najwyższy szczebel poznania jest świadectwem najbardziej podstawowej prawdy: wszystko zawsze rozgrywa się już w określonych warunkach projekcji. Wiele można wyświetlić, ale sama możliwość wyświetlania i bycie-w-świecie są od nas całkowicie niezależne. Jeśli zatem poważnie traktować „platońską koncepcję kina”, należałoby odrzucić sny o potędze widza. Dajemy się uwieść sugestywnym obrazom nie dlatego, że wierzymy, iż są od nas zależne: świadomość własnego autorstwa wyświetlanej na ekranie gry światła i cienia przekreśla możliwość autentycznego uczestnictwa w rozgrywce. Z tego punktu widzenia nie sposób zgodzić

się z opinią mówiącą o „pewnych koniecznych warunkach tworzących niezbywalną aurę takiego przeżycia postrzeżeniowego, dzięki któremu widz wyobraża sobie, iż niczym demiurg panuje nad obrazem” (Gwóźdź, 2014, 26).

Platońskie ujęcie w żaden sposób nie daje się uzgodnić ze wskazanym demiurgicznym panowaniem, co więcej – wydaje się, że właśnie przeciwko niemu zostało skierowane. Przesuwające się na ekranie obrazy nie są uruchamiane naszymi zmysłami, obrazy nie „wodzą za naszym wzrokiem”. Jest dokładnie odwrotnie. Dystansując się wobec tak rozumianej kinematograficznej sofistyki, warto zauważyć, iż właśnie dlatego (dzięki temu), że nie panujemy nad ekranowymi wizerunkami, dajemy się wciągnąć w ich świat. Należy też pamiętać, że źródło wyświetlanej rzeczywistości jest za plecami obserwatora. Jak pisze Baudry, rzeczywistość jest poza odbiorcą: wtedy, gdy widz odwraca głowę w stronę źródła owej rzeczywistości, dostrzega jedynie strumień światła (Baudry, 1974/75, 45). Ale jeśli nawet tego nie czyni, nie wyciąga pochopnych wniosków dotyczących jego własnej projekcji: opisani przez Platona kajdaniarze mogą się uważać za znawców rzeczy (w istocie: cieni lub „bałwanów” rzucających cienie) tylko przy założeniu, że nie uważają ich za własny wymysł. Oczywiście pokusa, by wmawiać innym widzom, że wyświetlają obrazy, że od nich zależy kinowy repertuar, wydaje się ogromna, bo źródło światła sytuuje się na jednej linii z oczami obserwatorów – łatwo można im przypisać autorstwo, bo zwykle się nie odwracają, a światło pada dokładnie tam, gdzie patrzą. Jest jeszcze jedna okoliczność sprzyjająca owej sofistyce: „kino w swojej rudymen tarnej postaci polegało i nadal polega na pomieszaniu percepcji mentalnych z percepcjami rzeczywistości” (Gwóźdź, 2014, 240). Myślmy, że widzimy to, co myślmy.

Sugestię kinematograficznej adaptacji platońskiej paraboli zawiera także komentarz Francisa Macdonalda Cornforda. Jego zdaniem, jeśli przyjąć dzisiejszy punkt widzenia, zamiast o jaskini należałoby mówić o podziemnym kinie. Oto publiczność ogląda pokaz gry światła i cienia będącego efektem wyświetlanego za ich plecami udźwiękowionego filmu. Film to tylko obraz zarejestrowanej na taśmie rzeczywistości sytuującej się poza kinem (Cornford, 1941, 229). Obserwacja poruszających się na ekranie widziadeł jest dla zniewolonych kinomanów czymś najzupełniej naturalnym, sądzą, że obserwują elementy świata, do którego przynależą, bo żadnego innego

nie znają. Od urodzenia są niejako zanurzeni w filmowych realiach. Nie wiedzą, że są biernymi obserwatorami przykutymi do kinowych foteli, nie zdają sobie sprawy z istnienia innej rzeczywistości poza tą, w której – jak się im wydaje – żyją. Wyzwolenie miałoby polegać na odwróceniu się w stronę światła emitowanego przez umieszczony za ich plecami projektor. Oślepiająca wiązka w żaden sposób nie przypomina „realiów” rozgrywających się na ekranie, a jednak jest ich bezpośrednim źródłem. Zmierzający w jego stronę wyzwoleniec nie od razu zaakceptowałby fakt, że obserwowane przez niego ruchome rzeczy były jedynie (i nadal są) ruchomymi obrazami, nie od razu pogodziłby się z gorzką prawdą o swoim dotychczasowym życiu. Musiałby bowiem przyznać, że do tej pory był nieświadomym uczestnikiem gry pozorów: nie zdawał sobie sprawy z tego, co obserwuje, jak również z tego, że „jedynie” obserwuje. Nowa świadomość pozwala na wybór. Nadal – jeśli zechce – może przecież oglądać filmy, ale od tej pory może to czynić w pełni świadomie, jako widz, który się właśnie w nim narodził. Przemiana się dokonała: nowa świadomość to nowa tożsamość.

Jak się okazuje, pytanie o początek sztuki filmowej nie zmusza nas wcale do przyjęcia interpretacyjnie jałowej perspektywy wynalazków i wynalazców. Początek może być bowiem rozumiany na wiele sposobów, m.in. w sensie czasowym (dzięki czemu możemy powiedzieć, że kino poprzedza film), a także w sensie genetycznym – jako źródło, którego należałoby upatrywać w odnotowanym już przez Arystotelesa pragnieniu poznania, a zwłaszcza w wyróżnionym w *Metafizyce* poznawaniu przez oglądanie. Nie należy przy tym zapominać, a łatwo tutaj o przeoczenie, że wspomniane pragnienie poznawania, którego emanacją są przyjemności płynące z postrzeżeń wzrokowych, nie jest niczym innym jak tylko pragnieniem prawdy: chcemy oglądać ze względu na bogactwo i różnorodność przejawów tego, co jest. Jeśli więc tak rozumiany epistemologiczny hedonizm stanowi właściwe określenie kinematograficznego początku (w sensie źródła), musi być rozpatrywany w powiązaniu z prawdziwością. Ta zaś, niezależnie od jej możliwych definicji, wymaga odpowiedniego nośnika, w którym mogłaby się wyrażać – nośnika pozwalającego na powtarzanie świata w (ruchomych) obrazach. Ich ożywienie przesądziło o charakterze podłoża kinematograficznej ekspresji, stając się jej warunkiem koniecznym, ale oczywiście niewystarczającym.

Sztuki filmowej nie da się bowiem zredukować do zarejestrowanych „ruchomych obrazów”, musi być ona czymś więcej. Decydujące o jej istocie walory, którymi – jak pisał Irzykowski – możemy się napawać, doznając przyjemności, nie są niczym innym, jak tylko sposobami ujawniania prawdy. Te natomiast mogą być przez odbiorcę dostrzeżone lub przeoczone. W tym sensie istotowe określenie kinematograficznego wytworu ściśle wiąże się z naturą widza – on także jest jego źródłem. Innymi słowy, dzieło sztuki filmowej jest ze względu na odbiorcę, a dokładniej – jest dostosowane do możliwości jego duchowej transformacji. Tak rozumiana źródłowość nie ma jednak nic wspólnego z demiurgiczną mocą sprawczą.

BIBLIOGRAFIA

- Altick, Richard, Daniel, 1978, *The Shows of London. A Panoramic History of Exhibitions*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Arystoteles 1996, *Metafizyka*, t. 1, oprac. Mieczysław Albert Krąpiec, Andrzej Maryniarczyk na podst. przekł. Tadeusza Żeleźnika, Lublin: RW KUL.
- Cornford, Francis, Macdonald, 1941, *The Republic of Plato*, Oxford: Oxford University Press.
- Baudry, Jean-Louis, 1974/75, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, trans. Alan Williams, "Film Quarterly", vol. XXVIII, no. 2, ss. 39–47.
- Baudry, Jean-Louis, 1985, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, przeł. A. Helman, „Powiększenie”, nr 1, ss. 5–12.
- Baudry, Jean-Louis, 1986, *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema*, [w:] Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia UP, ss. 690–707.
- Flusser, Vilém, 1997, *Gest wideo*, przeł. Andrzej Gwóźdź, [w:] Andrzej Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, Kraków: Universitas, ss. 229–235.
- Friedberg, Anne, 2009, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, przeł. Monika Murawska, Michał Pabiś, Tomasz Sukiennik, Natalia Żurowska, [w:] Tomasz Majewski (red.), *Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, ss. 59–102.
- Gwóźdź, Andrzej, 2014, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli prahistorie obrazu w ruchu*, [w:] Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał

- Syska (red.), *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, Kraków: Universitas, ss. 17–76.
- Helman, Alicja, 1986, *Kino wymyślił Platon*, „Kino”, nr 4, ss. 17–18.
- Irzykowski, Karol, 1977, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków: WAI.F.
- Irzykowski, Karol, 1982, *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kracauer, Siegfried, 1975, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. Wanda Wertenstein, Warszawa: WAI.F.
- Metz, Christian, 1982, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Morin, Edgar, 1975, *Kino i wyobraźnia*, przeł. Konrad Eberhardt, Warszawa: PiW.
- Stróżewski, Władysław, 2005, *Istnienie i sens*, Kraków: ZNAK.
- Zuska, Vlastimil, 2007, *Film jako/i lustro. Analiza pewnej analogii*, przeł. Anna Car, [w:] Andrzej Gwóźdź (red.), *Czeska myśl filmowa*, t. 2, Gdańsk: słowo-obraz-terytoria.
- Syska, Rafał, 2014, *Początki kina amerykańskiego*, [w:] Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, Kraków: Universitas, ss. 137–212.

ABSTRACT

THE BEGINNINGS OF CINEMA. PHILOSOPHICAL INQUIRIES

This article centres on the beginnings of the art of cinematography as viewed from a philosophical perspective. Every art form has its beginnings, and cinema is no exception. Nevertheless, some film theorists, as Jean Louis Baundry, have challenged this view: cinema has no genesis and no single discovery from which it sprung. The purpose of this article is to analyse these arguments in the light of the theories found in Greek philosophy.

KEYWORDS: cinema, movie, beginnings, Plato's cave, impression of reality

SŁOWA KLUCZOWE: kino, film, początki, jaskinia Platona, pozór rzeczywistości