

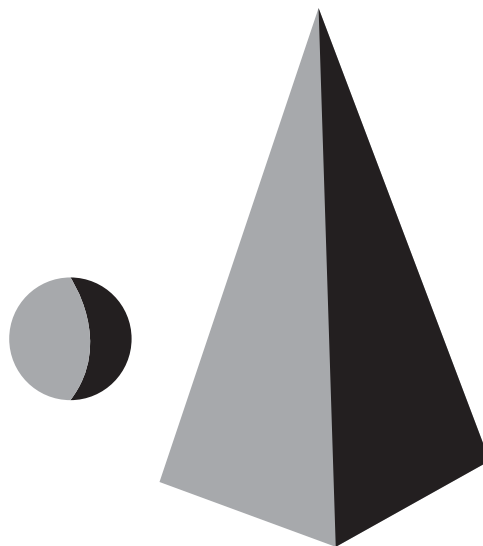
# **Zamiast interpretacji**



**Rafał Koschany**

# **Zamiast interpretacji**

**Między doświadczeniem  
kinematograficznym  
a rozumieniem filmu**



Poznań 2017

KOMITET NAUKOWY  
Jerzy Brzeziński, Zbigniew Drozdowicz (przewodniczący),  
Rafał Drozdowski, Piotr Orlik, Jacek Sójka

RECENZENT  
dr hab. Agnieszka Nieracka  
prof. nadzw. Uniwersytetu SWPS

Wydanie I

PROJEKT OKŁADKI  
Michał Loba

REDAKCJA I KOREKTA  
Adriana Staniszewska  
Michał Staniszewski

ŁAMANIE  
Adriana Staniszewska

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe  
Wydziału Nauk Społecznych UAM 2017

© Copyright by Rafał Koschany

Publikacja finansowana z funduszy Dziekana Wydziału Nauk Społecznych  
i Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ISBN 978-83-64902-49-9

Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych  
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
60-569 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89c

DRUK  
Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak

# SPIS TREŚCI

|   |    |
|---|----|
| Zamiast interpretacji. Wprowadzenie do problematyki . . . . .   | 9  |
| ROZDZIAŁ I  |    |
| Wobec interpretacji . . . . .   | 21 |
| 1. Miejsce (teorii) interpretacji . . . . .   | 21 |
| 1.1. Przeciw . . . . .  | 22 |
| 1.2. Poza . . . . .   | 25 |
| 1.3. Zamiast . . . . .  | 30 |
| 2. Interpretacja jako „coś innego” . . . . .  | 33 |
| 3. Inna interpretacja jest możliwa . . . . .  | 39 |
| ROZDZIAŁ II   |    |
| Interpretacja dzieła filmowego. Teorie – diagnozy – propozycje . . . . .                                | 49 |
| 1. Umykające obrazy. Teorie czy taktyki interpretacji? . . . . .  | 49 |
| 1.1. Interpretacja filmu i jej granica . . . . .  | 49 |
| 1.2. Istota filmowości . . . . .  | 56 |
| 1.3. Interpretacja i/a rozumienie . . . . .   | 60 |
| 2. „Trzeci sens” – między potencją znaczenia a teorią interpretacji . . . . .                           | 64 |
| 2.1. Sens „trzeciego sensu” . . . . .   | 66 |
| 2.2. Barthes i film . . . . .   | 68 |
| 2.3. „Trzeci sens” jako teoria i metafora epistemologiczna interpretacji. . . . .                       | 72 |
| 2.4. <i>Trzeci sens</i> i teorie filmu . . . . .  | 76 |
| ROZDZIAŁ III  |    |
| Historia kina jako historia „przeciw interpretacji” . . . . .   | 83 |
| 1. Pisać patrząc. Uwagi wstępne . . . . .   | 83 |
| 2. (Po)wolna interpretacja. Uwagi o doświadczeniu czasu . . . . .                                       | 90 |
| 3. Interpretacja niemożliwa. Konrad Eberhardt o <i>Zeszłego roku</i><br>w <i>Marienbadzie</i> . . . . . | 95 |
| 3.1. Wielość interpretacji . . . . .  | 97 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.2. Opór .....   | 99  |
| 3.3. Kontemplacja .....                                       | 101 |
| 4. Powiększenie jako film potencjalny .....                   | 102 |
| 4.1. Wieża Babel interpretacji .....                          | 103 |
| 4.2. Dekonstrukcja znaku .....                                | 105 |
| 4.3. Film o interpretacji .....                               | 107 |
| 5. „Kłopotliwe obrazy” choroby i milcząca interpretacja ..... | 108 |
| 5.1. Strategie twórcze i taktyki odbiorcze .....              | 108 |
| 5.2. Interpretując „kłopotliwe obrazy” .....                  | 112 |
| 5.3. <i>Amour</i> i <i>Blue</i> .....                         | 117 |
| 5.4. Czego chcą od nas obrazy? .....                          | 121 |

## ROZDZIAŁ IV

|   |     |
|---|-----|
| Poetyki i taktyki odbioru .....   | 123 |
| 1. W stronę doświadczenia .....   | 123 |
| 1.1. Doświadczenie i doświadczenie estetyczne .....                         | 123 |
| 1.2. Doświadczenie kinematograficzne i doświadczenie filmu .....            | 127 |
| 1.3. Opisać doświadczenie .....   | 136 |
| 2. Zmysły – rozumienie – interpretacja .....                                | 144 |
| 2.1. Sensualne i zmysłowe w (teorii) interpretacji .....                    | 144 |
| Interpretacja i przeżycie estetyczne .....                                  | 144 |
| „Erotyczny” język interpretacji .....                                       | 146 |
| Akt lektury zamiast interpretacji .....                                     | 151 |
| Przyjemność filmu .....   | 153 |
| 2.2. Dotknięcie filmu .....   | 155 |
| Film jako rzecz .....   | 155 |
| Być w filmie .....  | 159 |
| Ciało i rozumienie .....  | 164 |
| 2.3. Oglądanie zamiast interpretacji .....                                  | 169 |
| „Widzenie jako tylko widzenie” .....  | 169 |
| „Pismo obrazkowe” .....   | 173 |
| 2.4. Kino-somatopoetyka .....   | 176 |
| Temat: zmysły .....   | 177 |
| Somatopoetyka/somatoestetyka .....  | 180 |
| Obrona interpretacji .....  | 183 |
| 3. „Erotyczne” taktyki odbiorcze ( <i>Mad Max. Na drodze gniewu</i> ) ..... | 185 |

## ROZDZIAŁ V

|  |     |
|--|-----|
| Jeśli nie interpretacja, to co? .....  | 193 |
| 1. „Radzenie sobie” .....  | 193 |
| 2. Film i jego „tekst” .....   | 197 |
| 3. Interpretacja wizualna .....  | 204 |
| 4. Wideoesej .....   | 210 |
| Zakończenie. Nowa (inna) antropologia filmu .....  | 223 |
| Bibliografia .....   | 227 |
| Źródła internetowe .....   | 245 |
| Filmografia .....  | 247 |
| Nota bibliograficzna .....   | 249 |
| Instead of Interpretation. Between the Cinematographic Experience<br>and Understanding Film. Summary ..... | 251 |



# ZAMIAST INTERPRETACJI

## WPROWADZENIE DO PROBLEMATYKI

Pierwotny, najwcześniejszy punkt wyjścia podjętej w książce refleksji stanowiło pytanie o status humanistycznej interpretacji, a w szczególności pytanie o relację teorii interpretacji do praktyki interpretacyjnej. Za istotne uznałem wstępne przekonanie (które można potraktować jako jedną z pierwszych hipotez), że zrelatywizował się współcześnie status interpretacji (od jej „kultu” i metodologicznych założeń, w tym najważniejszego, zwanego często metafizyką obecności, do krytyki czy wręcz negacji zarówno „kultu”, jak i wspomnianych założeń) oraz że zatarła się granica między interpretacją a przed- lub aintelektualnym, sensualnym, a wręcz somatycznym odbiorem dzieła sztuki (które to sposoby odbioru można by objąć wspólnym, szerokim pojęciem doświadczenia). W jednej z nowszych wypowiedzi na interesujący mnie temat Żaneta Nalewajk zarysowała następujące spektrum możliwości:

[...] spośród szerokiego repertuaru praktyk interpretacyjnych, które mogą mieć charakter zarówno nieświadomy i przedjęzykowy, jak i świadomy i werbalny, da się wyróżnić działania interpretacyjne o charakterze naukowym, odmienne w swojej istocie od interpretacji potocznej i artystycznej<sup>1</sup>.

Przez zmianę statusu można jednak rozumieć nie tylko nasz stosunek do interpretacji, traktowanie jej jako przedmiotu badań i pytanie o jej użyteczność czy zbędność, ale także pewien znaczący gest odbiorcy sztuki, który – by obwieścić światu i współodbiorcom „efekt”, „skutek”, znaczenie swego doświadczenia dzieła sztuki – przede wszystkim komunikuje znaczącą trudność sformułowania adekwatnej do danego artefaktu interpretacji (pod którą to trudnością kryją się obiektywne przeszkody w postaci np. różnicy tworzywa

---

<sup>1</sup> Ż. Nalewajk, *Problem nadinterpretacji w badaniach literackich*, „Tekstualia” 1/2017 (*Granice nadinterpretacji*), s. 12.

czy medium: interpretacji i jej przedmiotu), a w konsekwencji wybiera formę inną, bardziej adekwatną lub w ogóle zastępczą: z a m i a s t.

Z kolei na tle wspomnianej „odwiecznej” oscylacji między – w skrócie – interpretacją a doświadczeniem oraz zacierania granicy pomiędzy nimi szczególnie wyraźnym współcześnie, po pierwsze, słycać postulaty konieczności n a z w a n i a t e g o s t a n u, poddania go refleksji; po drugie, widać próby o b r o n y marginalizowanego dotąd „doświadczeniowego” sposobu odbioru w kontekście akademickim; po trzecie, widać też konkretne próby zastosowania konsekwencji takiego myślenia w p r a k t y c e i n t e r p r e t a c y j n e j. Krótko mówiąc, w obszarze zainteresowań humanistów pojawia się wiele dyskutowanych, ale coraz śmieiej akceptowanych praktyk „zamiast interpretacji”.

Dotychczasowe ustalenia pozwalają jednak szukać tego typu sygnałów znacznie wcześniej niż w szeroko zakreślonej współczesności. Właściwie można wskazać pewien wspólny nurt, który podskórnie przez cały XX wiek (a nawet, jak się okazuje, z dużo wcześniejszymi antycypacjami, czyli wraz z narodzinami nowożytnej estetyki) płynie wolno, lecz nieprzerwanie. Zarówno pierwsza połowa XX wieku (Walter Benjamin, Martin Heidegger, Roman Ingarden), jak i druga (o której – jako konkretnym już kontekście metodologicznym – będę pisał obszerniej), każda na swój sposób i zgodnie z „duchem czasu”, obfituje w koncepcje, które dowartościwiają doświadczenie w procesie odbioru sztuki. Zwłaszcza w rodzącym się w latach 60. poststrukturalizmie wzmaga się fala wszelkiego rodzaju s f o r m u ł o w a n y c h krytyk teorii interpretacji, by na słynnych wystąpieniach Susan Sontag, Rolanda Barthes’a czy Arnolda Berleanta poprzestać. W rozważaniach wprowadzających (rozdział I) szukam więc argumentów na poparcie tezy o owym nieprzerwanym strumieniu tendencji „zamiast interpretacji” – od klasyków filozofii i estetyki, przez poststrukturalistów, aż do najnowszych propozycji chociażby Giannię Vattimo, Richarda Shustermana czy Hansa Ulricha Gumbrechta.

W tych nowszych teoriach interpretacji nie pojawia się co prawda wyraźna konstatacja kolejnego zwrotu metodologicznego, jednak rozdrobnione przewartościowania czy „przesunięcia epistemologiczne”<sup>2</sup>, które daje się zauważyć, obecne na różnych polach, w różnych koncepcjach teoretycznych, a także w ramach szeroko pojętych praktyk artystycznych i odbiorczych, traktowane łącznie, są takiego zwrotu jasnym sygnałem. Już teraz warto zaznaczyć (a niejednokrotnie będę nawiązywać do tych kwestii w dalszych częściach książki), że niektóre ze zwrotów już zaistniałych i opisanych taką

---

<sup>2</sup> H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać?*, przeł. K. Hoffman, W. Szwebs, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 28.

tendencję sugerują (szczególnie zwroty wizualny, performatywny, afektywny, somatyczny). Postawiłem sobie za zadanie poszukanie owych sygnałów zwrotu metodologicznego w humanistyce, ale od razu w odniesieniu do kina rozumianego jako kondominium rozmaitych praktyk nadawczo-odbiorczych (a więc także do filmu jako takiego) oraz do filmoznawstwa, które na bieżąco stara się w akademicki sposób poddawać te praktyki refleksji.

Wskazuję w książce (zwłaszcza w jej początkowych częściach) na wiele stanowisk, które są obecnie najbardziej wyrazistymi głosami wobec (teorii) interpretacji – z jednoczesną próbą namysłu nad tym, w jaki sposób diagnozowane tendencje znajdują oddźwięk w sztuce filmowej, w kinie rozumianym jako zestaw praktyk w szerokim sensie kulturowych, i wreszcie – na metapoziomiu – w samym już filmoznawstwie. Nie jest moim zamiarem napisanie pracy o współczesnym filmoznawstwie w ogóle. Zgodnie z tytułem cały wywód skupiony jest wokół problemu interpretacji, a i to już niemało, jeśli chodzi o pytanie o zakresy filmoznawczych badań. W każdym razie w przypadku refleksji nad sztuką w jakiegokolwiek dziedzinie kwestia interpretacji jest szczególnie ważna, by nie powiedzieć kluczowa. Tak samo jest w przypadku filmu.

Owe teoretyczne rozważania są konieczną podstawą refleksji nieco bardziej szczegółowej, dotyczącej dzieła filmowego: teorii jego interpretacji oraz praktyk odbiorczych, a zarazem interpretacyjnych (niejednokrotnie bowiem właśnie tę niemożność rozłączenia owych dwóch poziomów czy sposobów „oglądania filmu” będę przywoływał jako jeden z argumentów „przeciw interpretacji”, a przede wszystkim w próbach poszukiwania jakichś jej form „zamiast”). Procesy, które określiłem wspólnym mianem „zamiast interpretacji”, w akademickiej refleksji nad teorią interpretacji filmu, w praktykach interpretacyjnych nie tylko filmoznawców, ale także np. internautów, wreszcie w samych strategiach autorskich reżyserów filmowych i w tendencjach współczesnego kina w rozmaity sposób się ujawniają oraz pozwalają na wiele różnorodnych naświetleń i konceptualizacji. Rzeczą dotyczy bowiem nie tylko próby sformułowania jakiejś teorii-zamiast-interpretacji w kontekście badań nad filmem, ale i umożliwia przyjrzenie się zaistniałym praktykom interpretacyjnym: konkretnym publikacjom książkowym, które – oprócz czy zamiast tekstu – próbują problem wizualizować; wideoesejom, które gatunkowo wręcz określane są wobec (w relacji do) interpretacji w postaci tekstu językowego; interpretacyjnym próbom internautów, którzy w rozmaity sposób „radzą sobie” (określenie Michela de Certeau) z niemocą czy niewystarczalnością języka jako medium służącego do interpretacji – tu przede wszystkim – obrazu.

Przypadek filmu można traktować jako jeden z wielu, bowiem zmiany, o których piszę, dokonują się we wszystkich dziedzinach sztuki i refleksji

nad nimi, ale także w działalności edukacyjnej (również *stricte* szkolnej), muzealniczej, a nawet naukowej (np. w odniesieniu do badań historycznych można się tu odwołać do koncepcji Gumbrechta, postulującego stosowanie takich środków opisu, „by przeszłość stała się obecna”<sup>3</sup>). Zawierania wokół interpretacji filmu zawsze były w jakiś sposób związane z procesami i diagnozami w humanistyce w ogóle – i właśnie ukazanie tych związków, jakby spojrzenie na miejsce (teorii) interpretacji filmu z metodologicznego oddalenia, jest jednym z zasadniczych celów mojej propozycji.

Jednak film jest dziedziną sztuki, która z wielu względów staje się tu przypadkiem wyjątkowym. W tym miejscu owe „względy” jedynie wymienię, zapowiadając nieco szersze ich omówienie w odpowiednich kontekstach całego wywodu. Po pierwsze, film jest sztuką – według bardziej tradycyjnych określeń – syntetyczną, a zatem odbieraną wieloma zmysłami i na wielu poziomach, a w konsekwencji z trudem poddającą się „syntetycznej” interpretacji. Po drugie, film jest sztuką – głównie – obrazu, a więc w procesie interpretacji sprawiającą podstawową trudność przekładania: owego obrazu na słowo. Po trzecie, film definiowany jest jako sztuka efemeryczna, czasowa, znikająca i niematerialna (w akcie odbioru), a zatem w procesie interpretacji niedająca się uchwycić, zacytować, nawet – w niedalekiej jeszcze przeszłości – powtórzyć. Po czwarte, film jest jednak sztuką (od początków do – w przeważającej części – dziś) nastawioną na masową publiczność, a zatem posiłkującą się środkami, które byłyby w stanie zaspokoić zmieniające się potrzeby publiczności, oraz odwołującą się do podstawowych emocji widzów i doświadczenia jako głównej formy odbioru, co ostatecznie skutkuje odsunięciem (potrzeby) interpretacji na dalszy plan.

Tytułowe „zamiast interpretacji” jest oczywistym nawiązaniem do eseju *Przeciw interpretacji* Susan Sontag, ale ma mniej postulatyczny charakter i mniej radykalny punkt wyjścia, w ramach którego pojawiła się krytyka interpretacji jako takiej, zwłaszcza w jej odmianach hermeneutycznej i psychoanalitycznej. W nawiązaniu tym zaakcentowałbym raczej pytanie, co się z tamtymi postulatami na przestrzeni kilku dekad stało, jakie jest współczesne miejsce (teorii) interpretacji, a w konsekwencji – skąd wzięły się diagnozowane tu tendencje „zamiast”.

Formuła tytułowa nie jest więc tak rewolucyjna, jak mogłoby się z pozoru wydawać, bo też zmiany czy procesy, o których piszę, nie wymagają – moim zdaniem – jakichś bardziej radykalnych stanowisk lub działań. Przede wszystkim są to procesy rozłożone w czasie, niezmiennające obrazu kultury i sztuki (w tym filmu) oraz sposobów ich interpretowania w sposób nagły, nieocze-

<sup>3</sup> Ibidem, s. 137.

kiwany i nieodwracalny. „Zamiast interpretacji” można zatem potraktować jako różnorodny obszar następujących skojarzeń, które w poszczególnych rozdziałach książki poddane zostaną osobnej i bardziej szczegółowej eksplikacji. W tej chwili jedynie skrótowo: pytanie „jeśli nie interpretacja, to co?” zadane po raz pierwszy, jako inicjujące badawcze przedsięwzięcie, wynika ze sprzeciwu wobec interpretacji, prowokującego do opozycyjnego, antagonistycznego ustawienia stanowisk, albo – albo: nie interpretacja, tylko... „coś innego”, coś zamiast niej. Natomiast – w ostatnim rozdziale – podobne pytanie zadane po raz drugi to już konkretne propozycje działań, metod, gatunków, które – wychodząc od pierwotnego sprzeciwu – dochodzą do konstruktywnych praktyk, wraz z próbą zachowania nieuchwytnych, bezpośrednich aktów poznawczych oraz „istoty filmowości”.

Na teoretyczne zaplecze, bez którego przeformułowanie i aktualizowanie tradycji myśli filmowej na potrzeby argumentacji tej książki byłoby niemożliwe, składają się przede wszystkim wybrane wątki XX-wiecznych teorii estetycznych (zwłaszcza te, które – otwarcie przyznając pewne zaniechania w tej kwestii – postulowały i dowartościowały aintelektualne sposoby odbioru i rozumienia dzieła sztuki), literaturoznawcza refleksja nad interpretacją oraz nad nowymi sposobami czytania/odbioru tekstu literackiego (literaturoznawstwo najszybciej reaguje na zachodzące zmiany w humanistyce, najszybciej też „instytucjonalizuje” nowe problemy), a także – to najszerszy kontekst – kulturoznawczy namysł nad przemianami kultury artystycznej, przede wszystkim zaś nad sposobami udziału odbiorców sztuki w tej kulturze, nad zmianami praktyk chodzenia i niechodzenia do kina oraz oglądania filmów w kinie i miejscach poza kinem, nad oczekiwaniami widzów i chwytami stosowanymi przez artystów i producentów filmowych, wreszcie nad metodami stosowanymi w komunikowaniu „efektów” pracy myślowej nad obejrzanym („doświadczonym”, „przeżyтым”) filmem, które nie muszą przybierać jakiegokolwiek „komunikowalnej” formy, a przede wszystkim nie muszą za każdym razem przeobrażać się w tekst, by nastąpiło usankcjonowanie aktu interpretacji. W tym ostatnim ujęciu chodzi o podkreślenie dwóch ważnych relacji: miejsce (teorii) interpretacji zawsze ma ściśle kulturowy wymiar, natomiast współczesne procesy związane z filmowymi i filmoznawczymi praktykami „zamiast interpretacji” pozwalają mówić o przeniesieniu owej interpretacji w obszar codzienności.

W ramach uwag metodologicznych już *stricte* filmoznawczych na prawach wstępu do szczegółowych wyjaśnień nadmienię jedynie, iż punktem odniesienia jest tu przede wszystkim teoria analizy i interpretacji dzieła filmowego – ogólna (jeśli taka istnieje, w każdym razie większość teorii pretenduje do tego miana) oraz jej poszczególne próby czy odmiany (te wynikają

najczęściej z przyjętej perspektywy badawczej, szkoły, nurtu, metody itd.). Prześledzenie tych ogólnych i szczegółowych teorii interpretacji prowadzi wprost do czasów najnowszych, w których tzw. Nowa Historia Filmu / Nowa Historia Kina próbuje odnosić się do tej tradycji, najczęściej mając jej za złe „akademickie” podejście do kwestii interpretacji, a w rezultacie – proponując kolejny sprzeciw wobec praktyki zajmowania się filmem jako pewnego rodzaju „tekstem” oderwanym od swych kulturowych „kontekstów”. Ów sprzeciw, w wersji skrajnie radykalnej, przybiera tu nawet postać wykrzyknienia „śmierć interpretacji!”. Nie chciałbym jednak czynić z Nowej Historii Filmu, jako dobrze już usytuowanej w humanistycy teorii (choćby dzięki licznym publikacjom), ostatecznego i wiążącego odniesienia metodologicznego. Uważam bowiem, że tendencje, które mnie interesują w kontekście „odwiecznego” dążenia widzów, teoretyków i samego kina „przeciw interpretacji”, były dość wyraźnie komunikowane wcześniej, właściwie równoległe z rozwijającymi się na akademiach coraz bardziej wyspecjalizowanymi teoriami interpretacji. Warto jednak zauważyć, że dopiero w ostatnim czasie następuje kumulacja tendencji, których rozwój, nieco podskórny i niezauważalny, bo też często uznawany za niegodny naukowego podejścia, wykazuje cechy długiego trwania. Ostrożnie można zatem stwierdzić, że wiele ścieżek myślenia zbiega się dziś w jakimś wspólnym punkcie zmian, zachodzących we współczesnej kulturze filmowej i dotyczących wszystkich uczestników (twórców, odbiorców, krytyków i badaczy) owej kultury oraz praktyk i dyskursów przez nich uprawianych i stosowanych. W obliczu tak wielu propozycji nowych praktyk odbiorczych hasło „zamiast interpretacji” uważam za pozytywny i bardziej adekwatny w stosunku do rzeczywistości stan niż wszelkiego rodzaju „sprzeciw” i „śmierci” (interpretacji). Okazuje się więc, że cel projektu „zamiast interpretacji” to w rzeczywistości obrona interpretacji, ale w nowym kontekście teoretycznego namysłu, który by na to pozwalał.

Bibliografia dotycząca teorii interpretacji dzieła filmowego, nie wspominając samych interpretacji poszczególnych filmów, jest ogromna. Także w polskim filmoznawstwie, nie licząc różnego rodzaju podręcznikowych ujęć „języka”, „gramatyki” czy „poetyki” filmu oraz literatury ściśle metodycznej, nie brakuje tego typu refleksji. Świadomy tego ogromu, stawiam się jednocześnie w paradoksalnej sytuacji: nie dość, że nie proponuję nowej teorii, to właściwie proponuję coś... zamiast niej. To znaczy obserwuję pewne praktyki kulturowe, polegające na chodzeniu do kina, rozmawianiu o nim, a przede wszystkim – pisaniu i zarazem zdawaniu sprawy z trudności tego pisania. Literatura przedmiotu jest dla mnie zatem punktem wyjścia, a jednocześnie od razu – pójścia w nieco inną stronę. O ile wiadomo, na czym polega interpretacja filmu (albo jak to rozumieją znawcy w ramach swoich orientacji metodologicznych),

o ile wypadnie nawet wstępnie zgodzić się z badaczami, którzy wysuwali tezę o hegemonicznych zapędach interpretacji w dziejach myśli filmowej do dziś, o tyle już mniej oczywiste wydaje się pytanie, czy wobec opisanych (na razie skrótowo) kłopotów z interpretacją istnieje taki sposób odbioru i komunikowania znaczeń, który owe problemy zneutralizuje lub ominie.

Książka w dużej mierze ma charakter refleksji teoretycznej, ale w tych miejscach, w których – najdosadniej mówiąc – interpretuję interpretacje, wykazuje również tendencje o bardziej empirycznym charakterze. Jak określiła to niegdyś w podobnym kontekście Maria Gołaszewska, chodziłoby o „weryfikację empiryczną konstrukt teoretycznego”<sup>4</sup>. Swoistym materiałem badawczym są tutaj wypowiedzi teoretyczne oraz gotowe, opublikowane recenzje czy interpretacje, w tym bardziej lub mniej oficjalne wypowiedzi internautów, do których odnoszę się w odpowiednich fragmentach. Ograniczam zatem w ten sposób eksplorację zjawisk, które są nieuchwytnie, nieempiryczne, nie mają żadnych potwierdzeń czy „dowodów” tekstowych, wizualnych, czysto filmowych (choćby były to komentarze internetowe), które można przytoczyć i – *nomen omen* – zinterpretować. Ten wielość poddany analizie jest jednocześnie istotnym argumentem w ramach kulturoznawczego nastawienia wywodu, bowiem w ramach skojarzeń z hasłem „zamiast interpretacji” mieszczą się właśnie rozmaite podmioty, które – uczestnicząc w konkretnych doświadczeniach kinematograficznych czy filmowych – „radzą sobie” z trudnością ich (tych doświadczeń) werbalizacji.

Jedną z przyczyn współczesnych skarg kierowanych w stronę interpretacji dzieła filmowego, jako dominującej nad innymi sposobami odbioru, było dość ściśle uzależnienie obranej metodologii czy szkoły od interpretacji samej – i odwrotnie. Z jednej strony, w kolejnych podejściach proponowano „przepisy” na interpretację, wręczając interpretatorowi zestaw narzędzi do otwierania kolejnych drzwi, zamków, szyfrów. Z drugiej strony, same „produkty” owych procedur stawały się najczęściej swego rodzaju dowodami w sprawie, to znaczy konkretny film (materiał empiryczny) był właściwie pretekstem do pokazania, jak teoria działa w praktyce. Przedstawiona w ten sposób sytuacja zamkniętego kręgu przez długi czas właściwa była nie tylko rzeczywistości badawczej (interpretacyjnej) *stricte* filmoznawczej, ale humanistyce w ogóle, o czym wielokrotnie pisali choćby teoretycy literatury.

Relację teorii i praktyki w swoim podejściu staram się nie tyle zdekonstruować, ile raczej pokazać nieco inne jej oblicza. Poza ścisłą zależnością metodologia–interpretacja, o której wspomniałem wyżej, ścieżki myśli fil-

---

<sup>4</sup> M. Gołaszewska, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, PWN, Warszawa 1970, s. 226.

mowej oraz odbiorczych i interpretacyjnych zachowań widzów układają się bowiem w różny sposób.

Po pierwsze, uwzględniam w mojej propozycji tę najbardziej oczywistą konstatację, że interpretacja dzieła filmowego – ze względu na taką, a nie inną konstytucję samego przedmiotu badania, nie jest wcale zadaniem łatwym, poddającym się ustrukturuowaniu, możliwym do stosowania zawsze i wszędzie. Nie ma jednak jakiegóż ogólnej teorii interpretacji dzieła filmowego.

Po drugie, istnieje zasadnicza różnica między tym, jak wyobrażają sobie filmoznawcy, że było, jest i powinno być (formułując kolejne teorie interpretacji), oraz jak sobie z tym radzą w praktyce zarówno oni sami, jak i pozostali uczestnicy kultury filmowej, czyli krytycy publikujący swe próby w fachowej prasie i na portalach internetowych, wreszcie amatorzy (w ścisłym sensie słowa), także używający Internetu jako głównego kanału komunikacyjnego. Praktyka nie zawsze idzie w parze z teorią.

Po trzecie, niezależnie od reguł interpretacji, przyjętych bądź odrzuconych metodologii, nadawczych strategii itp., jako widzowie jesteśmy tylko ludźmi. Ta może banalna konstatacja niesie dość poważne konsekwencje dla interpretacji: mniej dla jej teorii, bardziej – dla konkretnej interpretacji konkretnego filmu. W klasycznej sytuacji odbiorczej filmu, kiedy mówimy o konkretnym seansie w kinie, ale nie tylko, w grę wchodzi rozmaite konteksty: samopoczucie i kondycja oglądającego (która ma wpływ na intensywność w odbiorze zaplanowanych przez twórców zabiegów formalnych), warunki projekcji, towarzystwo osób drugich lub jego brak itd. Kontekst codzienności, egzystencji i doświadczenia mają bezpośredni wpływ na kształt interpretacji dzieła filmowego.

Po czwarte, film zawsze – jako dzieło sztuki wielce kosztowne – nastawiony był na masowego odbiorcę. W ponadstuletniej historii kina wypracowano wiele chwytów (używając języka formalistów, ale właśnie to określenie wydaje się w tym kontekście adekwatne), by tego widza do kina przyciągnąć oraz by – zgodnie z duchem czasu i zmieniającymi się warunkami techniczno-kulturowymi – nadażyć za jego rosnącymi potrzebami. A zatem to kino (czy konkretny film), wypracowując taki, a nie inny sposób celowego oddziaływania na widza, niejako domaga się takiej, a nie innej reakcji odbiorczej, zakłada jakiś sposób odbioru, uczestnictwa, doświadczenia. Jest to więc doświadczenie zaprogramowane, immanentnie wpisane w dzieło i jego zamysł. Pewne praktyki nadawcze niejako zakładają, wyprzedzają i projektują charakter odbioru. Można by to potraktować jako ważną tendencję współczesnego kina oraz myślenia o kinie (i tak jest), a jednocześnie trzeba mieć w pamięci, że kino od zawsze, a może zwłaszcza u swych jarmarcznych źródeł, oraz potem, w swej

szerokiej i dominującej nad innymi wersji *pauperum*, było i jest nastawione „przeciw interpretacji”<sup>5</sup>. Film jest więc często głównym dyspozytorem reguł interpretacji i interpretacyjnych praktyk.

Ze względu na masowość sztuki filmowej oraz strategię nadawcze, które ona – na najbardziej zaawansowanych poziomach produkcji oraz w ramach najbardziej zaangażowanych artystycznie projektów – wypracowuje, by podążać za potrzebami widzów, a zarazem wystawiać ich na próby spotkania z nieoczekiwanym, można pokusić się o stwierdzenie, że tak właśnie charakteryzowany film w rezultacie przyczynił się do znaczących „przesunięć epistemologicznych” w polu interpretacji. To znaczy do wyrażania wobec niej ostentacyjnej niechęci, do formułowania nowatorskich jej teorii, a przede wszystkim do wcielania w życie eksperymentalnych praktyk – czy raczej taktów – interpretacyjnych. W tym ostatnim przypadku, w konsekwencji owych przesunięć, za którymi stoi przekonanie o możliwym „mimowolnym” wymiarze interpretacji (wraz z jej przedintelektualnymi, niezwerbalizowanymi etapami/wersjami), dochodzi do jej umiejscowienia w obszarze codzienności, który to proces porównałbym do „wynajdowania codzienności” opisanego przez Michela de Certeau i włączenia każdego jej użytkownika do tego procesu.

Tak eksponowana pozycja filmu w omawianych procesach bezpośrednio wiąże się z miejscem filmu w kulturze, od początków XX wieku do dziś. Miejsce to określa szereg paradoksów: między sztuką a komercją, między statusem „dzieła sztuki” a „produktem” przemysłu kultury popularnej, między przedmiotem badań a powszechnością „używania”, między funkcją katalizatora przemian w kulturze a tej kultury wykwitem, wreszcie między rolą medium filozoficznego namysłu nad światem i człowiekiem a jednym z wielu źródeł dostarczania i wywoływania najbardziej podstawowych emocji czy afektów, takich jak płacz i śmiech, strach i podniecenie. Relacje między członami schematycznie zapisanych opozycji w historii filmu i kina układały się w rozmaity sposób, dziś – jak się wydaje – badacze coraz bardziej skłonni są „osłabić” pozycję filmu jako dzieła sztuki oraz interpretacji jako rozpoznawania i przypisywania mu znaczeń (często wbrew niemu, co również podlega ostrej krytyce) – w imię dowartościowania jego rozumienia, przeżywania oraz roli, jaką odgrywa w akademickich i codziennych praktykach kulturowych, które związane są przecie z całokształtem zmian zachodzących w kulturze, nie tylko audiowizualnej.

---

<sup>5</sup> Na temat zbieżności w czasie teorii i tendencji w sztuce filmowej por. A. Helman, *Siegfried Kracauer*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2007, s. 161.

Sytuacja jest ciekawa ze względu na następstwo zdarzeń: oto „codzienne” praktyki interpretacyjne (wraz z przekonaniem o interpretacyjnym charakterze odbiorczych reakcji na oglądane filmy, a także z założeniem, że konwencjonalna, „akademicka” wersja interpretacji ma swoje niedostatki) stają się często bodźcem do formułowania propozycji teoretycznych. Na przykład można stwierdzić, że Vivian Sobchack, która w tekście *What My Fingers Knew* pozwoliła sobie na opis nie tyle filmu, ile jego „rozumiejącego doświadczenia” (przede wszystkim reakcji ciała na rzeczywistość ekranową), przyczyniła się do powstania, po pierwsze, naśladownictw takiej formy werbalizacji doświadczenia kinematograficznego (na prawach akademickiej wypowiedzi), po drugie, do prób teoretycznego ich opisu, a następnie swoistego usankcjonowania czy też instytucjonalizacji (dzięki kolejnym publikacjom) zaproponowanej „metody” jako teorii interpretacji (szerzej odnoszę się do tego rodzaju tendencji w filmoznawstwie w rozdziale IV).

Na koncepcję „zamiast interpretacji” składają się zatem następujące elementy złożonego procesu: film jako wyjątkowy przedmiot interpretacji, widz jako odbiorca „uzależniony” od specyficznych warunków projekcji filmu (i z dzisiejszej perspektywy nie chodzi tu wyłącznie o specjalne warunki sali kinowej), charakter odbioru dzieła filmowego, do którego wprzęgnięte są zarówno świadome, intelektualne procesy poznawcze, jak i zmysły jako narządy percepcji oraz – w niektórych ujęciach – całe ciało jako organizm biologiczny ze wszystkimi jego uwarunkowaniami. Wreszcie na koncepcję tę składają się chęci i próby zakomunikowania zarówno przypisanych filmowi znaczeń (co ciągle świadczy o interpretacyjnym charakterze procedury, o której piszę), jak i samego charakteru procesu odbioru, co wiąże się z szeregiem trudności (ze względu na powyższe cechy – filmu i sposobów jego odbioru) i co prowadzi ostatecznie do formułowania propozycji, które mają: 1) niejęzykowy charakter (wszelkiego rodzaju wizualizacje, a także formy filmowe interpretacji); 2) charakter językowy, ale niekoniecznie zgodny z konwencjami akademickiej interpretacji (od anonimowych wypowiedzi internautów do np. tekstów Sobchack); 3) charakter przedjęzykowy (z ewentualnymi próbami zakomunikowania trudności w wyrażeniu „rozumiejącego” odbioru). Wszelkie mentalne procesy poznawcze, afekty i percepty, o których piszę w książce, nie spełniają rzecz jasna warunków interpretacji – i nie takie jest moje założenie. Jest nim to, że są to próby „zamiast interpretacji”, mieszczące się gdzieś na granicy rozumienia, ale – najczęściej – niewypowiedziane i niespełniające warunków interpretacji jako wypowiedzi o naukowym charakterze. Nawet jeśli na dalszych etapach rozważań pojawiają się próby ich zapisu czy utrwalenia, zobjektywizowania, zmaterializowania tych aktów, jedynie zbliżają się one w ten sposób do interpretacji, ale – znów – ciągle są „zamiast” i raczej

---

taki efekt uznają za wystarczający. By na koniec powtórzyć przekonanie o ciągłości podobnych intuicji, odwołam się do wypowiedzi Łucji Demby:

Egdar Morin mianem szaleństwa określa fakt, iż przedstawiciele gatunku ludzkiego popadli w „rozpasanie semantyczne, tworząc znaczenia tam, gdzie mamy do czynienia z wieloznacznością i niepewnością”. Teoria kina jest jednym z przejawów tego szaleństwa. W *L'Homme ordinaire du cinéma* Schefer zwierza się, że nic w całym jego jestestwie nie jest w stanie uwierzyć, że istnieje nauka zajmująca się kinem. Jedyną bowiem postawą, jaka wydaje się właściwa w zetknięciu z tego rodzaju doświadczeniem, jest pisanie lub myślenie o kinie, rozumiane jako *p o s z u k i w a n i e*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ł. Demby, *Śmierć Wenecji*, w: W. Godzic, T. Lubelski (red.), *Kino według Alicji*, Universitas, Kraków 1995, ss. 106-107. Przywołania odnoszą się kolejno do: E. Morin, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka* [1973], przeł. R. Zimand, PIW, Warszawa 1977, s. 174; J.-L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Éditions Gallimard, Paris 1980, s. 112.



## ROZDZIAŁ I

# WOBEC INTERPRETACJI

### 1. MIEJSCE (TEORII) INTERPRETACJI

Nawiązanie w tytule do znanego tekstu Janusza Sławińskiego<sup>1</sup> jest oczywiście celowe, gdyż i tu pojawi się pytanie o status (nie tylko literaturoznawczej) interpretacji, z tym że zmienilibym nieco czy poszerzył zabarwienie semantyczne tytułowego „miejsca”. Otóż wydaje się, że dzisiejsza refleksja nad interpretacją wyjątkowo często odnosi się do metafor przestrzennych, które mają interpretację właśnie gdzieś lokować. Tytułowe sformułowanie, czytane na razie bez nawiasu, a więc zgodnie z brzmieniem artykułu Sławińskiego, w niniejszym ujęciu należałoby raczej zamienić na – zawierające od razu listę niedomówień (i możliwych rozszerzeń), niedające się objąć wspólną formułą – „wobec interpretacji”. W tych ramach szczególnie ważne okaże się inicjalne, kategoryczne „przeciw”, na które trzeba jakoś pozytywnie (czy to jest dobre słowo?) odpowiedzieć, później zaś odpowiedzi te będą sytuować interpretację w obrębie „poza” czy – wreszcie – „zamiast”.

Finał tej rekapitulacji jest – jak na razie i jak dla mnie – dość nieoczekiwany, bo po dokładnym przemyśleniu rozmaitych wersji „wobec” okazuje się, że początkowe „przeciw” z jednej strony jeszcze bardziej się zradykalizowało, a z drugiej – sprowokowało do zaproponowania (i przekucia tego w praktyczne metody działania) szeregu form „zamiast”, które nie rezygnując całkowicie z interpretacji, podważyły „jedynie” konwencjonalne reguły jej istnienia i wcieliły w życie inne. Zresztą kulturowy zwrot w humanistyce, który jest dla mojej propozycji jednym z istotnych metodologicznych kontekstów, dość wyraźnie pokazał, że po kryzysie interpretacji nastąpił czas odwrotu – praktykowania teorii i przewagi praktyk interpretacyjnych w podejmowanych problemach badawczych i propozycjach ich rozwiązań.

---

<sup>1</sup> J. Sławiński, *Miejsce interpretacji* [1995], w: idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Universitas, Kraków 2000.

W ramach ograniczeń stawianych na początku, ale też zdania sobie sprawy z ogromu wątpliwości i komplikacji, pomijanych bądź tylko sygnalizowanych ze względu na panoramiczne ujęcie, trzeba zaznaczyć, że w omawianym zagadnieniu trudno oddzielić interpretację samą od jej teorii<sup>2</sup> – co zresztą sugeruje, dość powszechnie używany w podobnych kontekstach, nawias w tytule podrozdziału. Najczęściej mowa jest o obu tych poziomach – interpretacji i jej teorii – naraz. Oczywiście bywa i tak, że mamy do czynienia tylko z poziomem teoretycznym, co w refleksji poświęconej problemom interpretacji wydaje się szczególnie paradoksalne. I przyznać trzeba, że nauki humanistyczne żyją w tym paradoksie już od dłuższego czasu, może nawet od czasu rodzących się od początku XX wieku rozmaitych teorii interpretacji. W wielu przypadkach myśl zatrzymywała się na dogmatycznej teorii, praktykę pozostawiając gdzieś w tle (najbardziej jaskrawym przykładem będzie tu zapewne fenomenologiczna orientacja w badaniach literackich w ujęciu Romana Ingarden). Zachwiana w ten sposób relacja okazała się jedną z przyczyn niechęci, jaką względem interpretacji, a przede wszystkim względem jej teorii, zaczęli przejawiać humaniści, krytycy sztuki, wreszcie jej odbiorcy.

Patrząc na rozwój humanistyki ostatnich dekad, cały czas warto na nowo zadawać pytanie o status interpretacji, bowiem cały czas zmienia ona, dosłownie, swoje miejsce, co rusz znajduje się gdzieś indziej – gdzie jej jeszcze nie było, albo przeciwnie: wraca nieśmiało na dawne pozycje. Chodzi również o miejsce – umieszczonej w nawiasie – teorii; w minionych i nowszych dyskusjach to właśnie teoria interpretacji (nawet jeśli podaje interpretację w wątpliwość, występuje „przeciw” niej, proponuje kompromisowe czy alternatywne rozwiązania) stała się wyjątkowo rozbudowana i dominująca.

### 1.1. PRZECIW

Wątek ten rozpoczyna – w sposób symboliczny i umowny – wystąpienie Susan Sontag, wyprzedzające zaledwie o dwa lata oznaczany na 1966 rok start poststrukturalizmu. Z perspektywy czasu jej esej *Przeciw interpretacji* jawi się więc jako pewnego rodzaju reprezentacja przenikających wówczas

---

<sup>2</sup> Powołuję się tu na postulat Ryszarda Nycza, by na pytania o czynnik stabilizacji znaczenia oraz akceptowalność interpretacji odpowiedzi szukać „w sferze interpretacyjnej praktyki”; dodatkowo Nycz przyznaje (za Sławińskim), że praktyka interpretacyjna staje się zawsze krytyką danej teorii interpretacji. R. Nycz, *Teoria interpretacji: problem pluralizmu*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, ss. 125 i 126.

humanistykę poglądów, także na interpretację<sup>3</sup>, i choćby z tego względu warto do niego wracać (w kontekstach już *stricte* filmoznawczych w dalszych częściach książki będą to zresztą czynił wielokrotnie). Zrozumiałe jest „przeciw” autorki, skoro interpretację nazywa ona „przekształceniem tekstu”, „partacją improwizacją”, „odwetem intelektu wobec sztuki”; interpretacja bywa także – według niej – „reakcyjna, zuchwała, tchórzliwa i oportunistyczna”<sup>4</sup>. Skrajność stanowiska „wobec interpretacji” zależy, rzecz jasna, zarówno od tego, jaką definicję interpretacji się przyjmie, jak i od tego, czym będzie w tej konfiguracji sama sztuka (oraz w oddzielnym ujęciu każda z jej dziedzin) lub konkretny, interpretowany właśnie artefakt. Na przykład literatura: gdy dla Rolanda Barthes’a, też głoszącego swego czasu „śmierć interpretacji”, literatura jest „grą pomieszanych, a nawet sprzecznych pozorów”, a interpretacja próbą narzucenia tej grze „jednorodnej struktury”, „głębokiego sensu”, „prawdziwego wytłumaczenia”, oba porządki z gruntu wydają się niewspółmierne i naturalny wydaje się sprzeciw<sup>5</sup>.

Wiemy, co proponuje Sontag „zamiast” interpretacji, bo akapit zawierający tę tezę należy chyba do najbardziej śmiałych i najczęściej cytowanych (o czym będzie jeszcze mowa). Tymczasem warto poruszyć ponownie kilka kwestii, by zastanowić się, czy słynne „przeciw” w rzeczywistości było tak radykalnym zerwaniem z tradycją interpretacji oraz istotnym wyzwaniem na drodze poszukiwania nowych sposobów odbioru dzieła sztuki. Otóż nasycony emocjonalnie manifest Sontag nie występuje przeciw interpretacji w ogóle, ale przeciw jakimś jej formom. Mniejsza o psychoanalizę; tę Sontag traktuje z przymrużeniem oka, podając przykład *Milczenia* Bergmana i fallicznie interpretowanego czołgu. Ważniejsza jest druga tarcza strzelnicza, którą upatrzyła sobie autorka, czyli hermeneutyka, oceniana niejako za całokształt dokonań na polu praktyki interpretacyjnej. I chociaż momentami ocena ta dotyczy nie intencji hermeneutycznych czy teorii interpretacji w jej

<sup>3</sup> Tło tych sporów prezentuje w książce *Dekonstrukcja i interpretacja* Anna Burzyńska (Universitas, Kraków 2001), tutaj szczególnie przydatna jest część druga: *Przeciw interpretacji, czyli burzliwe lata 60.*

<sup>4</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, przeł. M. Olejniczak, „Literatura na Świecie” 9/1979, ss. 295, 298 i 297 (według kolejności cytowania). Na marginesie warto odnotować, co może stanowić tezę „pośrednią” w kontekście prezentowanych rozważań, że zgłaszanej przez cytowanych autorów krytyce interpretacji często towarzyszy styl wypowiedzi: osobisty i gorący. W tendencji tej widać, że walka „przeciw interpretacji” dotyczy także samego dyskursu, sposobów mówienia/pisania o niej.

<sup>5</sup> Stopniowo Barthes odchodził od rozumienia interpretacji jako tłumaczenia *signifiant* na *signifié* tekstu, by dojść do praktyki lektury czy „oceny, z jakiej mnogości został on [tekst] ukształtowany”. Por. A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006, s. 95 (cytaty z *L'Écriture de l'évenement* na s. 94).

ramach formułowanych, ale rzeczywistej, przerażającej czasem siły nicowania tekstów, to najważniejsze wydaje się ukazanie mechanizmu, który jawi się jako obezwładniający: czy sztuka naprawdę wymaga interpretacji (i wtedy doszukujemy się znaczeń), czy tylko domyślamy się, że ma ona jakieś (bo musi mieć?) znaczenie – i wtedy interpretujemy? Jest to pytanie, które trzeba zadać, zanim wystąpi się „przeciw interpretacji”, bo – tak naprawdę, można by dociekać – czym jest, zgodnie z formułą Sontag, „oczywiste znaczenie tekstu”? Jeśli „znaczenie” w myśl tej logiki, to nie „oczywiste”, ale takie, które dopiero trzeba zinterpretować. A jeśli istotnie można tu mówić o czymś „oczywistym”, to w sensie pozaznaczeniowym, asemantycznym.

W radykalnym ujęciu Sontag oprócz psychoanalizy i hermeneutyki właściwie wszelkie teorie zasadzające się na metafizyce obecności, czyli założeniu, że interpretowane dzieło ma „podskórne” znaczenie, mogłyby być poddane podobnej krytyce. Paradoksalnie można by nawet stwierdzić, że są te teorie – zgodnie z Sontag – „zamiast interpretacji”, w miejsce której proponują wykładnię znaczeń, przypisywanych często na zasadzie detektywistycznych, ideologicznych czy obsesyjnych poszukiwań. Co prawda nie o takie znaczenie „zamiast” w niniejszej książce chodzi, jednak warto przywołać ten kontekst z uwagi na powracający wątek krytyki interpretacji w ostatnich dekadach XX wieku. Roszczenie interpretacji do omnipotencji oraz uczynienie z interpretacji tak rozumianej przedmiotu naukowego kultu to z pewnością najważniejsze przyczyny owej krytyki.

W jednej kwestii autorzy przeze mnie przywoływani się zgadzają i „hermeneutyczny uniwersalizm” (pojęcie Richarda Shustermana) rozumieją jako wszechobecność interpretacji. Z nowszych diagnoz włączyłbym tu książkę Hansa Ulricha Gumbrechta, który – co ciekawe – rekonstruując całą sieć powinowactw potrzebnych do swej argumentacji, m.in. do wyrażenia prentensji do hermeneutyki i – szerzej – „kultury znaczenia”<sup>6</sup>, nie odwołuje się do tekstów i koncepcji Sontag, Barthes’a czy Shustermana. Pozostawiam jednak tę uwagę na marginesie, ponieważ nie chodziło w niej o ukazanie drobiazgowego poszukiwania luk w systemie cyrkulacji myśli, lecz o możliwość dokonania ogólniejszej diagnozy – właśnie dzięki takim lukom można zobaczyć trajektorię wspólnych przekonań na temat interpretacji, w jej „praktycznej” i „teoretycznej” postaci – oraz ich alternatywnych propozycji. W każdym razie autor dość jasno postawił sobie na początku cel refleksji: „zadeklarować się przeciwko systematycznemu braniu obecności w nawias

---

<sup>6</sup> H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać?*, przeł. K. Hoffman, W. Szwebs, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 37.

i przeciwko niekwestionowanej centralnej pozycji interpretacji w dyscyplinach akademickich, które zwiemy »humanistyką«<sup>7</sup>.

„Przeciw interpretacji”, jak się okazuje, nigdy nie jest radykalnym posunięciem, jak można by wnioskować z retoryki przyjętej przez cytowanych autorów. Większość z nich prowadzi to hasło do jakiegoś „poza” i pozwala przygotować propozycje alternatywne, jakieś „zamiast”.

## 1.2. POZA

Poza, czyli *Beyond interpretation* – jak brzmi tytuł książki Gianniego Vattimo<sup>8</sup>, a także tytuł artykułu Jonathana Cullera<sup>9</sup>. W tym fragmencie chciałbym jednak odwołać się nie tyle, czy nie tylko, do tych autorów, ile do samej formuły, która w rozmaitym sytuowaniu się „wobec interpretacji” i w rozmaitych propozycjach praktycznych występuje zaskakująco często. Na marginesie zostawiam jednak od razu rozumienie *beyond* jako „ponad” w znaczeniu „super”, czyli próby znalezienia takiego momentu w teorii interpretacji, który można by określić jako formę jej całkowitej absolutyzacji. Tak widzieli ten problem (i w sposób aprobatywny o nim pisali) m.in. Eric D. Hirsch, Umberto Eco<sup>10</sup> czy Wayne C. Booth<sup>11</sup>. *Beyond* w teoriach interpretacji to częściej jednak „poza” czy „ponad”, w obu znaczeniach uwzględniające dystans; „poza interpretację” określa chęć zdystansowania się wobec (teorii) interpretacji.

Ogólnie rzecz ujmując, chodzi o zasygnalizowanie stanu niedefiniowalności, migotania w próbach pisania kolejnych teorii interpretacji, a być może trzeba by nawet mówić o teorii niemożności zbudowania teorii interpretacji. To paradoksalny stan napięcia: pomiędzy imperatywem sytuowania się (ciągle jeszcze) „wobec interpretacji”, zawieszeniem czy niepewnością wynikającymi z owej niemożności dalszego teoretyzowania, oraz przemożną chęcią wyj-

<sup>7</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>8</sup> G. Vattimo, *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*, przeł. K. Kasia, Universitas, Kraków 2011. Por. G. Vattimo, *Spółczesność przejrzysta*, przeł. M. Kamińska, Wyd. Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2006.

<sup>9</sup> J. Culler, *Beyond Interpretation: The Prospects of Contemporary Criticism*, „Comparative Literature” 28(3)/1978; także w: idem, *The Pursuits of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, New York 1981.

<sup>10</sup> O lekturze idealnej, superlekturze, superhermeneutyce według Eco czy Hirscha oraz o – zgodnie z określeniem Cullera – „wzniesieniu się »ponad interpretację« i możliwości całkowitego okiełznania jej ewentualnej dezynwoltury” pisze A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, ss. 207-208.

<sup>11</sup> Por. kwestię rozumienia i nadrozumienia według W.C. Booth: A. Burzyńska, *Wprowadzenie*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006, ss. 35-36.

ścia „poza”. Oczywiście schemat ten ma rozmaite realizacje i owo „poza” czy „ponad” otrzymuje rozmaite wektory. Dodatkowo z różnych przesłanek ta różnaitość wynika, np. z: 1) mnogości (zbyt wielkiej) interpretacji, 2) konfliktu teorii interpretacji i ich poszczególnych realizacji, 3) teorii rozumianej jako hegemonia czy ortodoksyjna metoda, 4) niewyraźności, „nieopisywalności” dzieła sztuki i statusu teorii interpretacji opartej na takim przekonaniu. Jeden wniosek można zapisać już teraz; pożyczam go niejako od Michała Pawła Markowskiego, który w tezie do innych rozważań stwierdził, że XX-wieczna interpretacja (we wszystkich możliwych ujęciach) rozmija się z literaturą (a dotyczy to w równym stopniu także innych dziedzin sztuki) oraz praktyką interpretacyjną, ponieważ w rzeczywistości jest samopotwierdzającą się teorią, która nie przekłada się na tę praktykę albo zamienia się w poetykę rozumianą jako zestaw narzędzi i procedur analitycznych<sup>12</sup>.

Zapisane tu rozmaite wersje *beyond interpretation* wymagają kilku zdań komentarza. Po pierwsze, Susan Sontag w latach 60. XX wieku pisała wręcz o „pladze interpretacji” – co było jedną z przyczyn zmanifestowania jej sprzeciwu. Przekonywała, że „obfitość interpretacji dzieł sztuki zatruwa naszą wrażliwość”<sup>13</sup>. Inny przykład: dokonania szkoły New Criticism określa się dziś (czyli ze sporego dystansu) jako „amerykański przemysł interpretacyjny”<sup>14</sup>, ale przecież właśnie w tym kontekście sytuje się wypowiedź Cullera z 1978 roku zatytułowana *Beyond interpretation*. Podobnych sformułowań można by też użyć w odniesieniu do niektórych kręgów strukturalistycznych, w tym – a może przede wszystkim – do francuskich gramatyków narracji. Gdy podejmuje ten wątek Shusterman (już w latach 90.), w polemice z Sontag, z tym jednym rozpoznaniem na pewno się zgadza i teraz z kolei on pisze o „chorobliwym przeroście” i „imperialnej ekspansji” interpretacji<sup>15</sup>. Jeszcze później swe diagnozy o dominacji „kultury znaczenia” wielokrotnie powtarzał Gumbrecht. Jak się okaże w kolejnych częściach tych analiz – także filmoznawstwo w ramach swej instytucjonalizacji i najpierw strukturalistycznych, a potem innych „obowiązujących” metod i teorii interpretacji krytykowane było za swoisty paninterpretacjonizm.

Inna sprawa, do jakich praktycznych działań takie konstatacje prowadziły. W tym miejscu rodzi się kolejna wątpliwość, będąca w konflikcie z teorią

<sup>12</sup> Por. M.P. Markowski, *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 5/2001.

<sup>13</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, s. 298.

<sup>14</sup> Por. A. Burzyńska, *Poststrukturalizm*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, s. 311.

<sup>15</sup> R. Shusterman, *Interpretacja a rozumienie*, przeł. A. Orzechowski, w: idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, red. A. Chmielewski, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 144.

„przerostu interpretacyjnego”, czyli uzasadnione skądinąd przekonanie, że kolejne teorie interpretacji nie pociągają za sobą praktyki interpretacyjnej, że proporcje między teorią a praktyką są niepokojąco zachwiane.

Drugi ze wskazanych tu problemów, związany z konfliktem, musi być rozpatrywany na dwóch poziomach: interpretacji i teorii interpretacji. Komentując oba, można posłużyć się metaforą Hirscha – wieża Babel interpretacji, która zresztą skłoniła tego autora do sformułowania jednej z koncepcji „ponad interpretację” (ale w rozumieniu „superinterpretacji”, czyli w pełni weryfikowalnego modelu badania tekstu). Natomiast z metodologicznego punktu widzenia – jako panoramicznego ujęcia pojawiających się teorii literatury (w większości będących zarazem teoriami interpretacji), a więc także z perspektywy czasu – daje się zaobserwować „agonistyczność poszczególnych teorii”, aż do „walki o przetrwanie”<sup>16</sup>. Pojawia się tu pewna zasada: kolejne teorie interpretacji, można powiedzieć, zawsze *are going beyond*, czyli prowadzą od „jednego znaczenia” (przekonania o nim) do „ciągłego podważania” (tego przekonania)<sup>17</sup>.

Po drugie, zarówno skonfliktowane ze sobą interpretacje, jak i teorie interpretacji znajdują swe pozytywne rozstrzygnięcia. Te pierwsze np. w koncepcji „kanonu w ruchu”, który przy życiu podtrzymują kolejne interpretacje tych samych tekstów, albo w propozycji Stanisława Lema, który w idei stabilizacji sensów widziałby możliwość pogodzenia funkcjonujących interpretacji<sup>18</sup>. Te drugie – skonfliktowane teorie – najistotniejszego załagodzenia doznają w idei hermeneutyki jako nowej *koiné*, formułowanej w latach 80. przez Giannię Vattimo, a także – nieco wcześniej i nie wprost jako *koiné* – przez Odonę Marquarda. Przypomnienie Hermesa (czyli hermeneuty) jako tłumacza języka poetyckiego będącego „mową bogów” okazuje się mieć fundamentalne znaczenie, bo praktyka interpretacyjna staje się tu swego rodzaju gestem o ambicjach badań ontologicznych (zrozumiałe są tu echa filozofii Heideggera po zwrocie). Natomiast i u Vattimo, i u Marquarda na pierwszy plan wysuwa się przekonanie, że istnieje taki poziom języka nauki (nauk humanistycznych), który będzie mógł pomieścić w sobie wszystkie języki specjalistyczne i stanie się swoistą platformą myślenia interdyscyplinarnego. I choć nowa *koiné* w tych koncepcjach to jedynie projekty, w ramach myślenia hermeneutz-

<sup>16</sup> Por. E. Kuźma, *Teoria interpretacji – dziś*, w: M. Czermińska i in. (red.), *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. I, Universitas, Kraków 2005, ss. 267-268; podobnie pisała na ten temat Sławińska.

<sup>17</sup> Por. H. Markiewicz, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*, w: idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Universitas, Kraków 1996, s. 186.

<sup>18</sup> Por. S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, t. I, Wyd. Literackie, Kraków 1975, ss. 234, 265.

nego niedokończone, wyjątkowo często odnosi się do nich także najnowsza humanistyka i w nowy sposób próbuje je aktualizować<sup>19</sup>.

Po trzecie, do wychodzenia „poza interpretację” przyczyniło się także przekonanie, iż mnogie teorie interpretacji istnieją po to tylko, by w kolejnych próbach interpretacyjnych potwierdzić swoją słuszość, umocnić pozycję. Krytykowany jest tu wybór punktu wyjścia – teoria, a nie przedmiot, który wymagałby interpretacji. Na przykład Maria Janion, w ramach refleksji nad arcydziełem i inspirując się intuicjami Ionesco, pisała:

Każda udana interpretacja [...] jednego dzieła sztuki – marksistowska, buddyjska, chrześcijańska, egzystencjalistyczna, psychoanalityczna – potwierdza tylko samą siebie i dowodzi jedynie, że dzieło samo pozostaje poza nią<sup>20</sup>.

Interpretacja, zwłaszcza ta projektowana w imię jakiejś nadrzędnej teorii, pozostaje „poza”, nie ma dostępu do tekstu. Podobnie Vattimo w *Granicach odrzeczywistnienia*, kiedy pisze o hermeneutyce jako spadkobierczyni Nietzschego, podkreśla, że „nie chodzi według niej o uwolnienie się od samych interpretacji, lecz o uwolnienie interpretacji spod władzy oraz roszczeń »prawdziwej« prawdy”<sup>21</sup>.

Po czwarte, kwestia niewyraźności – wielowątkowe zagadnienie, mające już swoją obszerną literaturę, zatem można zasygnalizować tylko najważniejsze problemy (i jednocześnie zapowiedzieć osobne rozwinięcie filozoficznego wątku na ten temat w dalszych częściach książki). W problematyce niewyraźności zbiegły się wszystkie konflikty występujące między teorią a jednostkowością dzieła sztuki: *individuum est ineffabile*. Ponadto poruszona kwestia dotyczy „oporu literatury” (zagadnienie postawione przede wszystkim przez Derridę i do jego rozważań chciałbym się odnieść), ale także sztuki w ogóle oraz odwiecznych kłopotów związanych z jej opisem w różnych dyskursach, które tego opisu używają i potrzebują: literacki, krytyczny, naukowy

---

<sup>19</sup> Por. na ten temat: A. Przyłębski (red.), *Uniwersalny wymiar hermeneutyki*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 1997; K. Kuczyńska-Koschany, M. Januszkiewicz (red.), *Hermeneutyka jako nowa koiné*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2006.

<sup>20</sup> M. Janion, *Teoria literatury ze stanowiska teorii arcydzieł literackich (Historia literatury a historia idei)*, w: eadem, *Odnawianie znaczeń*, Wyd. Literackie, Kraków 1980, ss. 306-307 (i dalej: „Ideologia zatem nie może przebić się, przedostać do prawdziwego dzieła sztuki – pod żadną postacią: ani inspiracji ideowej z zewnątrz, ani podobnie wobec niego zewnętrznej interpretacji. Dzieło sztuki pozostaje wewnętrznym, zamkniętym światem, niedostępnym wszelkiej ideologicznej – najbardziej zewnętrznej – penetracji”; s. 307).

<sup>21</sup> G. Vattimo, *Spółczesność przejrzyste*, s. 129. Por. H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności...*

czy nawet potoczny, czysto praktyczny, w ramach którego najważniejsza jest zawsze chęć komunikacji<sup>22</sup>.

Derrida zerwie z metafizyczną teorią interpretacji (czy raczej z metafizycznymi jej przesłankami: w każdym tekście coś oznacza coś innego, co trzeba zinterpretować), które to zerwanie da się opowiedzieć w ramach konfliktu dekonstrukcji z hermeneutyką, gdzie ta druga będzie oswajając tekst i udomawiając jego znaczenia, a ta pierwsza – w założeniu – wszystkie znaczenia będzie podawać w wątpliwość<sup>23</sup>. Wszystko to dzieje się jednak pod wpływem „pewnych tekstów” literatury współczesnej – tylko „pewne teksty” będą nasycone „punktami oporu” uniemożliwiającymi interpretację, a co za tym idzie – prowadzącymi do przeformułowania teorii interpretacji<sup>24</sup>. Tak pisze na ten temat Anna Burzyńska:

Wraz z powstaniem „literatury milczenia”, wraz z „kryzysem wiersza” zapoczątkowanym przez Mallarmégo metafizycznie ufundowany teoretyczny paradygmat interpretacji zostaje „krytycznie doświadczony” przez samą literaturę, czyli – zdaniem Derridy – w pewnym sensie ulega wyczerpaniu<sup>25</sup>.

W tym miejscu można wrócić do eseju Sontag, która pisze na temat dzieł „celowo” wielorakich, niepoddających się interpretacji: „[D]użą część działań artystycznych – twierdzi Sontag – można potraktować jako chęć uniknięcia interpretacji”; będzie to przede wszystkim współczesne malarstwo (zwłaszcza abstrakcyjne), ale także poezja, a może cała awangarda – jako skupiona na formie, powierzchni, autorefleksyjnej grze. Również film: „Dobre filmy – przekonuje Sontag – charakteryzuje bezpośredniość, która odsuwa od nas pokusę interpretacji”<sup>26</sup>. Szczególnie ważne jest to podkreślenie zależności (teorii) interpretacji od (rodzaju) sztuki, w tym oczywiście filmu.

Praktyka Derridy nie oznacza „końca interpretacji”, jak widzi to np. Burzyńska, ale raczej wyjście „poza” nią – w sensie „»prze czytania« na nowo jej tradycji”<sup>27</sup>. Ryszard Nycz w podobnej sytuacji, czyli na drodze „poza interpretację”, postulował „pluralizm ograniczony” „przez typy zróżnicowań

---

<sup>22</sup> Por. m.in. A. Morawińska (red.), *Słowo i obraz*, PWN, Warszawa 1982; M. Poprzęcka (red.), *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2007. Książki te warto porównać także ze sobą, ponieważ pierwsza uważana jest za pionierską w ramach problematyki teorii opisu dzieła sztuki na gruncie historii sztuki, druga zaś jest jedną z nowszych i ciekawszych (jako całość) polską publikacją na ten temat.

<sup>23</sup> Por. A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, s. 334.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 333.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 335.

<sup>26</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, ss. 300 i 303.

<sup>27</sup> A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, ss. 338-339.

semantycznej organizacji”<sup>28</sup>. Problematyka niewyraźności zamyka się więc między początkową niewyraźnością jednostkowości a rekonstrukcyjnym zdarzeniem doświadczenia dzieła sztuki (chodzi o „paradoks istnienia każdego tekstu” – „nie sposób o nim mówić, ale też nie sposób o nim milczeć”<sup>29</sup>). I dalej – „słabość interpretacji” (jej funkcjonowanie w obrębie „poza”) można potraktować jako dowód niewyraźnego w tekście<sup>30</sup>. A w konsekwencji: Herberta „chciałbym opisać” zamienia się w „chciałbym zinterpretować” – to, co poecie wymyka się z możliwości języka, jakim dysponuje, ze znaczenia słów i zdolności metafory; w tej sytuacji postawa *beyond interpretation* wydaje się swoistym uszanowaniem niewyraźności<sup>31</sup>.

W podsumowaniu fragmentu dotyczącego rozmaitych eksplikacji formuły „poza interpretację” można odnieść się do Gadamerowskiej idei niewychożenia z koła – bycia w środku, nigdy „poza”. Jeśli owo koło hermeneutyczne okazuje się błędnym kołem, swoistą karuzelą, w której kolejne miejsca siedzące zajmują kolejne interpretacje (czy o takiej *koiné* myślał Vattimo?), goniące się, a nie mogące się dogonić ostatecznie, co stanowi spełnienie idei tego mechanizmu (*perpetuum mobile*), to określenie interpretacji jako *going beyond*, wyskakującej z karuzeli, staje się bardziej zrozumiałe. Na końcu pojawia się pytanie: co otrzymujemy zamiast?

### 1.3. ZAMIAST

W postawie „przeciw” i „poza” dały się zauważyć propozycje zastąpienia interpretacji czymś innym. Tytułowe „zamiast” – kolejny raz w sposób wyprzedzający późniejsze, liczne wystąpienia na ten temat – pojawia się już zresztą w samym tekście Sontag. A zatem z jednej strony analiza („analiza formalna”, jak chce autorka, skupienie na formie, opis dzieła sztuki „widzianego z zewnątrz”), z drugiej – bezpośrednio doświadczenie. Oczywiście obie te drogi widoczne są w rozmaitych teoriach estetycznych, natomiast w proponowanym tu ujęciu występują w nowym kontekście, są „wobec”, są reakcją na interpretację czy jakiś jej negowany obraz, są wreszcie propozycjami „zamiast interpretacji”.

Jednocześnie analiza i doświadczenie prezentowane są często jako postawy opozycyjne i skrajne względem siebie, a dodatkowo ta pierwsza utożsa-

<sup>28</sup> R. Nycz, *Teoria interpretacji...*, s. 159.

<sup>29</sup> A. Burzyńska, *Granice wyrażalności: dekonstrukcja i problem wyrażalności*, w: W. Bolecki, E. Kuźma (red.), *Literatura wobec niewyraźnego*, IBL PAN, Warszawa 1998, s. 49.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>31</sup> E. Balcerzan, *Niewyraźne czy nie wyrażone?*, w: W. Bolecki, E. Kuźma (red.), *Literatura wobec niewyraźnego*, s. 24.

miana jest z interpretacją (nie tylko w potocznym ujęciu), doświadczenie zaś – z już-nieinterpretacją, z czymś innym, ponad, poza. Według Shustermana i Sontag uwzględnić trzeba także sytuację „przed” interpretacją czy „poniżej” interpretacji (jeszcze-nie-interpretacja)<sup>32</sup> – i nie zawsze będzie to „tylko” opis czy „tylko” analiza, ale cała sfera możliwości „rozumiejącego”, choć niewypowiedzianego doświadczenia sztuki.

Powrót do analizy nie jest wcale tak często podejmowanym wątkiem we współczesnych teoriach sztuki. Choć intencje są przekonujące – okazuje się bowiem, że jedynym neutralnym, nienacechowanym metodologicznie wyjściem poza interpretację jest opis (traktowany tu jako wstęp do analizy albo jej integralna część) – to powrót ten może być rozumiany jako powrót do strukturalizmu i jego metod. Sprawa jest zresztą prostsza – w większości teorii interpretacji analiza jest jej częścią składową; w polemice z Sontag Shusterman uznał wręcz analizę formalną jako odmianę interpretacji.

Dodatkowo pojawia się pytanie, czy analiza jako „zamiast” interpretacji jest wyjściem z tej patowej sytuacji? W ostatnim rozdziale na przykładzie filmu spróbuję zastanowić się, w jaki sposób – i czy w ogóle – analiza może zastąpić interpretację. W tej chwili mogę tylko stwierdzić, że neutralność analizy jest jednak złudzeniem, analiza jest zawsze „jakaś”, o czym pisał Janusz Sławiński<sup>33</sup>. Zawsze jest pewnym metodycznym postępowaniem, wyborem, czasem wręcz nakierowaniem na osiągnięcie oczekiwanego celu. Podobnie Stanley Fish rozważał propozycję Stephena Bootha, by interpretację zastąpić neutralnym opisem. Komentuje to Ewa Szczęsna:

Każde „zajęcie się” tekstem – także jego analiza retoryczna, poetologiczna, opis środków, jakimi posługuje się autor – zawiera perspektywę oglądu tego tekstu, jest formą jego rozumienia<sup>34</sup>.

Bez metody nie umiemy więc analizować. Tak koło zamyka się i budzą się kolejne sprzeczności.

Druga ze wskazanych przez Sontag skrajnych wersji „zamiast” obrosła wieloma komentarzami i ciągle wydaje się pewną atrakcją oraz rzeczywistą szansą na wyjście „poza” i realizacją jakiejś propozycji „zamiast”. Co więcej, istnieje też długa tradycja tak zakreślonej refleksji estetycznej, ale niekoniecznie wiązała się ona z formą sprzeciwu wobec hegemonii interpretacji, jak zaczęto dostrzegać to w drugiej połowie XX wieku. Do tej tradycji oraz

<sup>32</sup> R. Nycz, *Teoria interpretacji...*, s. 123.

<sup>33</sup> J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: idem, *Próby teoretycznoliterackie*.

<sup>34</sup> E. Szczęsna, *Granice (nad)interpretacji a systemy poznawania*, „Tekstualia” 1/2017 (*Granice nadinterpretacji*), s. 43.

do wskazania możliwości współczesnego jej „użycia” wróćę w ostatnim fragmencie (*Inna interpretacja jest możliwa*) niniejszego rozdziału.

Na tym lista problemów się nie kończy. W polemice z Sontag warto np. zastanowić się nad różnicą między interpretacją, która zawsze jest werbalizacją, a doświadczeniem estetycznym jako „zamiast” interpretacji – czy da się pogodzić te dwa porządki i czy w ogóle „zamiast” jest tu możliwe? Pytanie o tę relację jest kluczowe dla mojej propozycji i na polu myśli dotyczącej filmu będzie na wiele sposobów jeszcze rozwijane. Tutaj tylko zaznaczę, że według Sontag interpretacja w swych najbardziej roszczeniowych do ostatecznego wyjaśnienia sensu wersjach, czyli hermeneutycznej i psychoanalitycznej, czasem rzeczywiście zabija i przekształca dzieło, ale nie blokuje doświadczenia estetycznego; wydaje się, że „przeciw interpretacji” skierowane jest raczej „przeciw werbalizacji jako interpretacji” (co zwykle należy do jej definicji), a nie przeciw doświadczeniu estetycznemu.

Kolejna kwestia do rozważenia to specyficzna wersja „zamiast”, czyli teoria, która zastępuje interpretację. Inna dotyczy pytania, co znaczą postulaty, by jeszcze-nie-interpretować albo już-nie-interpretować? Czy sam wybór przedmiotu tej „zamiast-interpretacji” nie jest już swego rodzaju przemieszczeniem, użyciem, interpretacyjnym gestem? Jeszcze inna dotyczy bardzo cienkiej granicy między tym, co określa się jako interpretację, a tym, co miałyby wystąpić „zamiast” niej. Wydaje się, że dyskusja o nadinterpretacji, która toczyła się w humanistyce ostatnich dekad, a której początek wiąże się z opublikowaniem (wcześniej konferencją) książki pod redakcją Stefana Colliniego, w której swój udział mieli m.in. Umberto Eco, Richard Rorty i Jonathan Culler, okazała się bronią obosieczną. Owszem, kwestia ta pozwoliła rozważyć granice interpretacji, problemy jej weryfikacji i falsyfikacji, naukowej uczciwości i etycznej za nią odpowiedzialności, a jednocześnie tym skuteczniej utwierdziła samą interpretację w pozycji, którą zajmowała i zajmuje, chociażby z powodu „rozciągnięć”, którym ją poddawano.

Współczesnych „zamiast” interpretacji można by wymienić wiele. Oprócz analizy i doświadczenia bezpośredniego (zwanego przez Sontag postawą erotyczną) funkcjonują przecież – z równym natężeniem, ale szczególnie w okresie intensywnej refleksji poststrukturalistycznej – przyjemność, przygoda, użycie lub bardziej opisowa „sztuka snucia interesujących opowieści o znaczeniu”<sup>35</sup>. Sformułowanie „interpretacja jako...” jest chyba najczęściej spotykaną frazą w rozważaniach na temat interpretacji, która nie mieści się w swych ramach i szuka nowej definicji poza nimi. Seria takich porównań czy operacji metaforycznych („interpretacja jako...”) pokazuje, jak bardzo dyskurs

<sup>35</sup> Por. A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, ss. 129-130.

związany z teoriami interpretacji jest rozdrobniony. Daje to również asumpt do bardziej zdecydowanego forsowania formuły i koncepcji „zamiast interpretacji”: skoro nie wiemy, czym jest interpretacja, skoro bywa ona tym albo tym, albo jeszcze czymś innym... być może nie jest już tak naprawdę sobą?

## 2. INTERPRETACJA JAKO „COŚ INNEGO”

Lektura prac z zakresu teorii interpretacji wprawia w pewnego rodzaju zakłopotanie, a nawet onieśmienie. Uwaga ta dotyczy przede wszystkim poststrukturalizmu, w tym dekonstrukcji i konstatacji sformułowanej w jej ramach o kryzysie interpretacji – kryzysie z jednoczesną nadprodukcją tekstów poświęconych (teorii) interpretacji (czy też jej kryzysowi). Paradoks ten doprowadził do swoistego impasu – i właściwie cały czas funkcjonujemy w jego cieniu: wszystko zostało już powiedziane, o interpretacji można myśleć jedynie przez negację, a więc tak naprawdę nie ma o czym mówić czy nawet myśleć. Śmierć interpretacji! – w tym dwuznacznym, sprawozdawczo-postulatywnym sformułowaniu streszcza się ów epizod z życia XX-wiecznej humanistyki. Tak było jeszcze niedawno, dziś ów cień staje się jednak coraz węższy – pojawiły się bowiem kolejne „zwroty”, które właściwie potwierdzają zanotowaną tu myśl: otóż po-poststrukturalistyczna, chociażby kulturowa, refleksja literaturoznawcza (i szerzej: kulturowa, po zwrocie, opcja w humanistyce) wraca do teorii interpretacji, a przede wszystkim do praktyki interpretacyjnej, z takim zapałem, jakby chodziło o jej rzeczywiste wskrzeszenie. Konstatacji tej nie lokuję jednak w żadnym z tych konkretnych obszarów, mam natomiast nadzieję, że swego rodzaju panoramiczne ujęcie pozwoli cokolwiek dodać do refleksji, którą – za Nietzschem, Ricoeurem czy Derridą – zwykło się określać mianem „interpretacji interpretacji”.

Owo pierwotne onieśmienie pojawia się w momencie, gdy teoretyk interpretacji próbuje sformułować propozycję, która precyzyjnie zawężyłaby problem do jakiegoś punktu, oczywiście – w ambicjonalnym zamyśle – niezwykle oryginalnego; i kiedy już wiadomo, że interpretacja może być pojmowana tylko jako... albo jako..., następuje drugie onieśmienie – wobec być może niewiele znaczącej frekwencji słówka być może niewiele znaczącego: „jako”. Chciałbym zatem zaproponować refleksję w duchu metateoretycznym, skupioną wokół dyskursu czy retoryki rozmaitych wypowiedzi na temat interpretacji. Tytułowe „jako” określa obszar tych badań – interesować mnie będą metaforyczne czy bardziej „porównaniowe” sformułowania, bez których być może nie da się zdefiniować interpretacji, ale które wskazują zarazem na pewien stan niemocy języka i samej teorii w tych próbach, co

okazuje się ważne jako punkt wyjścia i dla całej książki, i jej poszczególnych wątków.

Na początku największej trudności sprawia niepozorne tytułowe „jako” (zacytowane *explicite* lub wynikające z trybu porównania). Funkcjonuje ono w wielu rozgałęziających się znaczeniach, np. utożsamienia („jako” jest tu znakiem synonimu). Warto odwołać się chociażby do Martina Heideggera i jego analizy struktury „jako” („coś jako coś”). Wojciech Kalaga podkreśla:

Już postrzegając coś *jako* coś, dokonujemy interpretacji: „Owo »jako« – to już cytat z Heideggera [R.K.] – stanowi strukturę wyrażności czegoś rozumianego, konstytuuje [jego] wykładnię [*Auslegung*]”<sup>36</sup>.

Dla autora *Bycia i czasu* samo rozumienie jest procesem podobnym do mechanizmu, którego znakiem staje się struktura „czegoś jako czegoś”; wprost pisze o pierwotnej czy „konstytutywnej dla rozumienia i wykładni strukturze »jako«”<sup>37</sup>.

W nieskończoność przywoływać można słynne i mniej słynne porównania, ale to przecież nie wszystko, gdyż z tekstów teoretycznych poświęconych interpretacji da się wyczytać cały szereg skojarzeń czy utożsamień, z których owo „jako” również się wyłania (włączenie tych propozycji do poniższego katalogu nie będzie, jak sądzę, nadużyciem). A zatem – seria przykładów.

Po przypomnieniu fundamentalnego, z ducha Nietzschego, odróżnienia interpretacji jako sposobu istnienia oraz jako sposobu poznawania świata<sup>38</sup>, które w swej wykładni hermeneutyki tak właśnie przedstawia Wojciech Kalaga<sup>39</sup>, a które w wersji Ryszarda Nycza brzmi interpretacja jako „nieuchronna cecha naszych sposobów kontaktowania się ze światem” (nie ma nic do interpretowania, bo wszystko jest już interpretacją) oraz interpretacja jako konieczność (interpretujemy, gdy czegoś nie wiemy)<sup>40</sup>, pozostaną już przy tej drugiej stronie odróżnienia, która obejmuje również formy poznawania dzieła sztuki (w tym filmu).

Dość często pojawia się w literaturze przedmiotu sformułowanie na temat interpretacji jako procesu. I tak np. Paul Ricoeur sformułował tezę o interpretacji jako pracy myśli (polega ona na „odszyfrowaniu sensu ukrytego

<sup>36</sup> W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Universitas, Kraków 2001, s. 32; por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 211.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 218.

<sup>38</sup> W ujęciu M.P. Markowskiego; por. idem, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Universitas, Kraków 1997, s. 66.

<sup>39</sup> W. Kalaga, *Mgławice dyskursu...*, ss. 23, 32.

<sup>40</sup> Por. R. Nycz, *Teoria interpretacji...*, ss. 112-115.

w sensie widocznym, na rozwinięciu poziomów znaczeniowych, zawartych w znaczeniu dosłownym<sup>41</sup>), Hans-Georg Gadamer zaś o interpretacji jako niekończącej się rozmowie, a Janusz Sławiński – o interpretacji jako dramacie poznawczym<sup>42</sup>.

Zwłaszcza w okresie dekonstrukcji i komentarzy do niej wyjątkowo dużo tych propozycji się namnożyło (był to także okres wzmożonej pracy nad tym, by interpretację nie tyle zinterpretować, ile – *nomen omen* – czymś zastąpić); a więc: interpretacja jako zdarzenie lub zdarzenie czytania<sup>43</sup>, dalej jako: lektura, przygoda, wycieczka, spacer, doświadczenie, przyjemność czy akt erotyczny.

Wiele jest również metaforycznych przybliżeń czy dookreśleń samej pracy interpretacyjnej i używanych w niej metod czy podejść do interpretowanego przedmiotu. W artykule Michała Pawła Markowskiego pojawia się opozycja interpretacji jako egzegezy i jako użycia<sup>44</sup>. Z kolei Teresa Walas w zaproponowanym przez siebie modelu symbolicznym interpretacji wyróżnia cztery rodzaje postaw czy strategii: interpretacja jako wczucie, interpretacja jako praca, interpretacja jako walka, interpretacja jako śledztwo<sup>45</sup>. I kilka przykładów z jednej z nowszych książek zbiorowych poświęconych (teorii) interpretacji: Anna Grzegorzczak pisze o interpretacji jako darze<sup>46</sup>; u Dariusza Czajki pojawia się interpretacja jako namiętność<sup>47</sup>; u Mirosława Loby – interpretacja jako pragnienie przyjemności, sensu, ale także śmierci; interpretacja jako spotkanie (czytającego i tekstu); interpretacja jako mechanizm odsłaniania i zasłaniania siebie, wreszcie interpretacja jako działanie („To, co jest stawką interpretacji, to działanie, przemiana. Poznawanie i zrozumienie człowieka przez człowieka lub zrozumienie siebie poprzez tekst innego jest aktem zmiany. Nadawanie sensu jest działaniem”<sup>48</sup>).

Oczywiście już sam dobór przykładów, ich układ i szukanie podobnie lub antynomicznie ustawionych propozycji stanowi formę porządku. Zwykle w takich porządkach dominuje figura od-do, jak np. w konceptualizacjach:

<sup>41</sup> P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. K. Tarnowski, w: idem, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, PAX, Warszawa 1985, s. 192.

<sup>42</sup> J. Sławiński, *Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej)*, w: idem, *Próby teoretycznoliterackie*, s. 45.

<sup>43</sup> A. Burzyńska, *Granice wyrażalności...*, s. 49.

<sup>44</sup> M.P. Markowski, *Interpretacja...*

<sup>45</sup> T. Walas, *Interpretacja jako wartość*, „Pamiętnik Literacki” 3/1989.

<sup>46</sup> A. Grzegorzczak, *Poznanie duchowe a interpretacja*, w: B. Czajkowski (red.), *Sztuka interpretacji*, Atla 2, Wrocław 2006 („prawo interpretacji” mają ci, którzy uwierzyli; s. 29).

<sup>47</sup> D. Czaja, *Interpretacja jako namiętność*, w: B. Czajkowski (red.), *Sztuka interpretacji*.

<sup>48</sup> M. Loba, *Interpretacja. Odsłanianie siebie? Odsłanianie świata?*, w: B. Czajkowski (red.), *Sztuka interpretacji*, ss. 65-69 (ostatni cytat ze s. 69).

od filologii do filozofii interpretacji<sup>49</sup>, od aktu lektury do przeróżnych form egzystencji, od „czynności przygodnej” do „egzystencjalnej konieczności”<sup>50</sup>. Zatem najważniejszy w próbach porządkowania może okazać się akcent – położony na interpretowany przedmiot bądź na interpretatora (przyjemność i namiętność będą przecież raczej jego osobistym „zyskiem”)<sup>51</sup>. Na przedstawionej przed chwilą mapie można rzecz jasna doszukiwać się jakichś innych, dalszych, bardziej wymyślnych linii podziału, zbiorów i podzbiorów, części rozłącznych i wspólnych, ale im więcej ich naniesiemy, tym trudniej będzie w gąszczu zaznaczeń dostrzec zarys jakiegoś obrazu i odnaleźć funkcje owego „jako”, zapytać o jego konstruujące bądź dezintegrujące działanie.

Odpowiedź będzie rozwidlać się w dwóch kierunkach. Oba wskazane są znów w filozofii interpretacji Nietzschego. Jak pisze Markowski:

Nietzsche, który wcześniej odkrył, że pojęcia są tylko zużyтыми metaforami, nigdy nie daje nam koncepcji (teorii, pojęcia) interpretacji, podsuwając jedynie bardziej lub mniej oczywiste metafory. Za każdym razem, analizując Nietzscheańskie metafory dotyczące interpretacji, wplątujemy się nieodmiennie w swego rodzaju koło: interpretacji nie sposób zdefiniować, zakodować; może być ona tylko interpretowana [...]. Koło to stanowi ruch metaforycznego przemieszczenia [...]. Interpretacja jest jednocześnie swobodna (jak każda interpretacja) i ograniczona (przez znaczenia słów). Jest częścią ograniczonego konceptualnego łańcucha, a jednak postępuje naprzód<sup>52</sup>.

Uwagę tę można śmiało przełożyć i na historię teorii interpretacji w ogóle (zwłaszcza XX-wieczną historię), i na – w węższym ujęciu – wskazany obszar „interpretacji jako »czegoś innego«”. Wielość teorii interpretacji, nawet ograniczona do struktury „interpretacja jako”, wielość jedynie zasygnalizowana w powyższym kalejdoskopie przykładów i skojarzeń, nie daje wcale harmonijnego obrazu, a nawet oddala od definicji. Im więcej doprecyzowujących definicji interpretacji „jako czegoś innego”, tym – ostatecznie – mniej widać samą interpretację. Metafory czy porównania znów trzeba interpretować. I można by je tak oczywiście interpretować dalej, to znaczy do każdej z propozycji dopisać „genealogię”, zrekonstruować źródła myślenia tkwiące w takim a nie innym porównaniu. Tak czy inaczej, stajemy w obliczu konieczności tłumaczenia metafor interpretacji oraz – w konsekwencji – konieczności interpre-

<sup>49</sup> M.P. Markowski, *Nietzsche...*, s. 66.

<sup>50</sup> W. Kalaga, *Mgławice dyskursu...*, s. 19.

<sup>51</sup> Do konkretnej sytuacji dzieła – jego interpretacja odnosi się w swym tekście Ewa Rewers; por. eadem, *Interpretacja jako lustro, różnica i rama*, w: A.F. Kola, A. Szahaj (red.), *Filozofia i etyka interpretacji*, Universitas, Kraków 2007 („W rzeczywistości interpretacja odzwierciedla czytelnika, nie sztukę; człowieka, nie świat”; s. 28).

<sup>52</sup> M.P. Markowski, *Nietzsche...*, ss. 76-77.

towania *ad infinitum*. Nie wiemy, na czym stoimy. Od Nietzschego pewne jest jedynie to, że nie można zbudować powszechnie obowiązującej, ogólnej teorii interpretacji. To punkt zapętlenia, w którym interpretacja interpretacji staje się podwójnie trudna. Z jednej strony – co łączy się z poprzednimi uwagami – jest to trudność „w głąb”, mająca charakter wertykalny: metaforyzacja czy tryb „porównaniowy” skłaniają do odkrywania wielopiętrowych skojarzeń, często nieweryfikowalnych, często skrajnie subiektywnych. Jednocześnie – a wynika to z naszkicowanej wcześniej mapy określeń „interpretacja jako...” – jest to „trudność wszerg”, o bardziej horyzontalnym wymiarze: rozległość, różnorodność, bogactwo, aż do niespójności i chaotyczności.

Zdziwieniu mnogością porównań typu „interpretacja jako” towarzyszy więc pytanie o ciągły brak zgody na to, czym interpretacja jest. „Jako” – staje się wyrazem impasu w interpretowaniu interpretacji. Lista porównań jest przejawskrawionym nieco obrazem owej synchronii – mapy – gęszczu interpretacji, ale pokazuje również, że wśród rozmaitych teorii toczy się swego rodzaju spór. Znaczenia wielu z podanych przykładów – jako że pochodzą z rozmaitych koncepcji, w różnych językach metodologicznych są wypowiedziane – mimo podobnej konstrukcji często nie są do siebie podobne. Każda z tych propozycji, będąc niejako skróconą wersją reprezentowanej przez siebie teorii interpretacji czy szkoły metodologicznej, rości sobie prawo do prawdy. To walka o hegemonię, jak pisał Janusz Sławiński<sup>53</sup>, czy też walka o przetrwanie, zdaniem Erazma Kuźmy<sup>54</sup>.

Istnieje jednak również nieco bardziej przychylnie spojrzenie na konsekwencje „interpretacji jako »czegoś innego«”. Pierwsze spostrzeżenie dotyczy obecności metafor w dyskursie naukowym. Nie mu tu miejsca na sprawozdanie z dyskusji wokół „literaturyzacji” nauki, w tej chwili można się jedynie zastanowić, czy pójście tropem Husserla (*Badania logiczne*) i „wymazanie” z języka wszystkiego, co oddala od „czystego znaczenia”<sup>55</sup> – ułatwiłoby dyskusję nad interpretacją? Trudno sobie chyba nawet wyobrazić historię teorii interpretacji bez trybu rozumienia jej „jako czegoś innego”. Teoria interpretacji to także historia jej prywatnych odczytań.

Kolejne „jako” niekoniecznie muszą też świadczyć o teoretycznym impasie czy definicyjnej nieuchwytności, ale o tym, że teoria interpretacji – jak sama interpretacja – jest niekończącą się pracą i że praca ta nadal trwa, ciągle rzesze badaczy starają się przybliżyć do istoty interpretacji. I nie zbliżają się, ponieważ status interpretacji zmienia się wraz z otaczającym ją (i nas) świa-

<sup>53</sup> Por. J. Sławiński, *Analiza, interpretacja...*

<sup>54</sup> E. Kuźma, *Teoria interpretacji – dziś*, ss. 267-268.

<sup>55</sup> Por. P. Dehnel, *John Locke i metafory*, w: idem, *Dekonstrukcja – rozumienie – interpretacja. Studia z filozofii współczesnej i nie tylko*, Universitas, Kraków 2006, s. 45.

tem. Jedyne, co można zrobić, to bacznie śledzić przeobrażenia tych teorii, bo kolejne „zwroty” w humanistyce są także zwrotami w teorii interpretacji, która przeżywa swe kolejne wcielenia, staje się „czymś innym”.

Sądzę też, że niepozorne „jako”, które jest przecież tylko znakiem nie-skończenie wielu teorii interpretacji – szczególnie w zwielokrotnionym wymiarze, obserwowane jakby z lotu ptaka – stanowi dowód szczególnej troski o interpretację. Mimo poststrukturalistycznych niechęci wobec niej, mimo prób jej obejścia czy rzeczywistego zastąpienia „czymś innym”, interpretacja ciągle pozostaje najważniejszą – metafizyczną właściwie – dla całej humanistyki kategorią. Kolejne książki, konferencje o tym świadczą, ale jak pisał Janusz Sławiński, podstawową granicą interpretacji nie jest ani prawda, ani sens, ani wartość, ale – właśnie – troska o egzystencję danej dyscypliny. Na obronę wielu „jako” można powiedzieć – za Sławińskim, ale adaptując myśl badacza do kontekstu metateoretycznego – że wszelka ostateczność znosi sens dalszych poczynań. W dalszych częściach książki spróbuję pokazać, że również teoretyczna propozycja pod hasłem „zamiast interpretacji” to wyraz podobnej troski.

Okazuje się zatem, że w sporze między „ogólną teorią interpretacji” (nawet jeśli taka nie istnieje, to na pewno istnieją jej projekty) a teoriami średniego zasięgu albo jeszcze węższej: teoriami autorskimi, których sygnaturami stają się subiektywne utożsamienia „interpretacja jako” – wygrywają te drugie. Krótko mówiąc, „ogólna teoria interpretacji” nie nadaża za szybko zmieniającym się kontekstem uprawiania wiedzy, mało tego, taka „ogólna teoria” nie uwzględnia organicznej zależności między interpretowanym przedmiotem a przystosowującą się do niego teorią interpretacji. Tymczasem wiele z pojedynczych, autorskich, osobniczych wręcz (Sławiński powiedziałby – momentalnych) propozycji zyskało co najmniej intersubiektywny status, wiele zostało podchwyconych i dość intensywnie było potem eksploatowanych. Spór ten, a właściwie jego dwie przeciwległe płaszczyzny, określiłbym za Jerzym Kmitą w następujący sposób:

„Dyskurs argumentacji publicznej” ma odwoływać się do wspólnie żywionych przekonań, a to przeciwstawia go „dyskursowi prywatnej wyobraźni”, który posługuje się „metaforami” (w sensie Rorty’ego): wypowiedziami pozbawionymi (wstępnie) publicznego znaczenia, które jednak „szczęśliwym”, stosunkowo rzadkim trafem mogą nabyć owo znaczenie, tracą skądinąd w ten sposób charakter „metafor”<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> J. Kmita, *Anarchizm interpretacyjny – o czym mowa?*, „Teksty Drugie” 6/1997, s. 64.

### 3. INNA INTERPRETACJA JEST MOŻLIWA

Nie zapominając o jednej z dróg „zamiast interpretacji”, czyli analizie (wątek ten zostanie szerzej rozwinięty w ostatnim rozdziale), a także o wielu jeszcze możliwych do wyszczególnienia potencjałach „zamiast”, skupię się teraz na podstawowych wymiarach teoretycznych i tradycji naukowej drogi „doświadczenia”. To także zapowiedź późniejszych rozważań, umieszczonych już w filmoznawczym kontekście, a jednocześnie ogólniejsza refleksja nad pewną stałą rozwojową w historii namysłu nad sztuką. Cudzysłów w „doświadczeniu” pojawia się więc jako znak takiego uogólnienia, bowiem w obręb interesującej mnie tradycji wpisać można rozmaite pojęcia i konceptualizacje związane z nietekstualnym, poza- czy przedintelektualnym, wreszcie nieinterpretacyjnym, w tradycyjnym ujęciu, podejściem do dzieła sztuki (również filmowej), a które można nazwać „rozumiejącym” i potraktować jako „zamiast interpretacji” – w znaczeniu praktyki względem niej alternatywnej, a zarazem równoważnej i, z perspektywy zainteresowanego podmiotu, „wystarczającej”. Skoro zakładam, że inna interpretacja jest możliwa, to znaczy, że nadrzędne „zamiast” jej nie wyklucza, ale wręcz przeciwnie – staje się formą jej obrony.

Zaproponowane w tytule tego fragmentu sformułowanie – zależnie od stawianego akcentu – można przeczytać na dwa co najmniej sposoby i oba są tutaj brane pod uwagę. Po pierwsze, „inna interpretacja” odnosi się wprost do tytułu książki i zarazem jej nadrzędnej tezy: zamiast interpretacji, czyli takich propozycji teoretycznych, które wychodzą od krytyki interpretacji i stawiają sobie za cel zaproponowanie projektu, koncepcji czy pojęcia, które mogłyby być alternatywne, konkurencyjne, równoważne wobec interpretacji. Kluczowe jest tu przekonanie, że jest coś jeszcze oprócz interpretacji, co nie tylko ją zastąpi, ale przede wszystkim – w owym zastępstwie wypełni podobną rolę pośrednika między sztuką a jej odbiorcą.

Po drugie, „inna interpretacja” znaczy, że także w ramach działań praktycznych (praktyk odbiorczych) pojawiają się alternatywne wobec interpretacji propozycje. Niejednokrotnie wychodzą one z przekonań (formułowanych często wprost, na zasadzie metatekstu czy metodologicznego wprowadzenia), że interpretacja nie wystarcza bądź – odwrotnie – „zabija” jakąś ważną część dla odbiorcy (są to zresztą argumenty podobne do tych zgłaszanych przez teoretyków, by odwołać się chociażby do tekstu Sontag). W innych przypadkach zaś, kiedy tego poziomu „meta” brakuje, można się jedynie domyślać, że zaproponowana praktyka wynika z pewnego niezadowolenia z dotychczasowych, bardziej tradycyjnych technik interpretowania i form (najczęściej

o językowym charakterze) komunikowania wyników interpretacji. Dodać też trzeba, że owa praktyka interpretacyjna (poparta teoretyczną argumentacją bądź nie) nie zawsze stanowi wprost rozumianą reakcję na to, co się dzieje na poziomie akademickich rozważań nad teorią interpretacji.

W pewnym sensie mamy więc schemat dwóch, nie do końca zależnych od siebie, ścieżek werbalizacji przekonań: interpretacja jest niewystarczająca i trzeba zastąpić ją czymś innym. Obie te ścieżki wychodzą jednak, co oczywiste, od zbieżnych diagnoz na temat statusu interpretacji we współczesnej humanistyce oraz dochodzą do – każda na swym gruncie – prób sformułowania „innych” teorii i „innych” praktyk interpretacji.

Mimo usilnych starań, by przyporządkować konkretną refleksję do jakiejś dziedziny przedmiotowej czy tradycji myślowej – nie zawsze się to udaje, co dobrze obrazuje pewnego rodzaju obieg tekstów: na „erotyczne” prowokacje Sontag powołują się historycy sztuki, „haptycznej” refleksji Riegla używają filmoznawcy, nie wspominając już „bezgranicznego” charakteru niektórych „wędrujących pojęć”, takich jak fotogenia, aura, doświadczenie, przeżycie. Zresztą właśnie kariera (np. w estetyce czy literaturoznawstwie) tych i podobnych pojęć pokazuje, że interpretacja – jako swego rodzaju fetysz – nie jest już jedynym upragnionym narzędziem poznania, a zgodnie z potrzebami „użytkowników” sztuki, w tym jej profesjonalnych odbiorców i naukowców, pojawiają się rozmaite formy „zamiast interpretacji”.

W ramach odkrywania sieci powinowactw, reprezentatywnej dla obrazu problemu „zamiast interpretacji”, która opiera się na doświadczeniowym charakterze poznania, a jednocześnie jest dla mnie źródłem inspiracji i możliwie szerokim kontekstem w refleksji nad samym filmem, akcentuję tylko te stanowiska czy koncepcje, które w wyraźny sposób odcinają się od „kultury znaczenia” (pojęcie Gumbrechta), polemizują z nią, proponują jakieś alternatywne rozwiązania. Najważniejsze wyróżnione tu obszary to estetyka (także historia i filozofia sztuki) oraz literaturoznawstwo, których obecność, na zasadzie ważnych kontekstów w ramach rozważań wstępnych, uważam za szczególnie uzasadnioną.

O tym, że nie ma jednego spojrzenia na interpretację, a ściślej rzecz biorąc – nie ma jednego spojrzenia na sprawy związane z odbiorem sztuki, świadczą „odwieczne” polemiki teorii estetycznych. Rzecz jasna w ujęciu historycznym i modelowym nie chodzi o przywoływanie faktycznych tarć pomiędzy filozofami czy artystami (choć i takich nie brakuje), ale o schematyczne – z odpowiedniego dystansu widoczne – ustawienie stanowisk, tak by wyraziste także były argumenty przytaczane przez zwolenników danej strony. Znana jest choćby propozycja Stefana Morawskiego, by w rozwoju

nowożytnej estetyki wyróżnić dwie linie: Kantowską (intelektualną) oraz Baumgartenowską (zmysłową)<sup>57</sup>.

Krótko odnosząc się do doświadczeniowej i zmysłowej tradycji estetyki (Gumbrecht umieściłby ją w ramach „kultury obecności”), która jednocześnie chętniej niż „linia intelektualna” wykazuje kompromisową chęć zatarcia przepaści postaw, przypomnę tylko, że u samego Baumgartena przeżycie estetyczne to rodzaj poznania (*cognitio sensitiva*), zaś kolejne teorie tę zależność podkreślające nazywane są kognitywnymi<sup>58</sup>. Jedną z bardziej wyczerpujących odpowiedzi na pytanie o możliwość włączenia tego, co bezpośrednio doświadczane, do interpretacji, jest kategoria znaczenia estetycznego (*aesthetic meaning*), wypracowana na gruncie estetyki pragmatycznej, obecna już u Johna Deweya, a potem przeformułowana chociażby przez Richarda Shustermana. Najogólniej rzecz biorąc, w znaczeniu estetycznym miałyby dojść do spotkania niekognitywnego doświadczenia z kognitywnością znaczenia; tego, co niedyskursywne niejako „z natury”, z tym, co ma lub co może mieć charakter poznawczy i co domaga się zakomunikowania. „[N]ie sposób oddzielić doświadczenia estetycznego od doświadczenia intelektualnego, bowiem to drugie musi mieć piętno estetyczne, aby stać się całkowite”<sup>59</sup> – pisał Dewey i w różny sposób wyrażali to potem kolejni pragmatyści.

Szczególnie ważny we współczesnym kontekście niniejszych rozważań okaże się głos Shustermana, jako autora propozycji „nieinterpretowanego aktu rozumienia” – z jednej strony ustawionego dialektycznie w stosunku do interpretacji, z drugiej zaś – stanowiącego moment ją poprzedzający, o przedpojęciowym i przedjęzykowym charakterze<sup>60</sup>. Shusterman stwierdził, pozostając jednak w kontrze do Sontag, że sztuka bez interpretacji „może być sensownie doświadczana”. Ów poziom rozumienia, tłumaczony przez autora *Estetyki pragmatycznej* jako przed- czy pozainterpretacyjny sposób odbierania znaczeń, nie ma nic wspólnego z postawą erotyczną wobec dzieła

<sup>57</sup> S. Morawski, *Wstęp*, w: S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. I, Czytelnik, Warszawa 1987. Zob. także: W. Tatarkiewicz, *Przeżycie estetyczne: dzieje pojęcia*, w: idem, *Dzieje sześciu pojęć*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 388; A. Grzegorzczak, *Posłowie*, w: A.-J. Greimas, *O niedoskonałości*, przeł. A. Grzegorzczak, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1993.

<sup>58</sup> W. Tatarkiewicz, *Przeżycie estetyczne...*

<sup>59</sup> J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 49.

<sup>60</sup> Por. R. Shusterman, *Interpretacja a rozumienie*. Tytuł tego rozdziału książki stanowi polski odpowiednik tekstu Shustermana *Beneath Interpretation*. Zob. na ten temat: S.R. Stroud, *Understanding and Interpretation: Defending Gadamer in light of Shusterman's „Beneath Interpretation”*, „Auslegung” 25(2)/2002; W. Małecki, *Richard Shusterman vs. uniwersalizm hermeneutyczny*, „Er(r)go” 1/2006.

sztuki, zalecaną przez Sontag<sup>61</sup>. Zastanawiające jest też, czy erotyka ta może być utożsamiana ze skupieniem na formie – jak czyni Shusterman – czy raczej należałoby tę kwestię rozumieć jako wskazanie dwóch możliwych „sprzeciwów” wobec interpretacji.

Wiele prób wypracowania czy wyznaczenia takiego poziomu w kontakcie ze sztuką, który pozwalałby na bezpośredniość i jednocześnie rozumienie, podjęła estetyka filozoficzna, zwłaszcza jej orientacje hermeneutyczna i fenomenologiczna. Co prawda poglądy Gadamera nie zawsze były w pełni zgodne z ideą *cognitio sensitiva* Baumgartena<sup>62</sup>, głównie ze względu na ortodoksyjną wiarę w znaczenie i jego językowy charakter, jednakże – jak podkreśla z zadowoleniem Gumbrecht – w jednym z ostatnich przed śmiercią wywiadów autor *Prawdy i metody* ostatecznie „sugerował większe uznanie dla niesemantycznych, tj. materialnych komponentów tekstów literackich”<sup>63</sup> i nazwał ten rodzaj odbioru „głośnością”. Z kolei próby przełamania impasu fenomenologii – albo bezpośrednio doświadczając, albo interpretować – w największym stopniu odzwierciedliły się w koncepcjach Maurice’a Merleau-Ponty’ego i Mikela Dufrenne’a<sup>64</sup>.

Zwłaszcza w połowie lat 60. XX wieku miało miejsce mocne wejście podobnych w dążeniach propozycji, bo oprócz Sontag (*Przeciw interpretacji* – 1964) piszą i publikują ważne teksty także Jacques Derrida (*Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* – 1966), Roland Barthes (*Krytyka i prawda* – 1966) i Arnold Berleant (mniej głośny, ale rewelatorski w treści artykuł *Sensualne i zmysłowe w estetyce* – 1964). Dla Barthes’a, by użyć skrótego przykładu myślenia w trybie „zamiast interpretacji”, „lektura jest [po prostu] miłością i pragnieniem”, a uogólniając, można powiedzieć, że wszyscy wymienieni autorzy funkcjonują w ramach „nietzscheańskiej pochwały powierzchni”<sup>65</sup>. Czas przemian, innych głosów także w podejściu do samego dyskursu naukowego, sposobów, a nawet przedmiotów badania zbiega się zatem z przełomem poststrukturalistycznym.

W charakterystyce proponowanej i preferowanej postawy Sontag pisze, że „[ś]wiat, nasz świat, jest już dość jałowy i ubogi. Nie są nam potrzebne kolejne jego wersje, dopóki znowu nie zaczniemy b e z p o s r e d n i o d o s w i a d-

<sup>61</sup> Ibidem, ss. 145-146.

<sup>62</sup> H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 21.

<sup>63</sup> H. U. Gumbrecht, *Produkcja obecności...*, s. 83.

<sup>64</sup> Por. P. Schollenberger, *Doświadczenie estetyczne a fenomenologiczny problem bezpośredniości*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007, s. 760 i n.

<sup>65</sup> E. Kuźma, *Teoria interpretacji – dziś*, s. 271.

c z a ć jego przejawów”<sup>66</sup>. Pojawia się w niej swoisty moment „przejrzystości” jako „doświadczenia światłości rzeczy samej w sobie”<sup>67</sup>. Naturalne wydają się tu zatem skojarzenia z fenomenologicznym ujęciem bezpośredniego doznania (także dzieła sztuki), rozmaitymi teoriami epifanii, a także wymienionymi już koncepcjami doświadczenia estetycznego formułowanymi w ramach estetyki pragmatycznej<sup>68</sup>.

Ideał przezroczystości czy przejrzystości szczególnie wyraźnie objawia się w *Prawdzie w malarstwie* Derridy, którego interesuje „malarstwo bez prawdy i bez obciążeń – malarstwo, które nie bojąc się ryzyka, że nic nikomu nie będzie mówiło, nie przestanie malować”<sup>69</sup>. W podobnym duchu Shusterman cytuje Wittgensteina: „Nie interpretuję, ponieważ w obecnym obrazie czuję się jak u siebie”. I tak tę myśl komentuje: „współczesna koncentracja na interpretacji jest w znacznej mierze wynikiem tego, że wcale nie czujemy się swojsko w częstokroć kolidujących ze sobą światach naszego rozumienia; że nasza epoka jest epoką interpretacji, gdyż jest epoką alienacji i dezintegracji”<sup>70</sup>. Zatem celem interpretacji ciągle pozostaje chęć scalenia podmiotu i niejasnego, niezrozumiałego przedmiotu, oczywiście jeśli przyjąć, że nasza epoka jest „epoką alienacji i dezintegracji”. W podobny sposób wypowiada się zresztą Odo Marquard, u którego hermeneutyka pojawia się w kontekście poczucia zadomowienia<sup>71</sup>.

Na szlaku tradycji estetycznej – łącznie z tymi już wymienionymi – znajdujemy więc całą listę kategorii, z których każda zawiera potencjał bycia „zamiast interpretacji”: *aisthesis* (nastawiona przeciw na poznanie-przez-zmysły), doświadczenie i przeżycie estetyczne (w ich różnych konceptualizacjach, przede wszystkim ze znaczącym odróżnieniem *Erlebnis*<sup>72</sup> i *Erfahrung*), epifania, fotogenia, aura (Benjamin) oraz jej późniejsze transpozycje, „jakości meta-

<sup>66</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, s. 298 (podkr. R.K.).

<sup>67</sup> R. Shusterman, *Interpretacja a rozumienie*, s. 147.

<sup>68</sup> Por. M. Popiel, *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury*, w: M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006.

<sup>69</sup> J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 16. Por. G. Marzec, *Poza głosem i fenomenem*, w: A.F. Kola, A. Szahaj (red.), *Filozofia i etyka interpretacji*, Universitas, Kraków 2007.

<sup>70</sup> R. Shusterman, *Interpretacja a rozumienie*, s. 166.

<sup>71</sup> Por. O. Marquard, *Pytanie o pytanie, na które odpowiedzią jest hermeneutyka*, w: idem, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, s. 133.

<sup>72</sup> Tu głównie odnoszę się do koncepcji Adorna oraz jej interpretacji Vattimo (*Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2006, ss. 113-117), a także do ujęcia Gumbrechta (*Produkcja obecności...*, s. 115).

fizyczne” (Ingarden), „myślenie wzrokowe” (Arnheim), *quizzo* (Greimas<sup>73</sup>), „rozumienie” (Shusterman), „nagłość” (Bohrer), „obecność” (Gumbrecht).

W ujęciu historycznym, nawet ograniczonym do telegraficznego skrótu, pojawia się zasadnicze pytanie, czy w ogóle warto szukać jakiegoś konkretnego momentu, w którym uwidacznia się przeświadczenie o zbyt silnej pozycji interpretacji oraz o konieczności wskazania na alternatywne formy poznania. Na przykład Gumbrecht, rekonstruując filozoficzny i metodologiczny kontekst dla swej propozycji „produkcji obecności”, z jednej strony wskazuje na nowsze lektury i powinowactwa, wobec których sam się sytuuje, z drugiej zaś – pisze o wybranych i istotnych dla niego wątkach filozoficznych XX wieku, wraz z najważniejszym punktem odniesienia: Heideggerem, co pozwala „rozciągnąć” historię „zamiast interpretacji” na właściwie cały XX wiek i wcześniej, zwłaszcza kiedy uwzględni się jeszcze Nietzschego, którego poglądy często wykorzystywane są jako główny punkt odniesienia w formułowaniu niekonwencjonalnych teorii interpretacji.

Trudno w tym miejscu dokonać rekonstrukcji całej tradycji filozoficzno-estetycznej, nawet gdyby ograniczyć ją tylko do interesującej mnie linii Baumgartenowskiej, czyli linii doświadczenia i zmysłowego poznania (ale o wielu wziętych tu w nawias wątkach będzie jeszcze mowa). W każdym razie lista ta utwierdza w przekonaniu, że tendencja zmysłowo-doświadczeniowa i takie też próby obrony interpretacji oraz poszukiwania aintelektualnych form rozumienia współcześnie się nasilają, zwłaszcza gdy mówimy o procesach odbioru i interpretacji filmu jako sztuki „nastawionej” na reakcję wielozmysłową.

Za istotniejsze od rekonstrukcji historycznej uznaję raczej same próby wyznaczenia granicy między tym, co jeszcze można nazwać interpretacją, a tym, co w teorii estetyki najogólniej określane jest jako doświadczenie (estetyczne). Wydaje się, że z jednej strony granicę tę trudno wskazać (bo doświadczenie zatrzymuje się przed barierą słowa, interpretacja zaś rządzi się swoimi, najczęściej językowymi, prawami), a z drugiej strony – że coś pomiędzy jednak istnieje. Oprócz wymienionych wyżej opcji czy kategorii przywołam jeszcze dwa głosy, zbieżne w czasie z przytaczanymi powyżej (co ciekawe, pierwszy cytat pochodzi z czasów silnie obecnego w humanistyce poststrukturalizmu), oddalone od siebie o trzy dziesięciolecia, a w rzeczywistości – co staram się cały czas pokazywać – prezentujący zasadniczą niezmienną omawianej idei. W *Świadomości piękna* pisała Maria Gołaszewska:

Określenie roli elementów intelektualnych dla percepcji estetycznej jest jednym z zagadnień, które estetyka ma za zadanie rozpatrzeć. Nie wydaje się bowiem

<sup>73</sup> Por. A. Grzegorzczak, *Posłowie*.

słuszna tendencja zamykania przeżycia estetycznego w kręgu z jednej strony uczuć, z drugiej – czynników intelektualnych, skoncentrowanych wyłącznie na operacjach dotyczących samej jakości dzieła sztuki<sup>74</sup>.

Sformułowana przez autorkę kategoria „rozumiejącej percepcji dzieła sztuki” współbrzmi z nowszym ujęciem Karola Bergera:

Bez wątpienia tym, co najważniejsze w kontakcie z dziełem sztuki, jest przeżycie. Niektórzy mogą nawet być skłonni do twierdzenia, że nie domaga się ono niczego poza przeżyciem, że ten kontakt z dziełem jest jedyną interpretacją mającą jakieś znaczenie<sup>75</sup>.

Co prawda na dalszym etapie rozważań autor pisze już o konieczności interpretacji – zakodowanego w dziele – takiego „wyobrażonego przeżycia” i powołuje się na klasyczną, hermeneutyczną i „językową” filozofię Gadamera, nie ma jednak wątpiwości, że dotykamy kluczowej dla propozycji „zamiast interpretacji” intuicji.

Drugi ważny punkt odniesienia dla proponowanych tu rozważań filmoznawczych, częstokroć zbieżny z tendencjami wyrażanymi na polu filozofii sztuki czy estetyki, stanowi teoria literatury. Istnieje wiele różnic między np. teoriami interpretacji sztuk wizualnych (w tym filmu) a teoriami interpretacji tekstu literackiego – w tych ostatnich podkreśla się choćby istotną tożsamość „języków”: interpretacji i interpretowanego. Innego rodzaju percepcja zachodzi podczas odbioru filmu lub książki; wyjątkowy w historii kultury status ma i literatura, i formy jej interpretacji. W uproszczeniu można powiedzieć, że te właśnie problemy decydują o istocie i trudnościach interpretacji dzieła filmowego. Wspólne będą natomiast: obszar niewyraźnego oraz związany z tym problem zapisu efektu doświadczenia, rozumienia, wreszcie interpretacji. Wspomniana na początku rozdziału kwestia odnosi się zarówno do samej literatury, jak i do namysłu nad nią i „jej” problemami niewyraźności. U źródeł podobnej refleksji leży choćby „trudny” temat (swoistym papierkiem lakmusowym jest tu bez wątpienia Holokaust), schematyczność języka czy po prostu „ulotność” sztuki jako takiej. Kwestia z a p i s u tego, co niewyraźne, komplikuje zatem pewną oczywistość, o której wspomniałem wyżej, czyli adekwatność języka tekstu literackiego i jego interpretacji. Paradoks polega bowiem na tym, że to, co niewyraźne, ma właśnie inny, w domyśle: niejęzykowy, niemożliwy do językowego wyrażania charakter. Na marginesie można

<sup>74</sup> M. Gołaszewska, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, PWN, Warszawa 1970, s. 135.

<sup>75</sup> K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, ss. 421-422.

dodać, że gatunkiem literackim, którego teoria (być może tylko z „zachodniej” perspektywy) w dużej części dotyczy kwestii niewyraźności, jest haiku<sup>76</sup>.

Z punktu widzenia interpretatora dzieła literackiego problem niewyraźności (jej rzeczywistego poczucia albo przyjęcia takiego metodologicznego założenia) skupia się głównie w pytaniu, czy istnieje jakiś stan przedinterpretacyjny, czyli rozumienia i jednocześnie niemożliwości jego werbalizacji, a jeśli tak, to czy ów stan w jakikolwiek sposób można zakomunikować. Nie rozstrzygając tutaj tej kwestii, ale odsyłając do początkowych ustaleń, cytowanej tam literatury przedmiotu i sporządzonego wyżej słownika pojęć przeżycia estetycznego, również ważnego dla teoretyków literatury i stawianych przez nich problemów „niewyraźności”, jeszcze raz przypomnę, że dzisiejsza dyskusja stanowi konsekwencje, kontynuacje i reinterpretacje rozpoczętego w latach 60. procesu reformowania interpretacji.

Oprócz odniesienia do literaturoznawczych teorii interpretacji, które szczególnie silnie związane są z kolejnymi metodologiami czy podejściami badawczymi, uważanymi w danym czasie za ważne czy aktualne, ciekawym kontekstem dla rozważań w ramach projektu „zamiast interpretacji” mogą być – niezależne od obowiązujących metod – literackie, eseistyczne i naukowe opisy doświadczeń lekturowych, procesu czytania i rozumienia tego, co czytane, oraz samego siebie jako czytającego. Ogromna literatura na ten temat<sup>77</sup> i szereg przykładów literackich nie pozwalają tu na choćby skromną rekonstrukcję, odniosę się zatem tylko do trzech ważnych dla moich wywodów lekturowych inspiracji.

*Przyjemność tekstu* Rolanda Barthes’a (1973)<sup>78</sup> to esej, który – głównie ze względu na jego popularność, gdyż tak naprawdę był jednym z wielu głosów wówczas zabranych, także przez samego Barthes’a, nie wspominając o wcześniejszych wystąpieniach Sontag czy Berleanta – można potraktować jako symboliczny dla poststrukturalistycznego podejścia do literatury, nie tylko zamykający czas formalnych i według metodologicznego klucza sporządzanych analiz, ale przede wszystkim zacierający granicę między tekstem jako przedmiotem badania a zawodowym czytelnikiem jako tym, kto z konieczności (i nałożonych konwencji) wyrzeka się siebie, by w zdystansowany sposób dokonywać kolejnych operacji cięcia i składania na nowo, jak definiował

---

<sup>76</sup> Szerzej piszę na ten temat w rozdziale II, we fragmencie dotyczącym koncepcji „trzeciego sensu” Barthes’a.

<sup>77</sup> Por. M.P. Markowski, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Sic!, Warszawa 2001; A. Manguel, *Moja historia czytania*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2003.

<sup>78</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997; por. M.P. Markowski, *Występek...*

Barthes „działalność strukturalistyczną”<sup>79</sup>. Tymczasem, jak pisał już trochę później:

W opowiadaniu smakuje mi zatem nie sama treść i nawet nie jego struktura, ale ślady paznokciem, jakie zostawiam na powierzchni: tu przebiegam, tu przeska-kuję, tu zapadam się w otchłań<sup>80</sup>.

Z kolei Paul Ricoeur w swej teorii potrójnej *mimesis* analizuje moment przejścia od fazy *mimesis II* (poziom fabuły czytanego utworu, *mythos*) do *mimesis III*, czyli fazy działań samego odbiorcy. W tym właśnie momencie dochodzi do swoistego doświadczenia, czyli jednoczesnego rozumienia „czytanego” oraz jego transpozycji na potrzeby rozumienia siebie. Czytanie w ujęciu Ricoeura jest więc rodzajem egzystencjalnej, uwewnętrznionej interpretacji, to znaczy interpretacji, która – niewypowiedziana – została wcielona w życie<sup>81</sup>.

Wreszcie trzecia inspiracja, a zarazem teoretyczne zagadnienie, podejmowane dość często w najnowszym polskim literaturoznawstwie. Ostatnio pisała o tym Ewa Paczoska<sup>82</sup>, powołując się na tajemnicę czytania według Blanchota<sup>83</sup> i przywołując pojęcie „interpretacji relacyjnej”, która – to już za Agnieszką Daukszą – „czyni metodę z relacjonowania swego przebiegu. Uważność lektury idzie w parze z włączeniem do analizy opisu doświadczenia odbioru”<sup>84</sup>. W nieco innym kontekście (z akcentem na podmiotowość wypowiedzi, a nie jej interpretacyjny charakter) wyczerpującą rekonstrukcję podobnych zagadnień zaprezentowała Danuta Ulicka w artykule *Ja czytam moje czytanie*<sup>85</sup>. Skomplikowane relacje literatury – jej badania – podmiotu – tożsamości oraz autobiografii skupiają się w zaproponowanym przez autorkę pojęciu „autor-biografii”.

<sup>79</sup> Odwołuję się tu do programowego tekstu Barthes’a ze strukturalistycznego rozwoju jego myśl: R. Barthes, *Działalność strukturalistyczna*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: idem, *Mit i znak. Eseje*, oprac. J. Błoński, PIW, Warszawa 1970.

<sup>80</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 21.

<sup>81</sup> Por. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. I: *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

<sup>82</sup> E. Paczoska, *W sprawie nadinterpretacji. „Wezwanie” literatury i odpowiedź*, „Tekstualia” 1/2017 (*Granice nadinterpretacji*).

<sup>83</sup> M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2016.

<sup>84</sup> A. Dauksza, *Znaczenie odczuwania: projekt interpretacji relacyjnej*, „Teksty Drugie” 4/2016, s. 275.

<sup>85</sup> D. Ulicka, *Ja czytam moje czytanie (o podmiocie w wypowiedzi literackiej i literaturoznawczej)*, w: eadem, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie*, Universitas, Kraków 2007.

Teorie odbioru dzieła sztuki (choćby te najważniejsze w – przywoływanych wcześniej – tradycjach estetycznej i literaturoznawczej) nie są rzecz jasna tożsame z teoriami interpretacji. Nie ulega jednak wątpliwości, że te ostatnie – w momentach kryzysowych – przekształcają się pod wpływem konkretnych koncepcji, które starają się (w jednostkowym albo bardziej ogólnym ujęciu) określić rolę sztuki w życiu człowieka i sposoby uczestniczenia w jej świecie, mechanizmy percepcyjne, taktyki odbiorcze, wreszcie usiłowania zmierzające do zrozumienia jej poszczególnych artefaktów, w tym do zrozumienia własnej roli jako aktywnego podmiotu w tych procesach. Teorie interpretacji, krótko mówiąc, zakładają różnego rodzaju warunki progowe dla jej istnienia – i tak można wytłumaczyć jej ostatnie (sięgające dwóch, trzech dekad) „osłabienie”, polegające m.in. na odchodzeniu od „ortodoksyjnych” wykładni i warunków funkcjonowania (umożliwiający komunikację tekstualny charakter interpretacji).

Nakłada się na to inny jeszcze proces: otóż nie można dzisiaj założyć istnienia jakiejś „ogólnej teorii interpretacji”. Tak jak np. strukturalizm, semiotyka czy nawet hermeneutyka miały ambicje hegemoniczne (co można zresztą uznawać za jedną z przyczyn wzmagającej się niechęci wobec interpretacji), tak współcześnie dominuje raczej tendencja poliwalencji, multimetodologii, metod średniego zasięgu<sup>86</sup>, wreszcie idiolektów i preferencji poszczególnych badaczy. Zatem w przypadku próby ustalenia jakiegoś poziomu „zamiast interpretacji”, który z konieczności odnosi się do kwestii doświadczenia, percepcji, zmysłowego doznania, a więc komponentów „z natury rzeczy” indywidualnych i osobniczych, włączając w to wielopoziomową konsytuację samego procesu odbioru sztuki, tym trudniej mówić o teoretycznej możliwości uogólnienia problemu. Stąd też w następnych rozdziałach książki, już poświęconych filmowi i taktykom jego interpretacji, pojawi się empiryczny, podkreślający ową jednostkowość interpretacji, aspekt zaproponowanej refleksji.

---

<sup>86</sup> Por. E. Kasperski, *Literatura. Teoria. Metodologia*, w: D. Ulicka (red.), *Literatura. Teoria. Metodologia*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2001.

## ROZDZIAŁ II

# INTERPRETACJA DZIEŁA FILMOWEGO TEORIE – DIAGNOZY – PROPOZYCJE

### 1. UMYKAJĄCE OBRAZY TEORIE CZY TAKTYKI INTERPRETACJI?

Cała siła kina w czasach dawno minionych tkwiła chyba w fakcie, że obraz filmowy przebiegał nam przed oczami, mijał jak sen, a potem nie dawało się już do niego dotrzeć, chyba że przy specjalnych okazjach. Typowy film był w zasadzie przedmiotem jednorazowego użytku, następnie zaś pożywką dla marzeń i niezgłębionych namiętności. Inaczej niż książka, po którą można sięgnąć ponownie, niż obraz malarski, który można w nieskończoność kontemplować w muzeum, niż muzyka utrwalona na nośniku i będąca w zasięgu prywatnej władzy posiadania – film niejako z definicji przeznaczony był do tego, by zapaść w mrok hipnotycznej niepamięci i stamtąd dopiero emitować swe magiczne światło. Oczywiście, na ten sam film można było pójść po raz drugi czy trzeci, ale zdarzało się to raczej nieczęsto, a już naprawdę mało kogo było stać, by skazać się na żywot szczura niewychodzącego z sal kinowych filmotek. Kinofilia, tak jak ją znamy przede wszystkim z anegdot na temat twórców francuskiej Nowej Fali, czy też hiperczęste wdrukowywanie w siebie filmów uznawanych potem za „kultowe”, są ekscesami, a nie normalną praktyką życia.

Andrzej Zalewski, *Dalekie głosy, utajone życie*<sup>1</sup>

#### 1.1. INTERPRETACJA FILMU I JEJ GRANICA

Tytuł niniejszego rozdziału nawiązuje do wielu podobnych tytułów publikacji, których ambicją jest usystematyzowanie refleksji na temat interpretacji dzieła filmowego, a także zebranie, najczęściej według jakiegoś historycznego lub metodologicznego klucza, interpretacyjnych prób, mieszczących się

---

<sup>1</sup> A. Zalewski, *Dalekie głosy, utajone życie*, w: A. Gwóźdź (red.), B. Kita (współpr.), *Pamięć kina*, Wyd. Naukowe „Śląsk”, Katowice 2013, s. 183.

w ramach przyjętych założeń. Także w piśmiennictwie polskim dysponujemy szeregiem podobnych wydawnictw, starszych i nowszych, w dużym stopniu reprezentatywnych dla czasów, w których powstawały. Odnosząc się do nich w tej chwili jedynie na zasadzie bibliograficznego przywołania, chciałbym wytłumaczyć, że cel mojej propozycji jest odmienny i o wiele skromniejszy. Mianowicie rezygnując z jakiegokolwiek panoramy ujęć, stanowisk czy podejść w zakresie teorii interpretacji dzieła filmowego, uznając, że wysiłek ten był już wielokrotnie podejmowany, chciałem skupić się na jednym tylko aspekcie owych teorii, to jest na wskazywanej w nich nieusuwalnej, być może, trudności w budowaniu relacji między poziomem znaczenia, jakiego mniej czy bardziej świadomie doświadcza podczas odbioru filmu widz, a poziomem jego werbalizacji, co z kolei uważane jest za niezbywalny warunek każdej interpretacji.

Rozbudowane w drugiej połowie XX wieku teorie interpretacji, paradoksalnie – rozbudowywane także wówczas, gdy próbowano sens interpretacji podważyć, umniejszyć lub zastąpić ją jakąś inną formą obcowania ze sztuką, by odwołać się chociażby do dekonstrukcji (nawet jeśli jej teorie nazwać antyteoriami), umocowane były najściślej w tradycji literaturoznawczej. Z innej strony patrząc, w większości przypadków punktem zapalnym owych przemian i sporów dotyczących interpretacji była sama literatura, by przypomnieć chociażby dialog pomiędzy Hansem-Georgiem Gadamerem a Jacques'em Derridą w kwestii interpretacji poezji Paula Celana<sup>2</sup>. To na tym, literaturoznawczym, gruncie przetoczyły się najważniejsze polemiki, m.in. (gdyż przyczyn jest sporo) ze względu na długowieczną historię namysłu nad sposobami rozumienia tekstu literackiego, ze względu na rolę literatury w edukacji kulturowej (a niezbywalną w edukacji językowej) i doświadczeniu egzystencjalnym człowieka, wreszcie ze względu na wspólnotę „języków” – badanego dzieła i jego interpretacji. Ta ostatnia kwestia wydaje się szczególnie ciekawa, gdy owej wspólnoty – w punkcie wyjścia – nie ma, gdy granicę „języków” trzeba pokonywać, a być może także szukać specjalnych sposobów jej przekroczenia.

W tym sensie esej Susan Sontag, w którym – mimo jego niewielkich rozmiarów – ważną rolę odgrywa film jako pewnego rodzaju *exemplum* stawianych tez, jest tak istotny w próbach rekonstruowania statusu/miejsca interpretacji dzieła filmowego nie tylko w ramach usamodzielnionego filmoznawstwa, ale także szerzej zakreślonego horyzontu kulturowych przemian,

<sup>2</sup> Na ten temat zob. m.in.: K. Bartoszyński, *Hermeneutyka a dekonstrukcja. Hans-Georg Gadamer i Jacques Derrida wobec poezji*, w: H.-G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, Homini, Bydgoszcz 1998; R. Shusterman, *Spotkanie Gadamera z Derridą: spojrzenie pragmatysty*, przeł. J. Woźniak, K. Lisowska, „Przestrzenie Teorii” 25/2016.

do których trzeba również zaliczyć ewoluującą relację wiedzy (sposobów uprawiania wiedzy) i przedmiotu badań, jak i konstytuującą się stratyfikację poziomów odbioru dzieła filmowego: od analityczno-akademickiego, przez krytyczny (publicystyczny), aż do najbardziej powszechnego i potocznego zarazem.

Na marginesie warto dodać, że teoria przekonująca o „przyliterackości” filmu, wywodząca sztukę ruchomych obrazów z chwytów stosowanych od wieków w literaturze, by odwołać się chociażby do kwestii narracji, ostatecznie miała żywot krótszy i mniej intensywny niż „przyliterackość” samej teorii interpretacji. Przez dość długi bowiem czas interpretacja filmu (a także rzecz jasna jej teoria) „wydaje się dzielić podstawowe, jeśli nie wszystkie, swoje właściwości z interpretacją dzieł literackich (rzadziej plastycznych)”<sup>3</sup>. Zdanie Alicji Helman – w generalnym wydźwięku, zwłaszcza gdy chodzi o dydaktykę szkolną i akademicką czy interpretacyjną praktykę filmoznawczą – nie straciło dziś wiele na znaczeniu, nawet jeśli przyjmemy, że nowsze teorie interpretacji filmu chętniej wychodzą w swych zainteresowaniach i propozycjach poza „tekst”, znajdując tym samym narzędzia niezbędne do badania owych pozatekstualnych treści. Odwołuję się tu m.in. do propozycji Nowej Historii Filmu (także Nowej Historii Kina), a zwłaszcza do tych ustaleń badaczy, które odnoszą się do kwestii interpretacji. Mieszczą się one między tak radykalnymi koncepcjami, by z interpretacji – jako spuścizny po „tekstualnym” ujmowaniu dzieła filmowego, traktowanego jako autonomiczny artefakt – zrezygnować w ogóle („przyliterackość” jako świadomie odrzucana tradycja) a propozycjami odejścia czy jedynie oddalenia od „tekstu” i uwzględnienia w akcie interpretacji zarówno elementów recepcji, jak i wszelkich kontekstów przedfilmowych (jak proces produkcji, konwencje estetyczne, uwarunkowania ekonomiczne, technologiczne, społeczne, polityczne danego czasu, a nawet „zwykłe” zależności międzyludzkie)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> A. Helman, *Problemy interpretacji dzieł filmowych*, w: M. Czerwiński (red.), *Interpretacja dzieła*, Ossolineum, Wrocław 1987, s. 155. W tym uproszczonym ujęciu pomijam większość dyskusji nad ową wczesną (i zakończoną w procesie autonomizacji) „przyliterackością” filmu; i dziś można spotkać się z propozycjami, by kino głównego nurtu (skupione choćby wokół modeli kina gatunków) kojarzyć z powieściowymi technikami narracyjnymi, wypracowanymi w literaturze XIX wieku.

<sup>4</sup> Jako wstęp do zagadnienia warto przeczytać: T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, przeł. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 67-68/2009; M. Pabiś-Orzeszyna, *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część pierwsza: bedeker oraz pogodne wołanie o historię teorii i historię historiografii*, „EKRAŃY” 6/2013; idem, *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część druga: rewidowanie rewizjonistów*, „EKRAŃY” 1/2014 (tam również dalsze odniesienia bibliograficzne).

Właściwie można stwierdzić, że im większy następuje odwrót od klasycznej i dominującej (teorii) interpretacji, tym wyraźniej widać, jak silna była zarysowana tu zależność między tradycją literaturoznawczą a – przez długi czas poszukującą swojego „języka” – tradycją akademickiego filmoznawstwa. Niezależnie jednak od metodologicznych zwrotów w humanistyce i samym filmoznawstwie, na grunt którego w tej chwili przenoszę refleksję, warto za każdym razem precyzować przedmiot badań, by nie ulegać złudzeniu, że możliwe jest opracowanie czegoś w rodzaju ogólnej, obowiązującej we wszystkich dziedzinach sztuki, teorii interpretacji. W pojęciu interpretacji implikowane są bowiem zarówno zasady dzieła, jak i medium, narzędzi czy „języka”, których do interpretacji użyjemy.

Odnotowana w ten sposób oczywistość pozwala na wskazanie przedmiotu niniejszej refleksji, czyli filmu jako audiowizualnego dzieła sztuki ruchomych obrazów, ale przede wszystkim na podstawową trudność, jaka leży w dopasowaniu tego przedmiotu do języka interpretacji. Jak zatem dokonać interpretacji, skoro jej tworzywem jest język, a przedmiotem – znikający obraz? Poruszany problem nie dotyczy zatem kolejnej próby wskazywania drogi w odpowiadaniu na pytanie „co to znaczy?” (tu: Co znaczą filmowe obrazy? Jakie znaczenia kryją się „pod” nimi? Jaki sens ma dzieło?), ale stanowi raczej próbę odpowiedzi na pytania: Czy taka interpretacja jest w ogóle możliwa, a jeśli tak, to jak jest możliwa? Jak można „sobie radzić” – by odwołać się do formuły Michela de Certeau, przenoszącej metodologiczną refleksję w obszar codzienności – w podobnych sytuacjach? Jak tego rodzaju interpretację utrwalić? Do jakich taktów uciekamy, by w języku zachować to, co – w ontologicznym rozumieniu sztuki – wizualne, mające status artefaktu, ale w procesie percepcji – widzialne wyłącznie w czasie przeszłym? Zapowiadając odpowiedzi na te pytania w ostatnim rozdziale książki w postaci prezentacji konkretnych rozwiązań praktycznych w pokonywaniu zaznaczonej tu bariery języka, podejmę się teraz nieco ogólniejszych, teoretycznych rozważań. Kluczowa kwestia odnosi się do stwierdzenia, że szeroko dyskutowane, także w polskim kontekście, pytanie o granice interpretacji czy nadinterpretacji sprowadza się do podstawowego wymiaru „języka” jako takiej właśnie granicy.

Jeszcze w latach 80. Alicja Helman pisała o dominacji analizy w pracy badawczej filmoznawców, zarówno w sensie praktyki (kiedy przedmiotem badania stawał się film), jak i teorii (to analiza, nie interpretacja częściej podlegała namysłowi)<sup>5</sup> – takie też, niekwestionowane, były potrzeby ówczesnego filmoznawstwa jako dyscypliny akademickiej. Niezależnie jednak od

---

<sup>5</sup> A. Helman, *Uwagi o interpretacji*, w: A. Helman, T. Miczka (red.), *Analizy i interpretacje. Film polski*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984, s. 22.

tego, czy analizę (i wraz z nią opis) potraktuje się jako wstęp do interpretacji, czy jako wypierającą ją, bardziej obiektywną, metodę badania (a nie właśnie interpretowania) dzieła filmowego, w mocy pozostaje kluczowy problem „języka”. Autorka pisała np.:

Wiele uwagi i troski poświęcono – w kwestii opisu – nieadekwatności przedmiotu i narzędzi, za pomocą słów bowiem przychodzi oddać sztukę w przeważającej mierze wizualną. Ale też wypada poprzestać na tych konstatacjach i nadal czynić swoje. Sztuki plastyczne znają ten problem nie od dziś, a historycy sztuki jakoś mniej niż filmoznawcy utyskują na konieczność przekładania doświadczeń wizualnych na kategorie werbalne<sup>6</sup>.

Od sformułowania owej myśli minęło sporo czasu, a mimo to nie zaprzestano refleksji nad tą nierozstrzygalną trudnością, o czym zresztą świadczą kolejne teksty samej Helman, za każdym razem próbującej odnosić się do aktualnego stanu badań, nowych prądów w filmoznawstwie, w których to tekstach zawsze i niezmiennie – mimo zmieniających się czasów i coraz nowszych metod – pojawia się topos skargi na niemożliwość znalezienia adekwatnego języka interpretacji (którym standardowo jest język naturalny) w stosunku do dzieła filmowego<sup>7</sup>. (A historycy sztuki, jak wynika ze zbiorowej publikacji *Brak słów*, również zmagali się i zmagają z podobnymi problemami<sup>8</sup>.)

Problem zatem powraca, ale nie można zaprzeczyć, że z punktu widzenia teorii filmu właśnie on – ów problem „przekładania” – wydaje się szczególnie interesujący i poznawczo inspirujący. Powiedziałbym zatem: należy „czynić swoje” i opisywać – analizować – wreszcie interpretować, a jednocześnie poddawać namysłowi owe praktyki, których się podejmuje, gdyż wraz z kolejnymi zmianami techniczno-kulturowymi okazuje się, że taktyki i narzędzia opisu nie pasują już do dawnych wykładni, zaś w tym samym czasie amatorzy i profesjonalni znawcy filmu, w obliczu „językowych” kłopotów, o których była mowa, poszukują nowych, innych form interpretacji i prezentacji jej efektów.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>7</sup> Zbiorczo odwołuję się tu do kilku innych tekstów Alicji Helman, zarówno późniejszych, jak i wcześniejszych. Por. A. Helman, *U podstaw analizy dzieła filmowego*, „Kino” 9/1974; eadem, *Wstęp do zagadnienia analizy i interpretacji dzieła filmowego*, w: H. Depta (red.), *Analiza i interpretacja utworu filmowego w szkole*, WSiP, Warszawa 1980; eadem, *Problemy interpretacji...*

<sup>8</sup> Por. M. Poprzęcka (red.), *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2007.

Uzupełniając myśl polskiej filmoznawczynie, odwołam się jeszcze do pracy współczesnego przedstawiciela innej tradycji myślowej oraz innej, dość szczegółowo wyznaczonej przez niego, problematyki. Mianowicie w książce *Audio-wizja* Michel Chion w następujący sposób tę kwestię ujmuje:

Do tego stopnia jesteśmy przyzwyczajeni do „mówienia o” i do „pisanie o” rzeczach, które nie stawiają oporu, że od razu ogarnia nas zniechęcenie, gdy tępy, wizualny materiał i podstępny materiał dźwiękowy wymagają pewnego wysiłku, by je trafnie opisać. Powstaje wówczas pokusa, by dać za wygraną i zadowolić się stwierdzeniem, że w gruncie rzeczy obraz, a przede wszystkim dźwięk jest wyłącznie subiektywny<sup>9</sup>.

Co więcej, u Chiona pojawia się refleksja związana z samym językiem opisu – analizy – interpretacji, niewystarczającym i z gruntu nieadekwatnym, stąd „wysiłek stworzenia nowych kryteriów deskryptywnych”<sup>10</sup>. „W audio-wizualnej analizie – pisze w innym miejscu autor – trzeba oprzeć się na słowach, czyli brać je na serio, czy będą to już istniejące słowa, czy nowo wynalezione, by określać przedmioty pojawiające się jako elementy rozumienia i obserwacji”<sup>11</sup>. Cała seria propozycji terminologicznych i neologizmów używanych przez Chiona być może wskazałaby jedną z dróg pokonywania granicy „języków”, z takim jedynie niebezpieczeństwem czyhającym zarówno na autora nowego języka interpretacji, jak i jego czytelnika, że się w procesie komunikacji nie odnajdą tak dokładnie, jak można by się spodziewać po takiej propozycji metodologicznej.

Kwestia „przekładu” dzieła sztuki filmowej na język jego interpretacji nie dotyczy wszystkich elementów czy poziomów tego dzieła w równym stopniu. Jeśli już mowa o różnych „językach” omawianej sytuacji komunikacyjnej (a więc „języków” dzieła i jego interpretacji), można się w tym miejscu odwołać do teorii przekładu intersemiotycznego, w ramach której porównanie dwóch artefaktów, tworzonych w różnych systemach semiotycznych, odbywa się dzięki znalezieniu jakiegoś „języka” trzeciego, swoistego *tertium comparationis*. Przekład intersemiotyczny, omawiany na przykładzie adaptacji filmowej przez Marylę Hopfinger, uwzględnia trzy poziomy takiego procesu: poziom nieprzekładalności (ze względu na odmiennosć dwóch systemów, ich budulca), częściowej przekładalności (poziom budulcowo-znaczeniowy) oraz całkowitej, możliwej przekładalności<sup>12</sup>. Ten ostatni wariant odnosi się

<sup>9</sup> M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2012, s. 149.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>12</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum – IBL PAN, Wrocław 1974.

do kulturowo-znaczeniowego poziomu tożsamości sensów, dających się wypowiedzieć z podobnym skutkiem za pomocą odmiennych języków. Warto jednak dodać, że w przypadku refleksji nad adaptacją filmową owym językiem pośredniczącym, służącym porównaniu czy budującym najbardziej podstawową płaszczyznę porównania, na której dopiero owych porównywalnych sensów można się doszukiwać, jest fabuła – rozumiana jako kategoria z gruntu interdyscyplinarna, możliwa do wypowiedzenia w różnych dziedzinach sztuki (często zawęża się je tu do sztuk fabularnych<sup>13</sup>) i mimo to zachowująca tożsamość. Inny przykład to pojęcie i praktyka ekfraz z y jako próby językowego (nie tylko literackiego) oddania dzieła sztuki plastycznego, architektonicznego czy muzycznego, w każdym razie formułowanego w pierwotnych ramach zupełnie innego kodu, tworzywa, „języka”. Cała teoria ekfrazy koncentruje się właśnie na podstawowej trudności znalezienia ekwiwalentu w językowym opisie niejęzykowego artefaktu<sup>14</sup>.

W ramach prowadzonej analogii można więc wskazać, że niektóre z problemów interpretacji dzieła filmowego wydają się podobne do tak rozumianego przekładu intersemiotycznego, przede wszystkim jednak podobne są: wyjściowa różnica „języków” („oryginalnego” i „docelowego”) oraz istnienie języka trzeciego, pośredniczącego, umożliwiającego porównanie. Znow najbezpieczniej będzie tu mówić o fabule, ale w przypadku interpretacji, w której z pewnością nie chodzi o opowiedzenie jeszcze raz tego samego (oczywiście analogia pociąga za sobą również umowność i uproszczenie), kryje się jednocześnie pewne zagrożenie. Jak pisała Alicja Helman pod koniec jednego ze swoich artykułów poświęconych teorii interpretacji dzieła filmowego, przyznając się do porażki nie w formułowaniu wniosków własnej propozycji, a porażki, do której można sprowadzić większość praktyki interpretacyjnej filmoznawców i krytyków filmowych: „interpretacja filmu jest interpretacją opowiadania”<sup>15</sup>. Helman skupia się na wyliczeniu wszystkich niebezpieczeństw, które przed interpretacją filmu stoją, wymienia niejako to, co najczęściej z takiej interpretacji wychodzi jako finalny „produkt”, a więc interpretacja filmu jako „tekstu”, jako struktury znaczącej, jako „scenariusza”, z koniecznym zatem akcentowaniem treści, historii, z pominięciem aspektów czysto wizualnych. Ostatecznie „znow po drodze gubimy filmowość na rzecz

<sup>13</sup> J. Ziomek, *O sztukach fabularnych*, „Teksty” 1/1972.

<sup>14</sup> Por. m.in.: M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 2/1999; A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.

<sup>15</sup> A. Helman, *Problemy interpretacji...*, s. 165.

historii przez film opowiedzianej”<sup>16</sup>. Filmowa swoistość – pisała w innym miejscu – „nie poddaje się werbalizacji”<sup>17</sup>.

## 1.2. ISTOTA FILMOWOŚCI

W próbie sformułowania teoretycznej refleksji nad interpretacją jednym z najistotniejszych elementów będzie zatem przybliżenie czy naszkicowanie właściwości przedmiotu interpretacji, a co za tym idzie – możliwego wariantu (metody) samej interpretacji. Naszkicowanie – bowiem nie sposób tu streścić najważniejszych choćby hipotez w tym zakresie, zgłaszanych właściwie od początku XX wieku, ze szczególnym nasileniem w jego drugiej połowie, kiedy filmoznawstwo konstytuuje się już jako dyscyplina akademicka. W tym kontekście najważniejsze okazały się te właściwości filmu, które szczególnie utrudniają dokonanie swoistego „przekładu”, jakim jest interpretacja.

W ramach metodologicznych zastrzeżeń musi pojawić się jednak uwaga, że we współczesnych teoriach poszukiwanie takiej istotowości nie występuje na pierwszym planie. Złożyło się na to wiele czynników, z których najważniejsze są multimedialne i interdyscyplinarne poszukiwania samych artystów, a także różnorodność zarówno nośników filmu, jak i technicznych sposobów jego dystrybucji i prezentacji, co w konsekwencji przyczyniło się do ukonstytuowania całkiem odmiennych – także w sensie czysto technicznym – rodzajów odbioru. Nowsze teorie, m.in. teorie „kina rozszerzonego”, będą zawierać stwierdzenia, że o „istocie” filmu decydują dziś częściej (nawet jeśli nie jest tak rzeczywiście albo nie jest to zgodne z naszymi – to znaczy widzów – doświadczeniami czy przekonaniem) kulturowe konteksty oraz kompleksy cech funkcjonalnych: filmem będzie artefakt, który w określonej sytuacji będzie spełniał funkcję filmu.

Wcześniej jednak w porządkowaniu odpowiedzi na pytanie „czym jest film?” istotne będzie, po pierwsze, przypomnienie tezy o jego *n i e m a t e r i a l n e j* postaci (w sytuacji klasycznej projekcji kinematograficznej), w tym sensie zaś – o jego dwuznacznej tożsamości. Najkrócej mówiąc, film jako dzieło, a nie jako nośnik, nie istnieje. Stosunkowo wcześniej, bo już w 1916 roku, znacznie wyprzedzając swój czas i późniejsze koncepcje, Hugo Münsterberg zaproponował koncepcję filmu – wówczas nawet tak nienazywanego – jako sztuki mentalnej, której efekt „jako filmu” powstaje w umyśle widza<sup>18</sup>. Nie-

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> A. Helman, *Wstęp do zagadnienia analizy...*, s. 24.

<sup>18</sup> H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przeł. A. Helman, ŁDK, Łódź 1989; A. Helman, *Hugo Münsterberg*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007.

zależnie i na innym metodologicznym gruncie Roman Ingarden sformułował powszechnie dziś znaną zasadę konkretyzacji dzieła literackiego, w ramach którego to procesu dokonywałoby się swoiste uzupełnianie – wynikających ze specyficznej, warstwowej budowy oraz schematyczności języka – jego miejsc niedookreślenia. Konkretyzacja miałaby zachodzić również w procesie odbioru dzieła filmowego, jednak na innych zasadach, gdyż to, co należy do poziomów „nie do określenia” w filmie, przynajmniej w warstwie wyglądown (posługując się językiem Ingardena), zostaje rozstrzygnięte za pomocą techniki fotograficznej, znacząco wzmacniającej iluzję przylegania sztuki do rzeczywistości. Chodzi tu raczej o podobną sytuację estetyczną, która – na zasadzie uniwersalnego doświadczenia odbioru – prowadzi do przemiany uchwytnego dzięki zmysłom przedmiotu artystycznego w przedmiot estetyczny.

W taki sposób te dwie przykładowe teorie, chociaż wyrastają z innych tradycji i wyjściowo dotyczą ontologii odmiennych dzieł sztuki, spotykają się, to znaczy można w nich znaleźć wspólną płaszczyznę odniesienia, którą jest – niezależnie od ontologicznego statusu (np. materialnej postaci tekstu literackiego i „niematerialnej”, w tej propozycji, filmu) – sposób ostatecznego konstytuowania się dzieła: tylko podczas kontaktu z jego odbiorcą. Stąd też, jak za Ingardenem można stwierdzić, zachodzi tyle konkretyzacji jednego, inicjalnego dzieła sztuki, ilu jest jego odbiorców. Nie zmienia to jednak faktu, że wszelkie konkretyzacje dzieł sztuki „niematerialnych” – dosłownie w przypadku filmu, ale w koncepcji Ingardena także tekst literacki jest tworem nie materialnym (w znaczeniu empirycznie uchwytne nośnika), lecz intencjonalnym – to procesy umysłowe. Konkretyzacja taka, nawet jeśli choć częściowo ma charakter językowy, tak jak na językowy sposób przebiegają myśli odbiorcy dzieła sztuki, nie podlega ostatecznie werbalizacji. A zatem oprócz konstatacji na temat filmu jako dzieła niematerialnego, dochodzi jeszcze stwierdzenie, że interpretacja jako komunikowalny, materialny efekt procedury poznawczej jest tu nie tyle niemożliwa, ile niekonieczna.

Po drugie, dzieło filmowe – w najprostszym, podręcznikowym ujęciu problemu – ma charakter audio wizualny, to znaczy, że o jego konstytucji decyduje synteza obrazu i dźwięku. W konsekwencji między tak scharakteryzowanym filmem a zwerbalizowaną interpretacją zachodzi podstawowa różnica „języków”. Tym razem w konstruowaniu analogii tej sytuacji z przykładem znów może pomóc odwołanie się do teorii adaptacji filmowej jako przekładu intersemiotycznego, bowiem – na zasadzie odwróconej relacji – występuje tu wiele podobnych problemów. O ile jednak w przypadku filmowej adaptacji dzieła literackiego największy kłopot z „przekładem” pojawia się na poziomie tworzywa, a możliwa (pełna) ekwiwalencja zachodzi tylko na poziomie

znaczeń, o tyle w przypadku sytuacji „odwrotnej”<sup>19</sup> – słownej interpretacji dzieła filmowego – właściwie żaden z poziomów poza znaczeniowym nie wydawał się nigdy interesujący. Przeciwnie, interpretacja – definiowana najczęściej jako próba odpowiedzi na pytanie o sens dzieła – to przecież praca wykonywana na poziomie znaczeniowo-kulturowym.

Najczęściej – to jednak nie znaczy, że zawsze. Z jednej strony bowiem, w rozmaitych próbach sformułowania teorii interpretacji dzieła filmowego pojawiają się głosy świadczące o znaczącym rozmijaniu się obrazu (wraz z dźwiękiem) i słowa, z drugiej – współczesne teorie interpretacji sugerują wyraźną zmianę akcentów: od zasadniczej wcześniej roli tłumaczenia znaczeń do uwzględniania bardziej doświadczalnego czy somatycznego sposobu komunikowania się z dziełem oraz kontekstów zarówno jego powstawania, jak i recepcji. I tu okazuje się, że jednak audiowizualny charakter dzieła filmowego determinuje interpretację, w ramach której głównym problemem jest strata tych wszystkich warstw, które w procesie odbioru dostępne są wyłącznie zmysłom – i choćby z tego względu nie mogą one podlegać satysfakcjonującemu przekładowi.

Po trzecie, dzieło filmowe ma charakter czasowy. Na początku można oczywiście odwołać się choćby do klasycznego, Lessingowskiego podziału sztuk na „przestrzenne” i „czasowe”, w ramach którego te pierwsze będą się posługiwać znakami naturalnymi, te drugie zaś – umownymi, ale tu najważniejsze będzie przekonanie, że procesualność języka uniemożliwia opis w literaturze. Czasowe dzieło filmowe nie jest jednak podobne ani do tradycyjnych, oralnych form opowiadania, bo tych się można nauczyć i w niezmienionej postaci utwór powtórzyć (zresztą w ramach owej tradycji mnemotechnika była istotnym warunkiem powodzenia komunikacji), ani tym bardziej do form literackich już pisanych (prze-pisywanych lub reprodukowanych technicznie). Można powiedzieć, że dzieło filmowe trwa w czasie, ale podczas projekcji ruchome obrazy pojawiają się po to, by za chwilę zniknąć. Film należałby tu więc do sfery zarówno niepamięci (nie da się go „słowo w słowo” powtórzyć), jak i niematerialności (nie da się go ani zacytować, ani – jako artefaktu – wziąć do ręki).

W kontekście interpretacji owa ulotność stanowi kluczowy problem, jednakże w świetle niektórych teorii filmowych staje się ona konstytutywną cechą filmu jako dzieła, które może i istnieje (nie da się bowiem zaprzeczyć widzialności gry cieni i światła na kinowym ekranie), ale koniecznie

<sup>19</sup> „Odwrotność” ta jest umowna, całkiem niesymetryczna (nie zawiera bowiem porównania dwóch dzieł sztuki, ale dzieła i jego dyskursywnego „opisu”), w tym sensie także rzecz jasna metodologicznie nie do końca uprawniona, a zaproponowana została tu w celach wyłącznie heurystycznych.

przemija. Na przykład filmologia francuska istotę filmowości ujęła w specjalnym pojęciu fotogenii<sup>20</sup>, choć równie dobrze oddaje to formułowana w podobnym duchu propozycja, autorstwa Leona Trystana (1923), polskiego reżysera i teoretyka filmowego: „Pojawienie się obrazu oraz nagłe zniknięcie jego jest podstawowym i zasadniczym prawem estetyki kinematograficznej, a zarazem warunkiem koniecznym fotogeniczności”<sup>21</sup>. W tym miejscu warto również przywołać (na dłuższą eksplikację przeznaczam bowiem osobny fragment niniejszego rozdziału) jedną z ciekawszych propozycji teoretycznych, w której pojawiają się trzy ze wspomnianych wcześniej problemów „granicznych”. W swoim niewielkim tekście *Trzeci sens* Roland Barthes próbował mianowicie wskazać taki moment w „czasowym” dziele filmowym, który daje się „zatrzymać”, zapamiętać i – następnie – poddać analizie. Barthes pisze wyraźnie o fotogramach filmowych, ale w pewnym sensie są one tylko rodzajem wizualizacji owego momentu, stanowiącego o istocie filmu – umykającego obrazu, który zdążył widza zachwycić, zaintrygować, ukłuć (jak w przypadku *punctum* na fotografii, by posłużyć się pojęciem z nieco późniejszej koncepcji autora), ale który zaraz potem zniknął, zgodnie z przebiegiem taśmy filmowej (w niektórych ujęciach ontologii filmowej zasada 24 klatek na sekundę, decydująca o iluzji ruchu, postrzegana była w aurze śmierci<sup>22</sup>).

Propozycja Barthes’a, w której – by uchwycić umykający obraz i dokonać analizy – film zostaje niejako zatrzymany (fotogram/kadr), daje też asumpt do uruchomienia wątku ontologicznego w kontekście historii nośników, gdyż pozwalają one – coraz bardziej – trochę tą ontologią „sterować”. Nie możliwe więc „uchwycenie” filmu podczas jego projekcji w kinie stało się bardziej możliwe w związku z udomowieniem i rozpowszechnieniem owych nośników – od kaset VHS, przez płyty DVD, aż po wszelkie możliwe postaci zapisu filmu jako zestawu danych, możliwych do odtworzenia na rozmaitego typu urządzeniach elektronicznych i przenośnych. Zapewne uproszczeniem jest wskazanie granicznego momentu rozpowszechnienia magnetowidów

---

<sup>20</sup> Por. A. Madej, *Fotogenia*, w: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998; Ł. Demby, *Filmologia francuska*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej...*

<sup>21</sup> L. Trystan, *Fotogeniczność (Próba analizy psychologicznej)*, w: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 110.

<sup>22</sup> Por. L. Mulvey, *Dziura i zero. Godarda wizje kobiecości*, przeł. J. Murczyńska, w: eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzony, Kraków – Warszawa 2010, ss. 178-179 (autorka powołuje się tu na stwierdzenia Cocteau i Godarda).

domowych jako początku „prawdziwej”, akademickiej interpretacji dzieła filmowego – z pewnością jednak kryje się w tym spostrzeżeniu ważna uwaga natury ontologicznej. Otóż od tego momentu film w procesie naukowej refleksji, a także w kontekście „domowego”, amatorskiego oglądania, przestaje być sztuką ruchomych obrazów, a staje się – by w paradoksalny sposób nawiązać znów do „przyliterackich” skojarzeń – podobny do fizycznie uchwytej książki.

### 1.3. INTERPRETACJA I/A ROZUMIENIE

Mentalny charakter odbioru dzieła filmowego, uwarunkowany taką, a nie inną konstytucją samego filmu, decyduje również – jak było to już wielokrotnie sygnalizowane – o charakterze jego interpretacji. Na tym etapie rozważań zatrzymam się jednak wyłącznie na granicy między rozumieniem a interpretacją.

W dyskusjach nad statusem interpretacji pojawia się często problem relacji między teorią interpretacji a praktyką interpretacyjną, czyli konkretnymi efektami zastosowania owych teorii – jako ich ostatecznych weryfikatorów<sup>23</sup>. Teorie interpretacji dzieła filmowego zwykle formułowane były zgodnie z obowiązującymi w danym momencie metodologicznymi założeniami. Współcześnie pisane kompendia z historii myśli filmowej dobrze dokumentują kolejne dokonania na tych polach, korzystając z obficie produkowanych w ramach poszczególnych metod tekstów teoretycznych, a także – ewentualnie – z empirycznych wyników zawartych w nich założeń, czyli z praktyki interpretacyjnej. Właściwie można powiedzieć, że nie ma problemu z określeniem, jaki jest „przepis” na interpretację psychoanalityczną, w szerokim sensie ideologiczną (np. w ujęciu krytyki feministycznej) czy kognitywną (zwłaszcza w tym kontekście „przepisowość” postępowania interpretacyjnego wydaje się adekwatnym sformułowaniem). Powyższe „ewentualnie” bierze się stąd, że w większości przypadków teoria dominuje nad praktyką, z wyjątkiem może orientacji feministycznej i psychoanalizy, tak że skargi Davida Bordwella i szkoły Wisconsin na ich „produktywność” w tym sensie byłyby uzasadnione, gdyby – patrząc na to z dzisiejszej perspektywy – sam kognitywizm nie stał się wkrótce taką maszyną do „praktykowania teorii”. W każdym razie, niezależnie od metody, zwykle interpretacja w swym wymiarze praktycznym staje się, z jednej strony, ćwiczeniem reguł postępowania z „tekstem”, z drugiej

<sup>23</sup> R. Nycz, *Teoria interpretacji: problem pluralizmu*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, ss. 125 i 126.

zaś – zakładniczką teorii, rodzajem „namacalnego faktu” czy „empirycznego dowodu” na drodze udowadniania kolejnych założeń teoretycznych.

Co więcej, np. na gruncie literaturoznawstwa, zwłaszcza w kontekście dyskusji dotyczących interpretacji i nadinterpretacji, próbowano opracować cały system weryfikatorów/falsyfikatorów interpretacji<sup>24</sup>. Z kolei w próbie sformułowania teorii procesu, który może zachodzić niejako przed interpretacją, zwłaszcza w kontekście tak częstego spotkania percepcyjnego jak kontakt z filmem, badanie podobnych relacji wydaje się trudniejsze i łatwiejsze zarazem. Łatwiejsze, gdyż nie wymaga udokumentowanych „zapisów” tych interpretacji, z sakramentalnym pytaniem o sens dzieła sztuki i mozolnymi próbami odpowiedzi na to pytanie. W obszarze zainteresowania znajduje się tu każdy akt odbioru, z założeniem – trudno przyjąć, że bezpodstawnym – że ów akt pozostawia w odbiorcy jakikolwiek ślad i prowadzi do jakiegokolwiek, choćby fragmentarycznego, częściowego poznania. W tym przypadku praktyka interpretacyjna, co prawda trudno uchwytna, ma miejsce cały czas, choćby jej uczestnicy nie zdawali sobie sprawy z jej przebiegu i ewentualnych skutków i choćby teoretycy nie chcieli brać jej pod uwagę, nie potrafili jej diagnozować albo poprzestawali na teoretycznych, uogólniających spostrzeżeniach.

Przy okazji zaznaczony problem wydaje się o wiele trudniejszy. Trzeba mianowicie przyznać, że wartość wymienionych przed chwilą aktów poznawczych jest jednak tylko domysłem, w dodatku często umieszczanym w kontekście czasu mitycznego dla kina, w ramach którego procesy odbiorcze zachodziły „na wzór” hipnotycznego, auratycznego seansu. O ile teoria interpretacji powinna być poparta praktyką interpretacyjną, o tyle trudno podobną relację zbudować na „pustym”, bo niezwerbalizowanym w jakikolwiek sposób, wyniku poznawczego procesu.

Jednocześnie jako oczywistość przypomnieć można warunki, jakie powinna spełniać interpretacja, zwłaszcza pretendująca do miana akademickiej wypowiedzi. W największym skrócie, byłyby to – niezależnie od samej definicji interpretacji – próba odpowiedzi na pytanie o sens dzieła lub, w węższym zakresie, na pytanie o wybrany jego aspekt. Najważniejszy jednak jest tu warunek komunikacyjny takiej interpretacyjnej wypowiedzi, to znaczy konieczność jej upublicznienia, a co najmniej przekazania w obieg intersubiektywnie możliwej lektury.

Tymczasem w moim ujęciu nie chodzi o teorie interpretacji, formułowane w ramach szkół i podejść, gdzie obowiązuje metodyczne postępowanie

<sup>24</sup> Por. H. Markiewicz, *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1/1996.

z dziełem filmowym jako „przedmiotem interpretacji”, ale o takie propozycje, które – przyjmując założenie Shustermana o rozumieniu, które nie potrzebuje interpretacji – mogłyby być „zamiast teorii interpretacji”. Propozycje te – każda na swój sposób – zatrzymują się niejako p r z e d podstawowymi problemami interpretacji, o których mowa w tradycyjnych teoriach czy szkołach, gdzie efektem pracy myślowej jest określony „produkt” zwany interpretacją.

Wracam w tej chwili do problemu, na który wskazywała Alicja Helman: większość teorii interpretacji, przyjmując określone założenia metodologiczne i określając konkretne cele badawcze, pomijała – niemieszczące się w ich założeniach i celach – kwestie związane z taką, a nie inną konstytucją ontologiczną dzieła filmowego. Istota filmowości nie tyle zatem gubiła się gdzieś po drodze, ile nie była brana pod uwagę. Te propozycje natomiast, które ową ontologię przyjmują jako wyjątkową trudność i w przypadku której „język interpretacji” wykazuje pewną bezradność – można tu włączyć jako swego rodzaju taktyki „zamiast interpretacji”.

Odwołując się do formułowanych na gruncie estetyki tez Marii Gołaszewskiej („rozumiejąca percepcja dzieła sztuki”<sup>25</sup>) oraz Richarda Shustermana („nieinterpretowany akt rozumienia”<sup>26</sup>), o których szerzej pisałem w rozdziale I, i przenosząc je na płaszczyznę filmoznawczą, chciałbym krótko omówić kilka koncepcji, ukształtowanych jeszcze przed erą akademickiej refleksji nad filmem i kinem, ale będących – jak sądzę – źródłem inspiracji w ujęciu takich praktyk „zamiast interpretacji”, które można potraktować jako stanowisko rozumienia (nawet jeśli p r z e d interpretacją) i jednoczesnego zachowania „istoty filmowości”. Najkrócej mówiąc, pojawiają się w tych koncepcjach intuicje interpretacji, która nie musi być wypowiedziana.

Spośród takich teoretycznych prób, które mogą być inspiracją do stawiania dalszych kroków na drodze „zamiast interpretacji”, wyróżniłbym trzy. Pojęcia i koncepcje mowy wewnętrznej oraz liryzofii – jako propozycje ważne dla wczesnych teorii filmu – tylko wymieniam i skrótowo omawiam, natomiast „trzeci sens” Rolanda Barthes’a, sygnalizujący i skupiający wiele tendencji charakterystycznych dla powojennego już filmoznawstwa, wyróżniam i obszernie charakteryzuję w następnym podrozdziale.

I tak pojęcie „m o w y w e w n ę t r z n e j” pojawia się w rozmaitych kontekstach teoretycznofilmowych, czasem jako skojarzenie z kategoriami psy-

<sup>25</sup> M. Gołaszewska, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, PWN, Warszawa 1970, s. 135.

<sup>26</sup> Por. R. Shusterman, *Interpretacja a rozumienie*, przeł. A. Orzechowski, w: idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

chologicznymi (rzecz obecna już w latach 30. u Lwa Wygotskiego), literackimi (monolog wewnętrzny i strumień świadomości), filozoficznymi („nieziszczalny” dialog, który się nie „uzewnętrznia”, np. u Bataille’a czy Blanchota), czasem też jako metaforyczne lub potoczne nawet skojarzenie z zasadą myślenia w ogóle – i właściwie wszystkie te składowe są tu uzasadnione. Historycznie jednak rzecz ujmując, do sformułowania pojęcia i koncepcji „mowy wewnętrznej” przyczynili się artyści i teoretycy związani z formalizmem, jak Sergiej Eisenstein i – przede wszystkim – Boris Eichenbaum. Ten pierwszy odwoływał się do montażu i „emocjonalnego” języka filmu<sup>27</sup>, drugi zaś przekonywał, że praca widza polega na „połączeniu kadrów i odgadnięciu wszystkich odcieni znaczeniowych”<sup>28</sup>.

I w innym miejscu:

[...] percepcja i zrozumienie filmu są nierozzerwalnie związane z powstawaniem mowy wewnętrznej, łączącej poszczególne kadry między sobą. Poza tym procesem mogą się znaleźć tylko pozarozumowe elementy kina. Widz musi wykonywać złożoną pracę umysłową polegającą na łączeniu kadrów (budowaniu fraz i sekwencji filmowych), prawie nie spotykaną w życiu codziennym, gdyż tu słowo zastępuje wszystkie inne sposoby wyrażania<sup>29</sup>.

W kontekście obu tych propozycji trzeba oczywiście pamiętać, że powstały one jako rodzaj reakcji czy refleksji na „niemotę” kina.

Jednocześnie, abstrahując już od formalistycznych źródeł, pojęcie „mowy wewnętrznej” jako rodzaju składania „umykającego” dzieła sztuki w jego całościowy obraz (dokonywanego w ramach osobistego odbioru) ma spory epistemologiczny potencjał. W próbie dokonania „adaptacji” na rzecz taktyk „zamiast interpretacji” „mowa wewnętrzna” byłaby od razu sposobem rozumienia, etapem przedinterpretacyjnym, zawierającym nawet komponent językowy (przyjmując założenie filozofii języka, że myślenie ma właśnie taki, językowy, charakter). Równie uprawnione będą tu jednak skojarzenia z fenomenologią jako sposobem poznania oraz konkretyzacją jako pracą wyobraźni, które to procesy nie kończą się czy też nie muszą kończyć aktem językowym (wypowiedzianym lub zapisanym).

<sup>27</sup> Por. S. Eisenstein, *Dickens, Griffith i my*, przeł. I. Piotrowska, w: idem, *Wybór pism*, WAiF, Warszawa 1959, s. 79; A. Helman, *Radziecka szkoła montażu*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej...*, ss. 73-74.

<sup>28</sup> B. Eichenbaum, *Literatura i kino*, przeł. R. Zimand, w: *Cudowny Kinemo*, wybór, przekład i oprac. T. Szczepański i B. Żyłko, słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2001. Por. J. Ostaszewski, *Formalizm*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej...*, ss. 87-89.

<sup>29</sup> B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, przeł. B. Grabowska, w: A. Helman (red.), *Estetyka i film*, WAiF, Warszawa 1972, s. 44.

Z kolei pojęcie „lir o z o f i i” (lub w innych polskich tłumaczeniach – „lirycznej mądrości”) pochodzi z wczesnej pracy Jeana Epsteina. Tak pisze na ten temat Alicja Helman: „Kino bowiem wydaje się zbliżać do języka pojmo- wanego na wzór języka werbalnego, ale przede wszystkim jest mową uczuć, które mogą być komunikowane nie tylko poza słowem, ale niejako przed słowem, w fazie poprzedzającej jego narodziny”. I dalej, odwołując się do zjawiska i pojęcia fotogenii, które Epstein rozwijał na swój sposób: „[lir o z o f i a t o] pewien rodzaj postawy poznawczej, która łączyłaby podejście rozumowe z emocjonalnym”<sup>30</sup>. Szczególnie interesujące jest stopniowanie swoistej zaży- łości z lir o z o f i a jako formą poznania – od jej poziomu sentymentalnego czy afektywnego, aż po miłość, a nawet namiętność<sup>31</sup>. Echa tej koncepcji można odnaleźć w wielu propozycjach teoretycznofilmowych, które odwołują się do mentalnej i wyobraźniowej pracy widza podczas seansu, a także w ujęciach psychologicznych<sup>32</sup>. Na przykład Ivo Pondělíček jeszcze w latach 70. propo- nował formułę poznania uczuciowego<sup>33</sup>. Co prawda całkowite zastąpienie estetyki przez psychologię, jako jeden z ważniejszych postulatów Epsteina, nigdy nie spełnił się całkowicie, ale sama intuicja mariażu, wypowiedziana już w 1922 roku, w zaskakujący sposób powraca przecież w XX-wiecznych koncepcjach estetycznych i teoriach poznania dzieła sztuki wielokrotnie, ze znacznym nasileniem właśnie w czasach współczesnych. Jak można przeczy- tać u autora *Kinematografu widzianego z Etny*: „Dzisiejsza liryczna mądrość jest tylko wstępem do estetyki, która stanie się kategorią szerszą niż wiedza, najwyższą formą ludzkiego poznania”<sup>34</sup>.

## 2. „TRZECI SENS” – MIĘDZY POTENCJĄ ZNACZENIA A TEORIĄ INTERPRETACJI

Swoistym paradoksem jest, że gdyby spojrzeć na „dzieła zebrane” Rolanda Barthes’a, film i fotografia okażą się m a r g i n e s e m jego twórczości, który

<sup>30</sup> A. Helman, *Jean Epstein*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej...*, ss. 35 i 36.

<sup>31</sup> Por. J. Epstein, *La lyrosophie* [1922], w: idem, *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, t. I: 1921-1947, Éditions Seghers, Paris 1974, zwłaszcza ss. 20 i 22.

<sup>32</sup> Por. L. Blaustein, *Przyczynki do psychologii widza kinowego* [1933], w: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Ossolineum, Wro- cław 1975. Por. na ten temat: A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, w: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino nieme*, Universitas, Kraków 2010, s. 46 i n.

<sup>33</sup> I. Pondělíček, *Psychologia przeżycia filmowego*, przeł. A. Stojowski, „Kino” 7/1972, s. 28.

<sup>34</sup> Cyt. za: Z. Gawrak, *Jean Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, WAI F, Warszawa 1962, s. 96.

obrósł chyba największą ilością komentarzy. A następny paradoks, że konwersja poststrukturalna tego autora była zdecydowana i wyparła wcześniejszy, semiotyczny kontekst badań, a mimo to okazuje się, że nie było to zerwanie nagłe i radykalne, dzięki czemu ciągle można wracać do pomysłów, które zbudowane są na teorii znaku.

Nie ma tu miejsca, by wykazywać czy przypominać, jaką wagę ma koncepcja „trzeciego sensu” dla teoretyków fotografii i wszystkich – po prostu – o fotografii piszących. Jeśli odwołania do krótkiego artykułu z 1970 roku nie zdarzają się zbyt często, na pewno pojawi się kontekst *Światła obrazu*, która to książka, jak powszechnie wiadomo, w swej głównej, najmocniejszej i najbardziej enigmatycznej kategorii – *punctum*, wchłania i przeformułuje teorię „trzeciego sensu”. To przeformułowanie, skierowane zresztą bardziej w stronę fenomenologicznego, uważnego, melancholijnego namysłu niż poststrukturalistycznej dezynwoltury, częściowo zwalnia z obowiązku śledzenia wcześniejszych etapów refleksji Barthes’a nad fotografią, ale na pewno nie powinno takiego ominięcia całkowicie usprawiedliwiać. Przywołanie semiotycznego, a nie fenomenologicznego kontekstu rozważań nad fotografią nie jest bowiem przypomnianiem „nieaktywnej” metody interpretacyjnej, ale próbą uchwycenia momentu, w którym akt rozumienia poddaje się j e s z c z e opisowi, ale jednocześnie j u ż wymyka się mu w stronę czystego postrzegania.

Zatem koncepcja „trzeciego sensu” to swoisty wstęp do słynnej pracy *Le chambre claire*, ale zapisany w innym języku, inne też inspiracje – co postaram się pokazać – przynoszący czytelnikowi. Chciałbym więc zatrzymać się nad tym krótkim tekstem Barthes’a, sprawdzić – o ile to możliwe – na czym polega sens „trzeciego sensu”, następnie, jak w swych niewielu pismach filmowych Barthes podobne intuicje wypowiadał, by potem odejść od fotografii i filmu i ekstrapolować – o ile to możliwe – teorię „trzeciego sensu” na teorię interpretacji w ogóle. „Trzeci sens” zamierzam następnie potraktować jako metaforę epistemologiczną: to jakby stop-klatka w procesie interpretacji, jej zatrzymanie czy zerwanie, j e d n o c z e ś n i e rodzaj epifanii, objawienia, prawie że uchwycenia tego jednego, właściwego, zakrytego dotąd sensu oraz niemożności nazwania go wprost. Więcej nawet – „trzeci sens” to najgłębsza świadomość owej jednoczesności. Na ostatnim etapie rozważań spróbuję odpowiedzieć na pytanie o wpływ propozycji Barthes’a na wybrane wątki obecne w historii myśli filmowej, co pozwoli zarazem pokazać – i taki jest główny cel niniejszego fragmentu – jeden ze sposobów rozumienia nadrzędnej dla książki formuły „zamiast interpretacji”.

## 2.1. SENS „TRZECIEGO SENSU”

Ta może niezbyt zgrabna gra słowna prowokuje do rozpoczęcia uwag od spraw z pozoru mniej ważnych, technicznych, dotyczących tłumaczenia. Od dość dawna dostępny polski przekład artykułu Barthes'a, autorstwa Romana Wyborskiego, nie jest może najważniejszym argumentem, by w rodzimej refleksji nad Barthes'em utrzymać formułę „trzeciego sensu”. Nie widzę jednak wystarczającego powodu, by „trzeci sens” zastępować „trzecim znaczeniem”, co zdarza się stosunkowo często i – częściowo autorzy sami zdradzają to w przypisach – jest wynikiem lektury angielskiej wersji oryginalnego tekstu (opublikowanego pod tytułem *The Third Meaning*). Tytuł francuski – *Le troisième sens* – i odpowiadający mu polski „trzeci sens” zawierają bowiem istotną dwuznaczność. „Sens” to znaczenie, a także skojarzenie ze zmysłami jako narządami percepcji oraz z „sensualnością” jako „zmysłowością”. Jak pisze Krzysztof Kłosiński, chodzi tu „sens, *ale wytwarzany zmysłami*”, a nie – w domyśle – intelektem<sup>35</sup>. Zatem to, co „z pozoru mniej ważne”, już na samym początku okazuje się istotnym tropem w refleksji nad sensem „trzeciego sensu” – znaczenia uchwytne, ale niewyraźnego, zatrzymującego się na poziomie wzroku.

Wielokrotnie rekonstruowano już tę koncepcję i z pewnością na następne wnikliwe studia ona ciągle zasługuje. Z konieczności zatem przypomnę tylko kilka podstawowych kwestii. Barthes, jak wiadomo, wyróżnił trzy poziomy znaczeniowe: 1) poziom komunikacyjny (informacyjny), 2) poziom znaczeniowości (symboliczny), oraz 3) poziom *signifiance*<sup>36</sup>, przez polskiego tłumacza przybliżony jako „poziom potencji znaczenia”, częściej i trafniej, chociaż wbrew słowotwórczym przyzwyczajeniom, oddawany za pomocą słowa „znaczącość” (tak np. Kłosiński). *Signifiance* to właśnie ów trzeci sens, sens otwarty, *optus* (w przeciwieństwie do sensu oczywistego dwóch pierwszych poziomów znaczeniowych, *obvius*). Trzeci sens rozwija się „poza kulturą, wiedzą i informacją”<sup>37</sup>, jest sensem czysto obrazowym i aintelektualnym.

Trzeba odwołać się tu do binarnej struktury znaku, w której znaczącemu (*signifiant*) odpowiada znaczone (*signifié*) – i tak, zwykle na zasadzie arbitralności połączenia tych dwóch sfer, rodzi się znaczenie (*signification*).

<sup>35</sup> K. Kłosiński, *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes'a o muzyce*, „Pamiętnik Literacki” 2/1999, s. 14. Przytoczona „aforystyczna definicja” *signifiance* pochodzi – po filologicznej i semantycznej analizie Kłosińskiego – z *Przyjemności tekstu* z 1973 roku („Czym jest znaczącość? Sensem, *ale wytwarzanym zmysłami*”).

<sup>36</sup> R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino” 11/1971, s. 36.

<sup>37</sup> Ibidem.

*Signifiance* jest – by skorzystać z propozycji tłumacza – tylko p o t e n c j ą znaczenia, ponieważ w analizowanych przez Barthes'a fotogramach z filmów Eisensteina *signifiant* i *signifié* – nieoczekiwanie w stosunku do arbitralnych przyporządkowań w strukturze znaku – się rozsunęły czy nawet rozstały. *Signifiance* to – jak pisze Barthes – *signifiant* bez *signifié*, albo z odwrotnej strony patrząc: to „swobodny przepływ elementów znaczonych [*signifiés*] pod ustaloną figurą elementu znaczącego [*signifiant*]”<sup>38</sup>. By ująć to prościej: fotografia jest znakiem, tak jak jest nim np. słowo, ale żeby stała się dziełem sztuki lub rzeczą ważną dla mnie (jak Fotografie, pisane dużą literą, analizowane w *Świetle obrazu*), nie wystarczy skwitować jej tezą o arbitralnym połączeniu w niej *signifiant* i *signifié*. Stąd konieczność wskazania tego punktu, który będzie decydował o dziele sztuki lub który będzie oddziaływał bezpośrednio na mnie (*signifiance* lub *punctum* w terminologii Barthes'a).

Dodać warto, że skoro mówimy o „trzecim sensie” w filmie jako dziele i wizualnym, i procesualnym, pojawia się on tam c o j a k i ś c z a s – Barthes analizuje przecież tylko w y b r a n e fotogramy. Analizuje d o c z a s u jednak; Alicja Helman widzi tę granicę możliwej analizy między „lingwistycznością” obrazu a jakąś „nieanalizowalną” resztą<sup>39</sup> – owym fenomenalnym (niemalże dosłownie *fenomenalnym*) „trzecim sensem”, czymś istotnym (znów – dosłownie), albo całkiem potocznie – „tym czymś”. Powodujące zadziwienie fotogramy sprawiają, że interpretacja filmu staje się czymś nieoczywistym, nie do końca przebiegającym zgodnie z narracją (rola montażu) i „czytaniem” użytych symboli, że się rwie, haczy – a wynika to z „natury” tego specyficznego języka, niby zrozumiałego (jak język naturalny), a jednak nieoczywistego (jak fotografia). Podobnie Georges Didi-Huberman umieszcza w kontekście czasu, przemijania i przeszłości obraz, który – jak podczas projekcji filmu – umyka już w chwili pojawienia się. Z jednej więc strony obrazy te „pojawiają się”, „trafiają nas”, „dotykają nas głęboko”, z drugiej zaś strony – gdy mowa o „nas” poznających – pojawiają się określenia „niezdolności” czy wręcz „niemożliwości”<sup>40</sup>.

Często podkreśla się w komentarzach do Barthes'a, jak już wspomniałem, że koncepcja „trzeciego sensu” wyprzedza o dziesięć lat książkę *Światło obrazu* (albo ją tak wcześniej zapowiada?), a zwłaszcza propozycję nieuchwytnego, przykuwającego uwagę i przekłuwającego proces interpretacji *punctum*

<sup>38</sup> P. Polit, *Światliste Spotkanie. Dosłowność obrazu fotograficznego w teorii Rolanda Barthes'a*, „Kresy” 11/1999, s. 213.

<sup>39</sup> A. Helman, *Historia semiotyki filmu*, t. I, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1991, s. 33.

<sup>40</sup> G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, ss. 210-211.

(w odróżnieniu od *spectrum* – poziomu narracyjnego, kulturowego, konwencjonalnego fotografii). Wielokrotnie porównywano te dwie propozycje, poprzestaną więc na ważnym w kontekście mojej propozycji cytacie z książki, o której mowa: „Bez względu na to jak długo przypatrywałbym się [fotografii], nie nauczy mnie ona niczego. To właśnie na tym z a t r z y m a n i u i n t e r p r e t a c j i opiera się pewność Fotografii – w y c z e r p u j ę swoje możliwości stwierdziwszy: »to było«”<sup>41</sup>. „Trzeci sens” okazuje się zatem szczególną własnością dzieła, a ściślej rzecz biorąc: szczególną własnością kontaktu pomiędzy dziełem a jego odbiorcą.

## 2.2. BARTHES I FILM

Tekstów poświęconych wyłącznie filmowi i kinu Barthes nie zostawił zbyt wiele: kilka artykułów, kilka wywiadów dla czasopism branżowych, do tego rozważania o obrazie czy fotografii, gdzie film jest też punktem odniesienia. Ów skromny w tym zakresie dorobek Alicja Helman tłumaczy dwiema przyczynami<sup>42</sup>: po pierwsze, dla Barthes’a, zwłaszcza w latach 60. i na przełomie następnego dziesięciolecia, ważniejszy jest rozwój metody semiotycznej, a – jeśli chodzi o przedmiot badań – kino wybiera on tylko od czasu do czasu, tak jak w razie potrzeby zagląda do innych dziedzin sztuki czy obszarów życia; po drugie – twierdził, że ówczesna semiotyka nie jest jeszcze gotowa (zdolna) do analizy „systemów złożonych”<sup>43</sup>, w tym wypadku filmu jako bardzo skomplikowanego systemu audiowizualnego.

Jednak filmowy „trzeci sens” i pojęcie „znaczącości” nie bierze się u Barthes’a oczywiście znikąd – i ma także swoje kontynuacje. Podkreśla to teoretyczną drogę autora *Fragmentów dyskursu miłosnego* jako konsekwentny rozwój myśli: od „twardego” strukturalizmu, przez jego „rozmiękczoną” wersję, w której dochodzi do notorycznego podważania wszelkich arbitralności, symetrii i binaryzmów, aż do – by użyć skrótu – l i t e r a t u r y (jako przedmiotu miłości i jako ostatecznego „stylu” pisania). Z całą pewnością można by „przeczytać Barthes’a” pod kątem obecnych w jego *opus* analogii do rozmaitych wersji i aktualizacji „trzeciego sensu”.

Intuicje te pojawiają się już w tekstach z lat 60., głównie tych poświęconych – szeroko pojętej – obrazowości. Na przykład w *Retoryce obrazów*

<sup>41</sup> Poprawiony – w stosunku do wersji Trznadla – przekład cytuję za: S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki – Instytut Sztuki PAN, Izabelin 2004, s. 83.

<sup>42</sup> A. Helman, *Historia semiotyki filmu*, s. 23.

<sup>43</sup> R. Barthes, *Podstawy semiotologii*, przeł. A. Turczyn, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, ss. 17-18.

wyłożona jest relacja między potocznym a semiotycznym odbiorem i rozumieniem obrazów: „obraz [...] stawia opór sensowi: jest re-reprezentacją, [...] a jak wiadomo, pojmowane jest wrogiem przeżywanego. [...] niewysłowione bogactwo obrazu nie da się wyczerpać w znaczeniu”<sup>44</sup>.

W *Imperium znaków*, z tego samego co omawiany artykuł 1970 roku, Barthes zapisuje podobne uwagi w refleksji nad haiku. „Zachodnie” metody interpretacji, twierdził wówczas, „przeznaczone u nas do *przebicia* sensu na wylot”, „muszą obywać się bez haiku, gdyż praca lektury z nimi związana polega na zawieszeniu języka, a nie na pobudzaniu go”<sup>45</sup>. Zamilknięcie, zatrzymanie, zawieszenie języka dotyczy zarówno twórcy („praca haiku” polega na „uwalnianiu od sensu”<sup>46</sup>), jak i – pośrednio – odbiorcy tekstu, który w akcie lektury staje olśniony i niemy wobec tego olśnienia. „Nie opisując, ani nie definiując, haiku [...] kurczy się do czystej i wyłącznej desygnacji. Otóż to, tak właśnie, mówi haiku, to jest to. Albo jeszcze lepiej: To!”<sup>47</sup> Na „to” się wskazuje, owego „to” się nie wyjaśnia; Michał Paweł Markowski pisze w tym kontekście o szukaniu „upodobania w tym, co stawia opór interpretacji”<sup>48</sup>: „[...] to przede wszystkim emblemat »wizji bez komentarza«, percepcji świata, z której wyciekło pytanie o sens, to wydarzenie mowy, w tle której nie czai się hermeneutyczne pragnienie”<sup>49</sup>. Podprowadzał do podobnych skojarzeń sam Barthes w *Trzecim sensie*:

<sup>44</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 3/1985, s. 289.

<sup>45</sup> R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, przekład przejrzał i poprawił, wstępem opatrzył M.P. Markowski, KR, Warszawa 1999, s. 129.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>47</sup> Ibidem, ss. 145-146. W refleksji nad językiem japońskim, a właściwie nad swoim odczuciem tego „nieznanego języka”, Barthes pisze o „czystym procesie tworzenia znaczeń [*signifiance*]”. Tłumacz polskiego tekstu dodaje w przypisie: „Termin ten oznacza proces wytworzenia sensu, jak i rezultat tego procesu (w tym drugim wypadku znaczenie jest quasi-synonimem sensu). *Signifiance* obejmuje działania tylko w obrębie *signifiants*, które nigdy nie odnoszą się do *signifié*” (s. 55). Na marginesie warto przypomnieć dwie kwestie. Po pierwsze, w swojej wykładni *punctum* autor *Światła obrazu* również – w metakrytycznym geście przyznania się do niemocy słów, opisu, teorii – używa skróconej i trafnej jej „definicji”: „To-co-było” (R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 130 i n.). Po drugie, teorie *punctum* (czy szerzej: fotografia) i haiku w pewnym momencie spotykają się także w *La chambre claire*: „wszystko jest dane od razu, nie wywołując chęci rozwoju, a nawet bez możliwości retorycznego przekształcenia” (ibidem, s. 86).

<sup>48</sup> M.P. Markowski, *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, wstęp w: R. Barthes, *Imperium znaków*, s. 17.

<sup>49</sup> M.P. Markowski, *Szczęśliwa mitologia...*, s. 36.

Gdyby sens ten mógł być opisany [...], miałby wówczas w sobie coś z japońskiego haiku, z anaforycznego gestu pozbawionego treści znaczącej, coś z rodzaju szramy, z której wykreślono sens (chęć posiadania sensu)<sup>50</sup>.

Szczególnie ważny jest tu jednak horyzont filmowych pism Barthes'a. W *Problemie znaczenia w filmie*, wczesnym artykule z 1960 roku, pojawia się już zapowiedź niektórych wątków. Barthes, analizując proces nadawania (autor) i odbioru (publiczność) znaczeń w filmie, wskazuje na drogę ewolucji znaku: od jego wymiaru oczywistego (znak skonwencjonalizowany) do wymiaru bardziej zindywidualizowanego, autorskiego, oryginalnego. Strategia nadawcy polegałaby na ciągłych próbach przekroczenia granicy, przed którą wszystko jest oczywiste, za którą z kolei czyha już groźba bycia niezrozumianym – ale właśnie podczas przekraczania tej granicy, można powiedzieć, rozgrywają się najciekawsze procesy. To tu – pomiędzy dwiema sferami repertuaru autorskiego: ośrodkową i peryferyjną – znajduje się miejsce kształtowania nowych znaczeń, miejsce nieoczywistości i nieoczekiwania: „wartość estetyczna filmu jest funkcją dystansu, jaki autor potrafi wprowadzić między formę znaku i jego treść, bez przekraczania jednak granic zrozumiałości”<sup>51</sup>.

Podobne intuicje, a czasem już znacznie bliższe precyzji „trzeciego sensu”, znaleźć można w wywiadach z lat 60., których Barthes udzielił czasopismom filmowym. Pomijając półprywatne wyznania na temat samotnego (najchętniej) spędzania czasu w kinie, chociaż i ta kwestia wydaje się znacząca, dotyczy bowiem spontaniczności w akcie chodzenia do kina i w procesie samego odbioru filmu (w przeciwieństwie do „towarzyskich powinności”), merytoryczne uwagi Barthes'a odwołują się już do jego ówczesnej koncepcji języka, komunikacji i semiotyki sztuki<sup>52</sup>. W kontekście „trzeciego sensu” ważne okazuje się przede wszystkim zwrócenie uwagi na specyficzny rodzaj „języka” kina – uniwersalny, należący do wielkich *n a c z ą c y c h* wspólnot (gdzie indziej powie, że może być to „wielki język wyobraźni ludzkiej”<sup>53</sup>). W przypadku owych języków istotna jest pewna nadwyżka *signifiés* nad *signifiants* oraz – nie bez wpływu na taką, pożądaną przecież w przypadku

<sup>50</sup> R. Barthes, *Trzeci sens...*, s. 40.

<sup>51</sup> R. Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, przeł. M. i M. Hendrykowsky, w: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Film: język – rzeczywistość – osoba*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1992, s. 18.

<sup>52</sup> Por. R. Barthes, *Sur le cinéma*, propos recueillis par Michel Delahaye et Jacques Rivette, „Cahiers du cinéma” 147/1963.

<sup>53</sup> R. Barthes, *Sémiologie et cinéma*, propos recueillis par Philippe Pilard et Michel Tardy, „Image et Son”, juillet 1964, s. 40.

wszelkiej sztuki, dysproporcję – warunki percepcji. W rezultacie swych rozmyślań Barthes wyraża opinię na temat najlepszych – według niego – filmów: mimo pozorów „bezsensu” (np. ze względu na nikłą obecność intrygi czy pewną powierzchowną „absurdalność”, jak powie przy okazji przywołanego przykładu *Widma wolności* Luisa Buñuela), podtrzymują one sens, wytrzymują napięcie sensu. W jego semiologii kina zatem „wszystko ma sens, nawet nonsense, który ma co najmniej drugi sens bycia nonsensem”<sup>54</sup>. Pojawia się wreszcie podczas rozmowy Lacanowskie pojęcie *signifiance*; film jest pełen znaczącości albo – można w inny sposób powiedzieć – daje do myślenia<sup>55</sup>.

Sformułowane w latach 60. uwagi, domknięte *Trzecim sensem* z 1970 roku, znajdują swoje potwierdzenie w prywatnych zapiskach auto-autobiograficznej książki *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). We fragmencie *Pełnia kina* (*Le plein du cinéma*) Barthes pisał:

Opór wobec kina: nawet znaczące jest tu z natury gładkie, niezależnie od retoryki planów; to nieodwołalna ciągłość obrazów; błona (to trafna nazwa: skóra bez otworów) ś l e d z i wizję, tak jak pasek magnetyczny śledzi losy książki: oznacza to zasadniczą niemożliwość stworzenia fragmentu, jakiegoś haiku<sup>56</sup>.

I fragment *Dreszcz sensu*, w którym na nieco ogólniejszym poziomie Barthes zapisuje – jak w wielu innych kontekstach, nie tylko przecież filmowych – istnienie pewnej granicy między rozumieniem a niemożnością jego wypowiedzenia: „j e s t j a k i ś s e n s, lecz nie da się go «uchwycić»; pozostaje płynny, nosi ślad lekkiego wrzenia”<sup>57</sup>.

W myśli Rolanda Barthes’a intuicje „trzeciego sensu” pojawiają się więc we wszystkich okresach jej rozwoju i w różnych odniesieniach problemowych. Nie ulega jednak wątpliwości, że w drodze od punktu wyjścia (binarna struktura znaku) do punktu dojścia (wskazanie poziomu „znaczącości” – trzeciego sensu) decydującą rolę odegrały najpierw fotografia i fotogram. A właściwie – już w samym tekście *Trzeci sens* – doprowadziła do tego pewna niemoc zwerbalizowania aktu rozumienia, które dokonuje się podczas projekcji ruchomych obrazów. Początkowo owa niemoc diagnozowana była jako swoisty problem, który można opisać za pomocą języka semiotyki, później zaś – bardziej jako „naturalna” i konstytutywna cecha obrazów (szczególnie fotograficznych i filmowych) oraz „naturalne” warunki ich percepcji.

<sup>54</sup> R. Barthes, *Sur le cinéma*, s. 25.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>56</sup> R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2011, s. 65.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 109.

### 2.3. „TRZECI SENS” JAKO TEORIA I METAFORA EPISTEMOLOGICZNA INTERPRETACJI

Szczególnie ważne w próbie przemyślenia koncepcji „trzeciego sensu” jako teorii interpretacji będzie wskazanie na obszar „pomiędzy” – interpretowanym przedmiotem a interpretującym podmiotem. Określenie „trzeciego sensu” jako sfery „znaczeń możliwych i niekoniecznie zaktualizowanych”<sup>58</sup> prowadzi Barthes’a do podobnych wniosków, do jakich Ingarden dochodzi w swej koncepcji literackiej konkretyzacji: miejsca niedookreślenia, wynikające – najkrócej mówiąc – ze schematyczności języka, domagają się swoistego uzupełnienia. W ten sposób obie te koncepcje można określić jako pozwalające na otwarcie interpretacji – otwarcie się na mnie, interpretującego, ale również otwarcie na wielość sensów, ponieważ nas, interpretujących, jest wielu<sup>59</sup>.

Przed wszystkim jednak „trzeci sens” nie może być potraktowany jako element immanentnie należący do przedmiotu, ale jako komunikacyjny warunek interpretacji. W tym momencie widać, jak przełomowa jest ta koncepcja: swoje źródła ma w teorii znaku, ale punktem dojścia jest bezpośredni kontakt i pewnego rodzaju napięcie nieoczekiwania. „Bezpośredni kontakt” to, oczywiście, najbardziej neutralne określenie zdarzeń, o które Barthes’owi rzeczywiście chodzi. Od miejsca nazwanego tu roboczo „pomiędzy” przechodzi on bowiem do projekcji etapu „zespolenia”, czyli do emocjonalnego i erotycznego momentu działania „trzeciego sensu”, który staje się odpowiednikiem „rozkoszy” z *Przyjemności tekstu*. Rozkosz ta, by przypomnieć jedną z tez słynnej książki, jest nagłym zerwaniem i nie daje się wyrazić słowami.

Budując pomost między refleksją nad naturą fotografii (i filmowego fotogramu) a teorią interpretacji, trudno oprzeć się dość oczywistemu stwierdzeniu, że fotografia jest również doskonałą metaforą interpretacji. Wystarczy odwołać się do kilku podstawowych skojarzeń. Fotografia – jako metafora interpretacji – rejestruje rzeczywistość, czasem wręcz zaświadcza-  
jąc o jej istnieniu, jednocześnie dając tej rzeczywistości jakąś tylko wersję, zależną i od fotografa, i od ograniczeń medium (nie wspominając już o tak często podkreślanej w procesie fotografowania roli przypadku). Fotografia jest – jak wszelkiego rodzaju przekład czy naśladowanie – skazana na bycie interpretacją: bierne, wynikające z jej możliwości technicznych odwzoro-

<sup>58</sup> P. Polit, *Światliste Spotkanie...*, s. 214.

<sup>59</sup> Na marginesie można dodać, że związków omawianej koncepcji Barthes’a z estetyką Ingardena – obok teorii konkretyzacji – jest o wiele więcej i zasługiwałyby one na osobne omówienie.

wywanie rzeczywistości nakłada się na intencjonalną próbę tej rzeczywistości rozumienia; innymi słowy, obiektywne w niej jest nie do oddzielenia od subiektywnego, więcej – konstytuuje ją paradoksalne złączenie prawdy i kłamstwa<sup>60</sup>. Do wielu takich metafor, w których odbija się rzeczywistość „prawdziwa” i „zinterpretowana” jednocześnie, zbliżają się również lustro<sup>61</sup> i woda<sup>62</sup>, często zresztą porównywane z samą fotografią w celu pokazania jej janusowego oblicza.

Dalej jednak, jak sugerowałem wcześniej, można konkretną propozycję teoretyczną, a za taką uważam Barthes'owską koncepcję „trzeciego sensu”, potraktować jako metaforę epistemologiczną interpretacji, zdolną uchwycić procesy, na które nie dość często zwraca się uwagę. W tradycji semiotycznej utrwalili się podział świata i sposobów jego odbioru na sferę symboliczną, kulturową, która podlega „czytaniu”, to jest interpretacji jako wyszukiwaniu znaczeń, oraz sferę, której doświadcza się za pomocą zmysłów. Ale jest to podział tylko „mniej więcej”, ponieważ Barthes (jak i inni semiotycy skręcający w połowie lat 60. w stronę poststrukturalizmu) próbował pogodzić sprzeczności. Budując teorię „trzeciego sensu” na binarnej koncepcji znaku, uświadamiał, że – owszem – w dziele sztuki daje się wyróżnić płaszczyzna znaczeń, ale nie wyczerpuje ona puli możliwości w sposobach naszego z tym dziełem obcowania: *signifiance*. I tak sytuacja podmiotu, którego „trzeci sens” miałby dotyczyć, jest trudna do scharakteryzowania, uchwycenia, bo znajduje się on gdzieś pomiędzy bezpośrednim (estetycznym) doświadczeniem a (jeszcze niezwerbalizowanym czy – zdaniem Barthes'a – niedającym się w ogóle zwerbalizować) poznaniem. Nastąpiła tu kulminacja problemów związanych z interpretacją „nieoczywistych” przedmiotów badań, a do takich należą i film, i fotografia.

W historii estetyki, a także w teorii i estetyce filmu stosowano przy takich okazjach różnego rodzaju kategorie, albo konkretnie określone, albo potraktowane opisowo i powiązane – jak sugerował Adorno – z „atmosferą dzieła sztuki”<sup>63</sup>. Przede wszystkim chciałbym tu wskazać na podobieństwo „trzeciego sensu” z *fo to g e n i ą*. Zbieżności jest wiele, a wszystkie wynikają, jak się zdaje, ze swoistej atrakcyjności heurystycznej obu kategorii: ich nie-definiowalności, podatności na wszelkiego typu aplikacje oraz tendencji do

<sup>60</sup> B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009, ss. 9-10.

<sup>61</sup> Ibidem, ss. 211-212.

<sup>62</sup> Por. np. J. Brodski, *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, „Zeszyty Literackie” 39/1992.

<sup>63</sup> Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 499.

wchodzenia w obszar potoczności<sup>64</sup>. W ten sposób pisał o fotogenii cytowany już wcześniej Leon Trystan:

Coś było fotogeniczne. Drasnęło nasze nerwy. Znikło. Pozostał ślad i – tęsknota. Chwilowe odsłonięcie tajemnicy. Kantowska rzecz sama w sobie. Ujrzenie rzeczy, przedmiotu miłości, gniewu, lubieżności, postanowienia, woli mocy. Wrażenie świetlne na siatkówce pozostaje 1/10 sekundy. Im bardziej do tej granicy zbliża się zjawisko, tym bardziej jest ono fotogeniczne<sup>65</sup>.

W dużo późniejszym eseju Rolanda Barthes'a nie pojawia się to pojęcie, ale – jak celnie zauważy Alina Madej – jest to „najpełniejszy dotąd opis zjawiska fotogenii”. Barthes'owski „trzeci sens” – pisze w prowadzonej przez siebie analogii autorka – „[n]ie ma swego stałego miejsca w strukturze filmu, przeciwnie: stale przemieszczając się, może pojawiać się w całkiem nieoczekiwanych momentach i nie utrwalić się nawet w pamięci widza”<sup>66</sup>. Na marginesie dodam (bo szczegółowa analiza wymagałaby osobnego tekstu), że i fotogenię, i „trzeci sens” z powodzeniem można by także zestawić z aurą Waltera Benjamina, gdyby – niejako wbrew autorowi – pozostawić ją jednak w kinie.

A zatem fotogenia, aura, „trzeci sens”, a także „filmowość” jako kategoria nadrzędna, o której pierwsze trzy często współdecydują, zbierają na gruncie teorii filmowych to, co w innych językach określane jest jako obszar punktowego doświadczenia, olśnienia, obszar doświadczenia estetycznego, którego nie można zwerbalizować, wreszcie obszar poznania, czyli pewnej zakończonej procedury myślowej, której ostateczny „wyraz” znajduje się na końcu języka. Na prawach podsumowania wątku odwołam się tu do chyba najszerszej, niezwykle pojemnej oraz filozoficznie i estetycznie umocowanej kategorii *Erlebnis*, eksponowanej chociażby przez Hansa-Georga Gadamera i komentowanej później przez Gianniego Vattimo: „Ów sens, dzięki któremu dzieło sztuki jest zawsze także »symbolem« narodzin i śmierci, jest właśnie tym, czego interpretacja i krytyczny dyskurs nie są w stanie wyartykułować, popadając każdorazowo w tautologię, a więc niewyraźność i bełkot”. *Erlebnis* – jak pisze Vattimo – to „przeżycie doświadczone, tymczasowe, chwilowe, w istocie swej epifaniczne. [...] doświadczenie z gruntu subiektywne, pozbawione jakiegokolwiek ontologicznego uprawomocnienia”<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Por. A. Madej, *Fotogenia*, s. 117.

<sup>65</sup> L. Trystan, *Fotogeniczność...*, s. 111.

<sup>66</sup> A. Madej, *Fotogenia*, s. 129.

<sup>67</sup> G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2006, ss. 117 i 113.

Barthes'owska koncepcja „trzeciego sensu”, by wrócić do głównego kontekstu rozważań, staje się swoistym papierkiem lakmusowym kondycji semiotyki i – co w kontekście mojej propozycji ważniejsze – interpretacji. A zatem semiotyka – w owym czasie (to znaczy na przełomie lat 60. i 70.) ukształtowana w pełni jako dyscyplina naukowa, pretendująca do stania się królową nauk humanistycznych lub czymś w rodzaju filozofii kultury – to teoria jednocześnie odsłaniająca nie tyle pewne swoje niedostatki, ile swoją samowiedzę. Okazało się, że przedmioty badań tak niejednoznaczne jak dzieła sztuki, a zwłaszcza dzieła sztuki wizualnej, ale także codzienne, wprawiające w zachwyt widoki, zjawiska, gesty z trudem poddają się analizie semiotycznej<sup>68</sup>.

Dalej – żadna ze współczesnych (XX-wiecznych) teorii nie splotła się tak idealnie z interpretacją rozumianą jako „poszukiwanie sensu”, „odkrywanie znaczeń”, jak semiotyka właśnie, w założeniach której wszystko i wszędzie *z n a c z y*. „Trzeci sens”, sformułowany na gruncie semiotyki, pokazuje dobitnie, że niekoniecznie „wszystko i wszędzie”, a zwłaszcza że niekoniecznie można te znaczenia uchwycić i zwerbalizować. W sztuce nie ma żadnej arbitralności znaku, nie ma pewności znaczeń tych znaków, jest granica, przed którą w deszyfracji sensów trzeba się zatrzymać – zatrzymać ze względu na ów niearbitralny charakter znaku, ale także ze względu na pewną magiczną moc znaku, przemawiającego do nas tajemniczym językiem, samym obrazem właściwie, który znaczy to, co znaczy: wskazuje na „to”.

Właściwie można powiedzieć, że analiza ta była skuteczna dopóty, dopóki skupiała się na znaczeniach znaków; nie da się przecież zanegować tej wspaniałej tradycji rozumienia – rozumienia jako „czytania” – i sztuki, i świata całego, w ich najdrobniejszych i najgłębiej ukrytych szczegółach, nawet gdybyśmy z niechęcią te procedury „czytania” nazywali pansemiotyzmem. Ale pojawia się owo „dopóki”, czyli moment komplikacji sprawnie działającej metody, polegającej na włączeniu w proces interpretacji odbiorcy i jego zmysłów, zatrzymujących się „na powierzchni” dzieła sztuki i zjawisk rzeczywistości, a także na uwzględnieniu natury interpretowanego przedmiotu, w tym przypadku – filmu, którego „natura”, jak wskazywałem, nie należy do łatwo uchwytnych i poddających się semiotycznej (i właściwie każdej innej) interpretacji.

---

<sup>68</sup> O przemianach semiotyki (od jej „twardej”, w pełni naukowej i logicznej wersji do wersji „rozluźnionej” i świadomej swych ograniczeń, przede wszystkim ze względu na wymykające się logicznej analizie przedmioty badań), zwłaszcza w kontekście refleksji nad wizualnością w kulturze współczesnej, pisze K. Machtyl w książce *Semiotyki obrazu. Reprezentacje i przedmioty* (Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2017).

W ramach refleksji nad kwestią nieanalizowalności przeżycia estetycznego, o której wspominałem już wcześniej, odwoływano się np. do rozmaitych koncepcji psychologii odbioru. Semiotyka okazuje się równie ważnym kontekstem teoretycznym, w którym można sensownie mówić (i to się Barthes'owi udało) o tym, co niewyrażalne. Rozegrał się tu ważny konflikt metodologiczny i światopoglądowy, niewypowiedziany w *Trzecim sensie* wprost<sup>69</sup>, ale podskórnie obecny. Chodzi o konflikt z drugą wielką depozytariuszką sensów – hermeneutyką, w pełni przekonaną, że „za” obrazem coś jest (sens, znaczenie). Tymczasem semiotyczna propozycja „znaczącości” pozwala zatrzymać się na powierzchni obrazu.

Głos Barthes'a nie był (i nie jest) odosobniony, jak już pisałem w rozdziale I. Powtórzę zatem, że podobne obawy wyraziła także Sontag: jej „przeciw interpretacji” to przecież głównie „przeciw hermeneutyce”, a postulat zatrzymania się przed interpretacją dotyczy zarówno postawy estetycznej, jak i (nawet) egzystencjalnej. Współcześnie zaś Gumbrecht, przytaczając zresztą o wiele istotniejsze argumenty od Sontag i konstruując bardziej wyczerpujący wywód, twierdził, że hermeneutyka „stała się dla nas synonimem »interpretacji«”<sup>70</sup>. W innych jeszcze „sprzeciwach” pojawił się także wyraźnie aspekt etyczny<sup>71</sup> – „przeciw interpretacji” zamienia się na „zakaz interpretowania”, ponieważ „to” – fakty, które nie potrzebują interpretacji – „po prostu” było. Barthes'owska teoria „trzeciego sensu” jawi się tu jako interpretacja znajdująca swe granice i – jednocześnie – ograniczenia.

## 2.4. TRZECI SENS I TEORIE FILMU

Ostatni fragment obiecuje coś, czego na kilku stronach zaprezentować nie można – czyli przegląd metod, opcji, nurtów, szkół, stanowisk czy też bardziej autorskich koncepcji, w których odniesienie do propozycji Rolanda Barthes'a (co z kolei jest kluczowe dla mojej propozycji) odegrało lub odgrywa istotną rolę. Jednocześnie trzeba zastrzec, że w przeglądzie takim nie zawsze udaje się w ewidentny sposób stwierdzić faktyczny wpływ koncepcji „trzeciego sensu” na daną teorię. W rzeczywistości zapowiedź dotyczy więc rozważań w mniejszym stopniu natury „wpływologicznej”, w większym – hipotetycznej, gdzie intertekstualne, a czasem tylko możliwe (co nie wyklucza intertekstu-

<sup>69</sup> Por. K. Kłosiński, *Significance...*, s. 24.

<sup>70</sup> H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać?*, przeł. K. Hoffman, W. Szwebs, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 37.

<sup>71</sup> Por. J. Tokarska-Bakir, *Syn marnotrawny; dziesięć lat później*, w: B. Czajkowski (red.), *Sztuka interpretacji*, Atla2, Wrocław 2006.

alnego namysłu) sfery oddziaływań okazują się szczególnie interesujące. W konsekwencji: jeśli ów wpływ nie jest oczywisty, jeśli jest tylko jakimś domysłem, rodzajem aplikacji czy mimowolnym skojarzeniem, świadczy to o wspólnym, a co najmniej intersubiektywnym, przeczuciu granicy między interpretacją, pojmowaną jako intelektualna i w pełni świadoma operacja, a „rozumiejącym odczuciem” kina, doświadczanym powszechnie, mimo że nie zawsze werbalizowanym. I właśnie owa werbalizacja doświadczenia, zarówno dla odbiorców, jak i teoretyków zajmujących się podobną problematyką, wydaje się szczególnie trudnym zagadnieniem. Niewielu, tak jak Barthes’owi w *Trzecim sensie* i kilku innych fragmentach twórczości, udało się tę granicę – między doświadczeniem a jego teoretycznym opisem – tak dokładnie ukazać, być świadomym tego, co jest przed nią i za nią, swobodnie ją przekraczać i czerpać z bytności po owych dwóch stronach równą przyjemność.

Jednocześnie zauważalny jest pewien paradoks: między „skromnym” filmowym Barthes’em, o czym pisałem wyżej, a jego wpływem na obraz teorii filmu zarówno ówczesnej, żywo reagującej na wypowiedzi jednego z najważniejszych w latach 60. XX wieku intelektualistów, jak i współczesnej. Barthes, który o kinie powiedział tak niewiele, w dodatku zastrzegając, że brakuje mu w tej mierze kompetencji i jego tezy wynikają głównie z osobistych kinowych doświadczeń i preferencji, nieustannie inspiruje.

Na początku lat 70. pisała (w polskim „Kinie”, wówczas czasopiśmie niezwykle „uteoretycznionym” i dość szybko reagującym na dokonania światowej myśli filmowej) Maria Raczeva: „Nie ma dziś pracy filmoznawczej pretendującej do nowoczesności, w której nie byłyby cytowane poglądy Barthes’a [...]”<sup>72</sup>. Są to jednak, podkreślam, lata 70., czas znakomitego rozwoju semiotyki filmu, także w Polsce. Dzisiaj – odnośnie do recepcji poglądów autora *Imperium znaków* – proporcje te wyglądają inaczej. Barthes jest przywoływany – by pozostać na razie przy generalnym stwierdzeniu – jako autor historyczny i głównie semiotyk. Niewątpliwie stał się on także klasykiem, co czasem przekłada się na „hasłowe”, obiegowe traktowanie wypracowanych przez niego pojęć czy tez, oparte raczej na „użyciu”, prostej aplikacji, intuicyjnie wyczuwanym skojarzeniu.

Co ciekawe, w rozmaitych tekstach filmoznawczych pojawia się więcej odniesień do *Światła obrazu* niż *Trzeciego sensu*, artykułu przecież w p r o s t mówiącego o filmie, w którym *signifiance*, opisana także w kategoriach indywidualnych relacji między dziełem sztuki a jego odbiorcą, właściwie zapowiada koncepcję *punctum*, nieoczywistego i nieoczekiwanego miejsca nakłucia w akcie percepcji fotografii. Oczywiście różnice pomiędzy tymi dwie-

<sup>72</sup> M. Raczeva, *Barthes a sprawa języka filmu*, „Kino” 11/1971, s. 35.

ma pracami są znane, natomiast za dość banalną przyczynę tej (dys)proporcji wskazałbym dodatkowo: *Światło obrazu* to książka-gwiazda, przyćmiewająca inne teksty wizualne Barthes'a, a także – mówiąc dosadnie – wiele innych teoretycznych prac poświęconych fotografii. Można więc zapytać, jakie są tego konsekwencje dla historii teorii filmu. Otóż przede wszystkim wydaje się, że sporo intuicji, które potem znalazły ujście w *Świetle obrazu*, a zapisanych już w *Trzecim sensie*, do dziś pozostaje nierozpoznanych i nie dość dobrze wykorzystanych (ewentualnie, co zanotowałem wyżej, dominuje tu zasada inspiracji bądź wolnych skojarzeń).

Gdyby zatem pokusić się o znalezienie przykładów teorii filmowych, w których omawiana koncepcja Barthes'a odegrała mniejszą lub większą rolę, trzeba by zacząć od samej s e m i o t y k i. Tu tylko przypomnę, że wspomniany artykuł *Problem znaczenia w filmie* z 1960 roku we wszystkich historiach myśli filmowej określany jest jako umowny początek osobno wyodrębnianej odtąd – semiotyki filmu. Rzeczywiście, dekada lat 60. nie obywa się bez niego, semiotyka filmowa rozwija się prężnie dalej i później, od Metz'a do Pasoliniego<sup>73</sup>, a *Trzeci sens* z 1970 roku, w ramach refleksji filmowej potwierdzający pewien myślowy przełom autora, nie zamyka rozwoju semiotyki filmu jako takiej, tylko zaczyna trochę niezależną wędrówkę. Wskazałbym w tym miejscu przede wszystkim na semiotyczny *Trzeci sens* jako ważny punkt w samej biografii intelektualnej Barthes'a – symboliczny dla metodologicznego przełomu, idealnie sytuujący pozycję pisania/myślenia – wychodzącego z semiotyki, nigdy ostatecznie nieporzuconej, i dochodzącego do fascynacji nieuchwytnymi *signifies* oraz uwodzającymi *signifiants*.

Kolejna ważna teoria dla omawianego kontekstu to fenomenologia. Właściwie jeszcze sam Barthes zapowiada tu przejście, co zostało skrzętnie wykorzystane w tak zorientowanej teorii filmu: od semiotyki więc (fotografia jako artefakt, którego znaczenia dają się interpretować) do fenomenologii („doświadczenie Fotografii”<sup>74</sup>). W takim ujęciu *Trzeci sens*, jak pisze Piotr Zawojski, stanowi sygnał „nowego podejścia do obrazów fotograficznych” (oraz, można dodać, nowy, doświadczeniowy sposób odbioru dzieła filmowego) i „zapowiada otwarcie samego Barthes'a na nowe obszary i odchodzenie od paradygmatu strukturalno-semiotycznego”<sup>75</sup>. W konsekwencji *Światło*

<sup>73</sup> Por. P.P. Pasolini, *Koniec awangardy*, w: idem, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, przeł. M. Salwa, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2012 (zwłaszcza ss. 87-92).

<sup>74</sup> E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 63.

<sup>75</sup> P. Zawojski, *Fotografia cyfrowa*, w: M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 86 (oba cytaty).

obrazu można uznać – jak twierdzi Edouard Pontremoli – za książkę wprost fenomenologiczną<sup>76</sup>, a koncepcje „trzeciego sensu” i *punctum* – za bliskie sobie i silnie oddziałujące na teorie filmowe sposoby traktowania (nie tylko ruchomych) obrazów. Przede wszystkim obrazy takie nabierają cech obiektów czy wręcz fizycznie uchwytnych przedmiotów, które mogą być poddawane wnikliwemu, cierpliwemu i analitycznemu oglądowi fenomenologicznemu.

Nawiązanie do procedury wejścia w „istotę rzeczy” lub nawet „wczucia” stanowi istotny bodziec do rozwoju podobnych propozycji teoretyczno-poznawczych w refleksji filmoznawczej. Otóż fenomenologiczny akt przyglądania się fotografii lub też akt „zatrzymania filmu”, tak by spróbować uchwycić moment swojego zachwyty lub też poddać ów moment dzieła sztuki dalszej, już bardziej metodycznej analizie, kieruje nas w stronę – wprost i dosłownie rozumianej – rzeczy. W tym sensie warto odwołać się do Susan Sontag (ale i w *Świetle obrazu* znajdują się podobne hipotezy): „Fotografie obiektywizują: zamieniają wydarzenie albo osobę w coś, co można posiadać”<sup>77</sup>. Kadrowanie, stopklatka filmowa to nie tylko zamiana filmu w obraz (która pozwala na badanie estetycznych walorów płaszczyzny, mieszczącej się w jakichś konkretnych ramach), nie tylko zatrzymywanie strumienia informacji, by móc lepiej przyjrzeć się ich jednostkowej postaci, ale także – jak pisze w nieco innym kontekście Sontag – wrażenie materialności, empirycznej uchwytności. Fotogramy – parafrazując autorkę *Przeciw interpretacji* – zmieniają film w coś, co można posiadać i co dzięki temu można zupełnie inaczej poznawać.

W specyficzny sposób funkcjonuje *Trzeci sens* w teorii (teoriach) wspomnianej już f o t o g e n i i, czyli kategorii niezwykle ważnej w rozwoju myśli filmowej, bo decydującej – w tych teoriach – o istocie kina i swoistości odbioru dzieła filmowego. Poddawana była ona wykładni od wczesnych lat 20. XX wieku (Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein), z niemal natychmiastową recepcją także w Polsce (Leon Trystan, Karol Irzykowski, Anatol Stern), następnie interesująco rozwinięta w latach 50. przez Edgara Morina, a potem właśnie Rolanda Barthes’a<sup>78</sup> (nową próbą opracowania zagadnienia, jednak wyłącznie w odniesieniu do fotografii, jest cytowana wyżej książka Pontremoliego). Sam Barthes co prawda odnotowuje pojęcie i zjawisko fotogenii w 1961 roku, ale robi to w refleksji nad fotografią, a czytelnika odsyła do – filmowych przecieży – rozpoznań Morina<sup>79</sup>. Autor *Przekazu fotograficznego* krótko wówczas stwierdził: „przekaz konotowany zawiera się tu w samym obrazie, »upiększony« (czyli ogólnie uwznioślony)

<sup>76</sup> E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego...*, ss. 62-63.

<sup>77</sup> S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2010, s. 98.

<sup>78</sup> A. Madej, *Fotogenia*, ss. 117-134.

<sup>79</sup> E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.

za pomocą technik oświetlenia, wywoływania i druku<sup>80</sup>, a następnie wskazał na istotną korelację między „estetycznym” a „znaczącym” (echem odbija się tu formalistyczna koncepcja chwytu, a także późniejsza, ale tu biorąca początek „poetycka funkcja językowa” Romana Jakobsona). Tymczasem w *Trzecim sensie* o fotogenii nie ma mowy, ale jako bardzo precyzyjny opis umykającej werbalizacji istoty filmowości koncepcja ta wielokrotnie będzie służyć pomocą w przewyżnianiu wspomnianego teoretycznego problemu. Alina Madej, polska monografistka zjawiska i teorii fotogenii, podsumowała wręcz, że *Trzeci sens* to najlepsza jej konceptualizacja („najpełniejszy dotąd opis zjawiska fotogenii”<sup>81</sup>).

W nurcie psychoanalizy filmowej koncepcja „trzeciego sensu” nie nabrała specjalnego i wyróżnionego znaczenia<sup>82</sup>, oprócz może nieco częstszych (raczej swobodnych) nawiązań do innego słynnego filmowego eseju Barthes’a: *Wychodząc z kina*<sup>83</sup>, ale – w ramach „skojarzeniowej recepcji” – warto posłużyć się chociaż jednym przykładem. Tedd McGowan, badacz młodszego już pokolenia filmoznawców zainspirowanych psychoanalizą, rozpatruje *Trzeci sens* w kontekście filmowego „nadmiaru”, rozumianego jako coś, „czego nie sposób włączyć do interpretacji”. Główny problem polega więc na tym, jak ów „nadmiar” włączyć do interpretacji. W tym momencie z pomocą przychodzi – pisze McGowan – „idiotyczne [*obtus*] znaczenie”, „czyli znaczenie, które wykracza zarówno poza denotację, jak i konotację – znaczenie, które opiera się znaczeniu, jest znaczącym bez znaczonego”<sup>84</sup>. Jeśli filmowemu widzowi fotogramy „wyświetlają się” czy „objawiają” właśnie ze względu na jakiś nadmiar, to nie rozsadzają interpretacji, a wręcz przeciwnie – umożliwiają rozumienie bez interpretacji czy też poza nią (w tym chyba leży waga propozycji Barthes’a). Dodatkowo powraca tu problem translatorski, gdyż – w zupełnie innym niż dotychczasowe ujęciu metodologicznym – pojawia

<sup>80</sup> R. Barthes, *Przekaz fotograficzny*, przeł. W. Michera i in., „Konteksty” 3-4/2014, s. 214 (pierwodruk w „Communications” 1/1961).

<sup>81</sup> A. Madej, *Fotogenia*, s. 129.

<sup>82</sup> Chociaż na pewno ma swoje miejsce jako znak przemian w obrębie samej semiotyki filmu; właśnie na przełomie lat 60. i 70. – jak twierdzi Alicja Helman – „semiotyka sztuki filmowej” przekształca się powoli w semiotykę o psychoanalitycznych nachyleniu, ze znaczącym wpływem na te przemiany propozycji teoretycznych Jacques’a Lacana; por. A. Helman, *Historia semiotyki filmu*, s. 7 i n.

<sup>83</sup> Wspólny dla *Trzeciego sensu* i *Wychodząc z kina* wątek fotogramów, jako ciekawy ze względu na współczesne zabiegi związane z analizą i interpretacją, które próbują pokonać niemoc języka względem „umykającej” sztuki filmowej, włączam do ostatniego rozdziału książki.

<sup>84</sup> T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, ss. 50-51 (podkr. R.K.).

się propozycja tłumaczenia sensu *optus* jako „idiotycznego”<sup>85</sup> (co rozumiemy jednak dopiero po umieszczeniu w odpowiednim kontekście i koncepcji Barthes’a, i psychoanalitycznych teorii recepcji).

Przy tej okazji warto również odnotować teoretyczne próby opisu zaangażowania widza w proces odbioru. W tym przypadku badaczom nie tyle przydają się konkretne fotogramy wyróżnione przez Barthes’a, ile raczej s p o s ó b ich wyodrębniania, pojawiania się, „wyświetlania” w akcie percepcji. Trzeba pamiętać, że omawiany artykuł jest także tekstem swoich czasów, czyli rodzącego się czy też już rozwijającego poststrukturalizmu, a zatem swoista paradoksalność koncepcji „trzeciego sensu” odzwierciedla też ów przełom w humanistyce – jesteśmy między paradygmatem strukturalnym a nowym sposobem definiowania sztuki, jej odbioru i teorii tego odbioru. *Trzeci sens* nie jest oczywiście soczewką skupiającą kompleks tych przemian, ale pewne elementy są wyraźne i charakterystyczne. Jak się wydaje, echa tych przemian sprzed kilkudziesięciu lat wyraźnie znów się odzywają. Co prawda główne idee poststrukturalizmu, a zwłaszcza dekonstrukcji jako „teorii” interpretacji, zostały już wielokrotnie podważone jako zbyt odrywające się od tekstu i kontekstu zarazem, ale właśnie dlatego może tak inspirujące wydają się dziś początkowe propozycje Barthes’a czy Sontag – nawołujące do uruchomienia w procesie interpretacji zagubionego elementu, czyli odbiorcy, począwszy od najbardziej podstawowych jego „wymiarów”: ciała, zmysłów, emocji<sup>86</sup>. Właściwie można powiedzieć, że Barthes wypełnia postulaty autorki *Choroby jako metafory*, nieco inaczej rozkładając akcenty: tak jak Sontag „przeciw interpretacji” postulowała bądź analizę, bądź bezpośredni kontakt z dziełem sztuki, który to kontakt nazwała – ale w szerokim raczej sensie – erotycznym, tak Barthes, wykorzystując prostą i wdzięczną „analizowalność” filmu (możliwość strukturalnych cięć), wyodrębnia kadry, których rozumienie będzie się już jednak dokonywało – jak chciała Sontag – poza interpretacją (tryb „erotyczny” akurat tu nie jest podkreślony, ale z pewnością subiektywizacja i doświadczeniowość odbioru są istotne i dostatecznie wyeksponowane, a z następnych etapów w rozwoju myśli Barthes’a wiadomo, na przykład z *Przyjemności tekstu* i *Fragmentów dyskursu miłosnego*, że wątek ten znajdzie osobne i ważne, jeśli nie kluczowe, miejsce).

„Mały” tekst „wielkiego” Barthes’a bez wątpienia stał się ważnym punktem oparcia dla wielu następnych teorii, także zupełnie współczesnych – mimo że w odniesieniu do całego dzieła autora *Mitologii* jawi się on raczej

<sup>85</sup> Ibidem, s. 50 (tu podziękowanie tłumacza za sugestię przekładową G. Jankowiczowi).

<sup>86</sup> Por. A. Burzyńska, *Struktury oporu*, w: eadem, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2001, ss. 78-96.

jako kolejna ilustracja jego myśli w tym akurat czasie. W poszukiwaniu przyczyn zainteresowania koncepcją „trzeciego sensu” w teoriach filmu zaakcentowałbym przede wszystkim jej (tej koncepcji, ale także wprost – tego tekstu) osobliwy, przełomowy, chwiejny status. Status ten scharakteryzować można pomiędzy „teorią” a „przyjemnością”, to jest pomiędzy semiotyczną analizą „natury” filmu (w znaczeniu ontologii danej dziedziny sztuki) a dość swobodną wypowiedzią na temat procesów odbioru. Jeszcze inaczej mówiąc: to, co może być potocznie czy powszechnie odczuwane, intersubiektywnie sprawdzalne na poziomie wiedzy „przeciętnego”, każdego widza filmowego, znajduje argumenty w semiotycznie ukorzenionej teorii. Oprócz wspomnianych teorii więc – „trzeci sens” okazuje się „sensowną” wykładnią codziennych, zwykłych, a także prawdziwie kinofilskich zauroczeń, a nawet „wstydliwych przyjemności”.

Jest to z pewnością tekst swoich czasów, a jednocześnie ponadczasowa, niezależna od kontekstu metodologicznego próba dotarcia do takiego miejsca w procesie odbioru dzieła sztuki (albo jeszcze szerzej – w procesie doświadczania rzeczywistości), które będzie rozumieniem, ale nie będzie ono wymagać jakiegokolwiek werbalizacji. Okazuje się też, że Barthes w języku semiotyki zapowiedział przebiegające przez historię estetyki i filozofię sztuki przecucie istnienia takiego właśnie „rozumienia bez interpretacji”, które w drugiej połowie XX wieku (wraz z poststrukturalistycznymi zmianami w humanistyce) stało się o wiele bardziej widoczne, także w tych teoriach kina, które za główny punkt zainteresowania przyjęły kwestie związane z odbiorem, percepcją, doświadczeniem.

## ROZDZIAŁ III

# HISTORIA KINA JAKO HISTORIA „PRZECIW INTERPRETACJI”

### 1. PISAĆ PATRZĄC. UWAGI WSTĘPNE

Punktem wyjścia rozważań w zawartych książce jest przekonanie o dominującej roli interpretacji w XX-wiecznej humanistyce i nauce o sztuce – oraz o zgubnym (jeśli przyjąć ton rekonstruowanego tu dyskursu) wpływie tej dominacji na całościowy obraz humanistyki, a przede wszystkim na obraz szczególnej – i jakoby zatraconej – relacji, która powstaje między dziełem a jego odbiorcą. Argumentacja przytaczana przez Susan Sontag, Richarda Shustermana czy Hansa Ulricha Gumbrechta oraz wielu innych badaczy i myślicieli, których konstelację najpełniej zrekonstruował ostatni z tu wymienionych (od Nietzschego, Freuda, Bergsona, Husserla, Diltheya, Benjamina, przez – wyróżnionego – Heideggera, do – współczesnych już autorowi<sup>1</sup> – Vatimo, Eco, Nancy’ego, Bohrera, Steinera, Butler, Seela, Gadamera) – w każdym przypadku kończy się wyrażeniem sprzeciwu i, ewentualnie, postulatem, by zamiast interpretacji, w obliczu uzurpowanej przez nią omnipotencji, a jednocześnie jej immanentnej niedoskonałości czy nieadekwatności względem przedmiotu podlegającego interpretacji, np. względem sztuki filmowej (o czym pisałem przede wszystkim w rozdziale II), zaproponować jakąś inną formę zapisu relacji kontaktu z dziełem sztuki.

Nie chcę przez to powiedzieć, że w historii kina interpretacje poszczególnych filmów – jako procedura *stricte* akademicka, ale przede wszystkim „naturalna” potrzeba człowieka wobec sztuki (interpretacja jako próba przyswojenia tego, co początkowo obce) – były (i są) zupełnie niepotrzebne, ani nawet że interpretacje te rzeczywiście zdetronizowały inne formy odbioru. Wręcz przeciwnie, uważam, że sztuka profesjonalnej analizy i interpretacji leży u podstaw edukacji filmowej i dopiero potem można ewentualnie mówić

---

<sup>1</sup> Por. H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać?*, przeł. K. Hoffman, W. Szwebs, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2016, ss. 75-83.

o różnorodnych formach sprzeciwu wobec tej tradycji, sprzeciwu pojawiającego się także wśród teoretyków filmu (a nie tylko jego – mniej czy bardziej świadomych – odbiorców). Poza tym historia myśli filmowej pokazuje, że są to raczej dzieje ciągłej oscylacji dwóch, wydawałoby się, przeciwstawnych dyskursów: z jednej strony, teorii „kina atrakcji”, doświadczenia odbiorczego i „codziennych” potrzeb widza, z drugiej – teorii intelektualnego podejścia do dzieła filmowego, czyli jego interpretacji.

Natomiast sama historia kina, jako skomplikowanego przemysłu rozrywki (nawet jeśli czasem traktowanej bardzo poważnie), jest – w najogólniejszym zarysie – historią bliższą jednak postawie, by tak to skrótowo określić, „przeciw interpretacji”. Stąd zrozumiałe były wystąpienia zwolenników Nowej Historii Kina, w ramach której akademicka interpretacja filmu okazała się jedną z głównych przyczyn pewnych dysproporcji na drodze rozwoju myśli filmowej (skupienie na interpretacji gotowego dzieła filmowego, a odejście od kontekstowego traktowania „żywej tkanki” kina, w tym jego twórców i odbiorców). Stąd też postulowany tu powrót do „kina atrakcji”<sup>2</sup> – nie tylko jako epizodu w historii, ale także jako pewnej metafory epistemologicznej, zdolnej uchwycić właściwie niezmienną istotę filmowości oraz – w gruncie rzeczy – niezmiennie potrzeby widza.

W refleksji na temat interpretacji dzieła filmowego nie można zatem pominąć jej przedmiotu w możliwie szerokim, pozatekstualnym wymiarze. Sztuka filmowa i specyfika jej odbioru to poziomy relacji nierozzerwalnie ze sobą związane – jeden warunkuje drugi, i odwrotnie. O procesach odbiorczych można co prawda mówić niezależnie od sztuki, jakiej dotyczą, zwłaszcza w ujęciu teoretycznym, jednak bez wątpienia intensywność, jakość czy sam przebieg tych procesów zależą od pewnych warunków wyjściowych w danej sztuce, a przede wszystkim w konkretnym dziele sztuki „zaprogramowanych”. Kino „od zawsze” odwoływało się do preintelektualnych zachowań widzów i w tym sensie niejako prowokowało sytuację komunikacyjną, którą można by określić jako *beneath interpretation* (zgodnie z rozstrzygnięciami zapisanymi w rozdziale I). To jakby „natura” kina jako sztuki z gruntu popularnej, skierowanej do masowego odbiorcy i jego – często podstawowych – emocji. Ale nie można zapominać również, że kino – myślane tu jako nadawca komunikatu – z biegiem dekad i swego rozwoju (jak również sukcesywnie zdobywanej samowiedzy) coraz przemyślniej stosowało rozmaite strategie wpływu. Historię tę można tu opowiedzieć jedynie w skrócie oraz posługując

---

<sup>2</sup> Por. Ł. Biskupski, *Od ciekawostki do dyscypliny. Historia teorii badań nad wczesnym kinem*, „Kwartalnik Filmowy” 67-68/2009; *Labirynty naszych światów*, z J. Ostaszewskim rozmawia R. Syska, „EKRAŃY” 1/2014, ss. 11-12.

się wyrazistymi przykładami takich strategii (do czego odniosę się w dalszych częściach rozdziału), by w ten sposób dojść do czasów współczesnych i stwierdzić, że po pierwsze, siła rażenia niektórych filmów bywa zupełnie wyjątkowa, porównywalna do słynnego (nawet jeśli tylko anegdotycznie potraktujemy to zdarzenie) wjazdu pociągu na stację w La Ciotat, powodującego przestrach publiczności zgromadzonej w Salonie Indyjskim. Stąd mówi się o zatoczeniu koła i powrocie „kina atrakcji”. Po drugie, owe strategie stosowane przez kino w celu bezpośredniego oddziaływania na widzów nie są we współczesnej kulturze zjawiskiem odosobnionym (chodzi o pewną nową jakość w kulturze, a nie – co jest oczywistością – tę cechę sztuki w ogóle): wiele praktyk artystycznych (a także działania np. o charakterze edukacyjnym czy muzealnym) nastawionych jest na takie „bezpośrednie oddziaływanie”, będące niejako sygnałem wysłanym z premedytacją w stronę „bezpośredniego doświadczenia”. Można zauważyć, że im bliżej owej współczesności, tym dążenia „wywierania wpływu” są silniejsze. Pozwalają na to coraz to lepsze technologie w rekonstruowaniu rzeczywistości oraz konstruowaniu światów możliwych, a jednocześnie odbiorcze osvajanie się z konwencjami (kiedyś na widza „działającymi”) zmusza filmowców do przekraczania kolejnych granic i możliwości oddziaływania. O skali podobnych zjawisk, dotyczących nie tylko filmu, ale całej kultury ostatnich lat, świadczą wszelkiego rodzaju metodologiczne zwroty, opisujące kolejne procesy kulturowych zmian, w ramach których wymienić należy przede wszystkim te związane z doświadczeniem, pamięcią, emocjami, afektami, zmysłami itd.

Powyższe ujęcie to rzecz jasna w mniejszym stopniu nawiązanie do historii filmu, w większym zaś – kina, rozumianego jako zespół praktyk nadawczych i odbiorczych, powiązanych ze szczególnym w tradycji rozumieniem i odczuciem *p r z e s t r z e n i* kina. (W tym kontekście osobną linią rozwojową trzeba objąć okres domowych odtwarzaczy VHS, potem DVD, potem pliku cyfrowego, dzięki czemu film można oglądać wszędzie i „na wszystkim”; ten ostatni etap to stan na dziś, funkcjonujący właściwie równolegle z omawianym tu „powrotem kina do kina”.) W formule „od kina do multipleksu”<sup>3</sup>, używanej najczęściej w sposób wartościujący, jako sygnał odejścia „prawdziwej sztuki” i zastąpienia jej „czystą rozrywką”, ze szczególnym zaznaczeniem zmiany symbolicznych przestrzeni funkcjonowania tych dziedzin kultury, zawiera się również inna, raczej neutralna narracja. Okazuje się bowiem, że historia kina – odnotowując wspomnianą „przeprowadzkę” – zatoczyła koło, to znaczy przywróciła kinu jego pierwotne znaczenia i funkcje. Wszelkie nowe

---

<sup>3</sup> Por. M. Adamczak, *Z DKF-u do multipleksu, czyli przeprowadzka X muzy*, w: A. Gwóźdź (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

historie i teorie filmu, zwłaszcza współcześnie podejmowane badania „archeologiczne”, zajmujące się najwcześniejszą historią filmu i jego kulturową rolą, zgodnie potwierdzają ów powrót, a właściwie pewną ciągłość historii kina w jego podstawowych rolach społecznych. W tak prezentowanej ponadstuletniej historii kina intelektualne, akademickie, eksperckie sposoby oglądania filmów (z nadrzędnym ich celem – interpretacją) stanowią zdecydowanie krótszy odcinek. W możliwie najdłuższej perspektywie czasowej ważniejsze natomiast było pragnienie atrakcji i doświadczenia. Także współcześnie (od instytucjonalizacji filmoznawstwa do dziś), proporcjonalnie rzecz ujmując (jeśli chodzi o praktyki odbiorcze), owo pragnienie doświadczenia dominuje nad pragnieniem interpretacji, z czego doskonale zdawały sobie sprawę, i ciągle to robią, dawne i nowe „fabryki snów”. O ile jednak wcześniej te dwie sfery były wyraźnie od siebie oddzielone („kino atrakcji” vs. „kino interpretacji”), a przynajmniej – zwłaszcza z perspektywy akademickiego filmoznawstwa – można było odnieść takie wrażenie, o tyle dziś na filmowej i filmoznawczej mapie coraz częściej i śmieiej zaznaczają się przecięcia tych dwóch ścieżek oraz liczne próby rehabilitacji takich przecięć jako zasługujących na uwagę przedmiotów i zjawisk badawczych.

W ostatnich latach zaś – jeśli popatrzeć na statystyki i tendencje – pojawia się jeszcze jeden element opisywanego obrazu kulturowych zmian w postrzeganiu nie tylko kina, ale także – jak staram się to cały czas pokazywać – samej interpretacji, której status jest przecież ogólniejszym sygnałem stosunku człowieka do sztuki i otaczającej go rzeczywistości. Otóż nawet na polskim przykładzie filmowym dość dobrze widać pewną ilościową i jakościową tendencję: w kulturalnym kalendarzu i na mapie kraju pojawiają się kolejne festiwale filmowe (by nie wspominać o dość dobrej kondycji tych z ugruntowaną już tradycją); oprócz – z jednej strony – raczej powszechnej zagłady małych kin, szczególnie w mniejszych ośrodkach kulturalnych, ale dotyczy to także największych miast, z drugiej strony – podejmowane są heroiczne próby ratowania tych kin lub powoływania do życia nowych; wreszcie ogólnie mierzona frekwencja udziału publiczności w seansach filmowych prowokuje do stwierdzenia, że „kino wraca do kina”, że istnieje potrzeba udziału w projekcji urządzonej w specjalnie do tego przeznaczonych warunkach (od „sterylnych” i profesjonalnych warunków najnowocześniejszych instytucji, przez „nostalgiczne” projekcje w starych kinach lub klubach, aż po doświadczenia festiwalowe, związane ze specyficznymi okolicznościami przestrzenno-społecznymi, w których ramy wpisują się np. projekcje plenerowe, w tym „łózkowe”, czy na dachach wieżowców). Warto dodać, że współbieżnie przebiegająca nitka doświadczeń związanych z kinem oglądanym w domu najsilniej dziś się kojarzy z telewizją jakościową, w tym

z „wysokogatunkowymi” serialami, a także z właściwie nieograniczonymi możliwościami samodzielnego doboru repertuaru.

W tym świetle formuła „historii kina jako historii »przeciw interpretacji«”, rozumiana dosłownie, wydaje się może zbyt radykalna, ale ma ona jedynie służyć zaznaczeniu pewnej (stałej) linii rozwojowej. W rzeczywistości bowiem chodzi o ciągłość historii doświadczenia, które w kinie jest zawsze doświadczeniem projektowanym, oczekiwanym i – w końcu – przeżywanym. „Kino atrakcji”, jako pojęcie odnoszące się do przeszłości, oznacza więc *de facto* nieprzerwaną historię doświadczenia kinematograficznego, naznaczoną dwiema głównymi tendencjami w strategiach kina i dążeniach widzów: wytwarzanie wrażenia rzeczywistości<sup>4</sup> oraz prowokowanie doświadczenia ciała, przede wszystkim zmysłów widza. W dodatku można stwierdzić, że tendencje te mają swe dawne odpowiedniki (np. kina pociągowe, w których projekcja „uciekającego” krajobrazu powiązana była ze specjalnym zaaranżowaniem przestrzeni, a nawet z symulacją drżenia jadącego pojazdu), a zatem dążenie do możliwie ścisłego utożsamienia rzeczywistości ekranowej z doświadczeniem fizycznym i świadomością widza było odwiecznym „pragnieniem kina”. Współcześnie można obserwować wyjątkowe próby intensyfikacji tych tendencji (oprócz dostarczających wielozmysłowego odbioru kin pojawiają się też nowe chwytły czy eksperymenty artystyczne), przede wszystkim jednak – zarówno w odniesieniu do historii, jak i sytuacji najnowszej – nasila się dyskurs poświęcony opisanym tu tendencjom. Jak bowiem zaznaczałem wielokrotnie, te związane z całą kulturą zjawiska pociągają za sobą również zmiany w teoriach interpretacji, i odwrotnie – miejsce (teorii) interpretacji w wyraźny sposób staje się sygnałem tych zmian.

Niniejszy rozdział, nieco bardziej analityczny od pozostałych (by nie powiedzieć: interpretacyjny), chciałbym poprzedzić dwiema dodatkowymi metodologicznymi uwagami, które są wspólne dla poszczególnych fragmentów.

W swym manifestie Susan Sontag przekonywała (a właściwie przypominała, jeśli przyjąć powyższe ustalenia, tę „odwieczną” prawdę): „Dobre filmy charakteryzuje bezpośrodkowość, która odsuwa od nas pokusę interpretacji”<sup>5</sup>. Uwaga ta jest istotna o tyle, że zawiera jeszcze jedno przekonanie, doprecyzowujące ogólną konstatację o kinie jako „fabryce emocji”. Otóż o wiele bezpieczniej będzie powiedzieć, że istnieją filmy, które z różnych

<sup>4</sup> W zaproponowanym ujęciu chodzi o realizm traktowany nie dosłownie (jako wizja świata przedstawionego i „język”, który służy takiemu odtworzeniu), ale znacznie szerzej: jako szereg środków czy chwytów, które pomagają zatrzeć granice pomiędzy dwiema rzeczywistościami: filmową i widza.

<sup>5</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, przeł. M. Olejniczak, „Literatura na Świecie” 9/1979, ss. 301-303.

powodów nie poddają się interpretacji (o czym będzie mowa dalej). Trudno wskazywać tu jakieś nurty, tendencje czy paradygmaty, ale z całą pewnością wyróżniają się – w różnych epokach formułowane – propozycje samoświadome i eksperymentalne (wszelkie awangardy filmowe, które grały z procesami poznawczymi i zmysłową percepcją widzów), a także te dzieła sztuki filmowej, które pod pozorami „naturalnych” dla filmu sposobów opowiadania stawały się jednocześnie tych sposobów dekonstrukcjami, a w konsekwencji wystawiały na próbę możliwości i przyzwyczajania interpretacyjne odbiorców. Co do takich filmów istnieje przekonanie (poświadczone w historii filmu i historii krytyki filmowej), że rzeczywiście nie poddają się one interpretacji, więcej: być może na poziomie autotematycznym w pewien sposób właśnie o tym one opowiadają – o niemożności interpretacji zdarzeń, o nieoczywistości faktów, o nielinearności narracji itp. Reżyserem bodaj najczęściej przywoływanym w takich kontekstach jest Michelangelo Antonioni, a o nierozstrzygalności efektów stosowanych przez niego chwytów artystycznych pisał m.in. Roland Barthes, za kluczowy uznając „kryzys znaczeniowy na poziomie zdarzeń (*Powiększenie*) lub postaci (*Zawód: reporter*)”<sup>6</sup>.

Przykładów tego typu propozycji artystycznych, które z różnych przyczyn nie poddają się interpretacji, jest oczywiście wiele. Kino pewnego rodzaju, zdaniem Barthes’a czy Sontag, wymaga innych zachowań odbiorczych, ale przede wszystkim sama ta relacja domaga się specjalnego namysłu. W poniższych rozważaniach chodzi więc o film jako pewnego rodzaju bodziec do sformułowania zasadniczych kwestii związanych z jego (lub w ogóle) interpretacją. Materiałem empirycznym, służącym formułowaniu ogólniejszych wniosków, są zatem, by tak rzec, interpretacje interpretacji, zwykle samoświadome zapisy zmagania z interpretacją, która się wymyka, jest nieuchwytna i niewykonalna lub ostatecznie postuluje jakąś formę „zamiast interpretacji”.

Uwaga druga, również związana z przyjętą w niniejszym rozdziale metodą analizy, mogłaby być zatytułowana: „historia kina jako historia odbioru (sposobów odbioru) dzieła filmowego”. Oczywiście pobrzmiewa tu echo głośnej niegdyś propozycji estetyki recepcji, szkoły Hansa Roberta Jaussa i Wolfganga Isera, sformułowanej na gruncie nauk o literaturze<sup>7</sup>. Niejednokrotnie próbowano założenia estetyki recepcji przenieść lub zaadaptować na potrzeby badań nad procesami odbiorczymi w odniesieniu do innych niż literatura dziedzin

<sup>6</sup> R. Barthes, *Drogi Michelangelo!*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 6/1994, s. 161.

<sup>7</sup> Por. ujęcie w podręczniku A. Burzyńskiej i M.P. Markowskiego (*Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006), gdzie wyraźnie podkreślona została przynależność propozycji Jaussa i Isera do tradycji fenomenologicznej, przede wszystkim jako swoista kontynuacja opracowanych na tym gruncie „sposobów czytania” przez Romana Ingardena.

sztuki. Abstrahując jednak od świadomych bądź niezależnych powinowactw, wskazać można na przykłady badań realizowanych w ramach Nowej Historii Kina lub *audience studies* (zresztą w wielu miejscach są to obszary zachodzące na siebie), poświęconych filmowi jako historii jego „odczytań”, „seansów”, „odbiorów”, a także widowni filmowej i jej zachowaniom, praktykom, taktynom odbiorczym. I tak w poniższych fragmentach pojawiają się próbki „historii oglądania” w praktyce, niejako *case studies* takich procesów odbiorczych, w których głównym problemem – formułowanym niejednokrotnie w przywoływanych przypadkach przez badaczy (i jednocześnie samych widzów) – jest wyrażenie czy wypowiedzenie interpretacji.

Chciałbym zastanowić się, na ile sam film ma wpływ na interpretację oraz jak ona przebiega, i po uwagach ogólnych prześledzić możliwe odpowiedzi na to pytanie na kilku przykładach. Nie zawsze wyznaczone powyżej dwa główne pryzmaty pozwalają się w proponowanych próbach oddzielić, zawsze jednak możliwy jest do wyodrębnienia i wskazania wspólny mianownik, to znaczy interpretacja, która staje się pewnego rodzaju przeszkodą, wyzwaniem, aporią. Kolejne fragmenty dotyczą zatem kilku następujących problemów.

Po pierwsze, problemu czasu jako struktury filmu (chodzi między innymi o długie ujęcia, ale także cały nurt filmowy, zwany dzisiaj *Slow Cinema*), a jednocześnie struktury jego odbioru; wychodzę z podstawowego tu założenia, że konkretne zabiegi filmowe mają bezpośredni wpływ na widza i „sterują” jego procesami odbiorczo-interpretacyjnymi; jest to zarazem fragment o ambicjach genologicznych i ich konsekwencjach dla interpretacji.

Po drugie, osobną uwagę poświęcę filmowi *Powiększenie*, funkcjonującemu w historii jako hermetyczny i *sensu stricto* otwarty, co znajduje potwierdzenie w wielu interpretacyjnych podejściach do tego filmu; w tym przypadku jeden film staje się swoistym papierkiem lakmusowym w interpretacyjnej maszynierii *ad infinitum*, do której został wtrącony (i z czego zresztą zasłynął; nieinterpretowalność niektórych filmów to też pewnego rodzaju – współcześnie rozumiane – mity na ten temat).

Po trzecie, skupię się znów na konkretnym filmie (*Zeszłego roku w Marienbadzie*), ale tym razem na próbach jego interpretacji przez jednego badacza. Konrad Eberhardt, wybitny krytyk filmowy, przez dłuższy czas zmagał się z tym filmem, powracał do niego wielokrotnie, a co najważniejsze – przy tych okazjach poddawał namysłowi, niejako w autotematycznym geście, sam proces interpretacji. Oba przypadki wybranych do refleksji filmów skłaniają do sformułowania ogólniejszej uwagi na temat „dzieła otwartego”. Tak jak Umberto Eco brał pod uwagę przede wszystkim malarstwo abstrakcyjne, które jest jednak specjalną „strukturą”, zdolną wywoływać określone zabiegi odbiorcze i interpretacyjne, tak można powiedzieć, że ist-

nieją filmy, które – jako intencjonalnie „otwarte” – dają ogromne możliwości (i zarazem trudności) interpretacyjne.

Po czwarte, interesuje mnie temat (jeden z tematów filmowych) – który, z różnych względów, wymyka się interpretacji; tu najważniejsza jest konstelacja następujących pytań: o etyczną granicę interpretacji, o *decorum* (czyli granicę wyrażania, reprezentacji), a także o możliwe sposoby interpretacyjnej reakcji na obrazy, których (być może) nie chcemy oglądać. Rzecz jasna, wybrany do analizy temat choroby jest tylko jednym z wielu możliwych. Podobny proceder badawczy można by zastosować wobec tematów i filmowych reprezentacji przemocy, śmierci, nagości, seksu, ze szczególnym uwzględnieniem pornografii, zwłaszcza że ciekawych powodów do takich badań daje dość często dziś używana formuła „pornografii artystycznej” (przy okazji takich filmów, jak *9 songs*, reż. Michael Winterbottom, 2004, *Nimfomanka*, cz. I i II, reż. Lars von Trier, 2013, czy *Love*, reż. Gaspar Noé, 2015).

## 2. (PO)WOLNA INTERPRETACJA UWAGI O DOŚWIADCZENIU CZASU

W ramach tropów, chwytów, eksperymentów i innych „sztuczek” – potraktowanych łącznie jako nasilająca się tendencja – dla zobrazowania linii argumentacji trzeba wymienić przede wszystkim te, które oparte są na takich grach z czasem, w których widz bierze ostatecznie „żywy” udział. Na przykład użycie chwytu czasu rzeczywistego (1:1), kiedy to akcja filmu lub sceny trwa dokładnie tyle (lub sprawia takie wrażenie), ile czas trwania projekcji. W historii filmu zapisało się już kilka takich dzieł, nie tylko w ramach gatunków uznawanych za czysto rozrywkowe (np. klasyczny już film *Cleo od 5 do 7*, reż. Agnès Varda, 1962), przypominam zaś o nich jako interesujących w rozwoju różnego rodzaju gier z czasem filmowym, które realnie oddziałują na widza<sup>8</sup> (przede wszystkim chodzi o – jak najbardziej dosłownie rozumiane – doświadczenie czasu). Współcześnie zaś podobne gry, połączone z dodatkowymi zabiegami narracyjnymi, układają się już w wyraźną tendencję. W ten sposób możemy np. mówić o zjawisku osłabienia montażu, czego najbardziej radykalnym przypadkiem są filmy nakręcone w jednym ujęciu, co relację 1:1 „urzeczywistnia” także na poziomie realizacji (np. *Rosyjska arka*, reż. Aleksander Sokurov, 2002; *Viktoria*, reż. Sebastian Schipper, 2015), a czego niejako efektem odbiorczym jest wrażenie „bycia tam”. By podkreślić rolę

<sup>8</sup> Por. L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzony, Kraków – Warszawa 2010 (m.in. esej *Kino zwłoki*, przeł. K. Klimek, J. Majmurek).

czasu w „produkcji doświadczenia”, warto też wskazać na filmy o znacznie – względem standardowego metrażu – wydłużonym czasie trwania. Istnieją osobne rankingi takich rekordzistów, publikowane najczęściej na kinofilskich stronach internetowych<sup>9</sup>; także współcześnie, niejako wbrew komercjalizującym się tendencjom instytucji kina, realizowane są tego rodzaju ryzykowne i trudne w odbiorze propozycje (najczęściej wymienianym w tym kontekście reżyserem jest Lav Diaz)<sup>10</sup>.

Spośród współcześnie używanych w kinie artystycznym chwytów-doświadczeń na szczególną uwagę zasługują długie ujęcia, co ma oczywiście również związek z kwestią (odczuwania) czasu, ale wymaga osobnego komentarza. Z jednej strony, montażowa historia filmu mówi o znacznym skróceniu czasu trwania ujęcia względem kina epok wcześniejszych (z wyraźnym punktem szczytowym tej tendencji w nurcie kina postmodernistycznego). Z drugiej strony – zaproponować można alternatywną tezę, że oprócz pojedynczych eksperymentów z historii filmu kino wykazuje dziś nasiloną tendencję do stosowania długich ujęć<sup>11</sup>, które mają określony cel artystyczny (choć w każdym przypadku może on być odmienny) oraz które – co może tutaj najważniejsze – z a k ł a d a j ą określoną perspektywę odbioru. To znaczy ona zawsze była zakładana, ale zespół estetycznych rozwiązań kina światowego, nie tylko artystycznego, nawet wysokobudżetowego, co jest swego rodzaju nowością wartą odnotowania, wyraźnie wskazuje, że mamy do czynienia z nowymi strategiami nadawczymi, nowym paradygmatem odbioru oraz nowymi strategiami interpretacyjnymi na drodze „zamiast interpretacji”. Jedną z prób nazwania tak wstępnie określonych artystycznych poszukiwań i odbiorczych dążeń jest pojęcie *Slow Cinema*<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Por. m.in.: T. Jackson, *15 of the longest films that are absolutely worth the investment*, <http://www.tasteofcinema.com/2015/15-of-the-longest-films-that-are-absolutely-worth-the-investment/> [dostęp: 24.10.2017]; F. Pompeu, *10 extremely long movies that are worth your time*, <http://www.tasteofcinema.com/2017/10-extremely-long-movies-that-are-worth-your-time/> [dostęp: 24.10.2017]; A. Gaafar, *Zestawienie najdłuższych filmów w historii*, <http://film.org.pl/a/ranking/zestawienie-najdluzszych-filmow-w-historii-105370/> [dostęp: 24.10.2017]; K. Nocuń, *TOP 8 najdłuższych filmów w historii kina*, <http://35mm.pl/2017/10/25/top-8-najdluzszych-filmow-w-historii-kina/> [dostęp: 24.10.2017].

<sup>10</sup> O roli metrażu filmu w procesie odbiorczym pisałem przy okazji arcydzieła (i jednego ze słynniejszych rekordzistów w omawianej kategorii) Chantal Akerman; por. R. Koschany, *Powrót nie-znaczenia? Codziennosc w filmie „Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles” Chantal Akerman*, w: *Semiotyczne wymiary codzienności*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2018.

<sup>11</sup> Por. M. Giżycki, *Czar długich ujęć*, w: idem, *Kino – media – sztuka – twórcy. Szkice*, PJATK, Warszawa 2016.

<sup>12</sup> Autorstwo pojęcia przypisuje się Jonathanowi Romneyowi (krytykowi z „Sight & Sound”), zaś Harry Tuttle, autor bloga „Unspoken Cinema”, podobne zjawiska zamykał for-

Monografiści układają listy współczesnych reżyserów (i ich filmów), którzy mogliby znaleźć się w zbiorze o takiej nazwie. Jest to zbiór rozciągający się zależnie od przyjętych kryteriów i – co dość istotne – osobistych gustów twórców takiego kanonu. Bez wątplenia jednak w każdym z takich wykazów znajdują się: Béla Tarr (Węgier), Aleksander Sokurov (Rosjanin), Carlos Reygadas (Meksykanin), Abbas Kiarostami (Irańczyk), Nuri Bilge Ceylan (Turek), Lav Diaz (Filipińczyk), Sofia Coppola (Amerykanka), Semih Kaplanoğlu (Turek), Apichatpong Weerasethakul (Tajlandczyk), Lisandro Alonso (Argentyńczyk). Celowo zaznaczyłem w nawiasach pochodzenie twórców (nawet mimo późniejszych już artystycznych wędrówek i przynależności), by podkreślić, że omawiany nurt nie jest żadną szkołą, umiejscowioną na geograficzno-filmowej mapie, ale raczej kosmopolitycznym, ponadnarodowym, uniwersalnym sposobem filmowego opowiadania, z oczywistymi konsekwencjami dla jego interpretacji (o czym będzie jeszcze mowa).

W pobieżnej charakterystyce filmów spod znaku *Slow Cinema* – chociażby ze względu na różnorodność poddawanych ocenie zjawisk – trudno o zwięzłość, a jednocześnie precyzję. Zarówno ze spisu nazwisk reżyserów, jak i z listy cech filmów „wolnych” – nie można tu wywnioskować istnienia jakichś sztywnych ram gatunkowych. Jest to nurt niezwykle różnorodny, a tylko w celach heurystycznych i porządkujących (koniecznych w refleksji genologicznej) pojawiają się nieuniknione generalizacje. Skrótowno wyróżniłbym więc jedynie dwie listy cech owej charakterystyki – obie ważne w kontekście stawianych przeze mnie tez. Po pierwsze, w ramach podejmowanej przez filmowców tematyki można wskazać m.in. wątki wszelkiego rodzaju wędrówek czy błądzenia, potocznej egzystencji, pejzażu jako sygnału nowych związków człowieka i natury, ale także przemocy (zwłaszcza w jej połączeniu z powtarzalnością, jednostajnością) oraz – wręcz przeciwnie – tajemnicy, religii, mistyki. W tym ostatnim przypadku najczęściej mówi się o kontemplacji, co z poziomu tematu przenosi się oczywiście na – skorelowany z nim i sposobami jego reprezentacji – proces odbioru.

---

mułą *Contemporary Contemplative Cinema*. Por. T. Elsaesser, *Stop/Motion*, w: E. Røssaak (red.), *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011. W Polsce Rafał Syska, monografista problemu – nie rezygnując z wcześniejszych terminów i stosując je wymiennie – proponuje pojęcie „neomodernizm”, dzięki któremu wskazuje na informacje o dwóch ważnych składowych zjawiska, mianowicie: związek z tzw. wielkim modernizmem filmowym oraz odcięcie się od „szybkiego” montowania i opowiadania przez postmodernistów. Por. R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014. Por. artykuł cytowanego badacza dobrze i krótko wprowadzający do zagadnienia: R. Syska, *Neomodernizm. Kino w wolnym tempie*, „EKRANY” 1-2/2012; także: M. Stelmach, *Wyzwolenie kina. Narracja w Slow Cinema*, „EKRANY” 1/2014.

Z kolei strona formalna odznacza się przede wszystkim specjalnym potraktowaniem narracji: powolnością, a nawet monotonią opowiadania, czasem trwania zdarzeń zbliżonym do rzeczywistego (co często przekłada się na – znacznie wydłużony – czas trwania całego filmu), skupionym wpatrywaniem się w ludzi, rzeczy, zjawiska przyrody. Chwyty te pozwalają na wyjątkową charakterystykę – antypsychologiczną, behawioralną niemal – bohatera, którego codziennej, często samotnej i milczącej egzystencji się przyglądamy. Oprócz tradycji modernizmu filmowego w tym zakresie (by przywołać chociażby skojarzenia z filmami Antonioniego), ważne jako punkty odniesienia są także doświadczenia awangardowe, eksperymentalne (m.in. *Sen* [1963] czy *Empire* [1964] Andy’ego Warhola; *Długość fali* [1967] Michaela Snowa). Ową *stricte* awangardową tradycję szczególnie wyraźnie znać w jej swoistych współczesnych kontynuacjach, takich jak *13 jezior* (2004) lub *10 obrazów nieba* (2004) Jamesa Benninga.

O ile formuła *Slow Cinema* jest już przyjętą nazwą dla nurtu kina „wolnego” – w znaczeniu po-wolnego, nieśpiesznego, o tyle (po)wolność interpretacji rozumieć tu trzeba w ramach pewnej gry słownej: wolność interpretacji to przede wszystkim jej do-wolność, jednak traktowana nie jako swoisty anarchizm, ale określony sposób odbioru dzieła filmowego. Głównym celem tego fragmentu jest zatem postawienie tezy na temat zależności między konkretną praktyką artystyczną a takim właśnie sposobem jej interpretacji, która – jak się okazuje i o czym pisałem w początkowych partiach książki – może mieć przedintelektualny charakter. Czy kino świadomie oddziałujące na zmysły widza i doświadczenie przez niego czasu rzeczywiście powoduje u-wolnienie interpretacji z wszelkich metodologicznych nakazów i zakazów (prowadzi do jej do-wolności)? Przede wszystkim zaś pojawia się tutaj pytanie, na które staram się odpowiadać w wielu miejscach pracy, czy milcząca, niewypowiedziana, „przeżyta” interpretacja jest właśnie już-interpretacją?

Chodzi zatem o interpretację szczególnie rozumianą. Tak jak w przypadku założenia, że film ma jakiś niewidoczny sens, a nawet tylko – jak w przypadku kina postmodernistycznego – że oferuje zagadkę do rozszyfrowania, tak *Slow Cinema* (w niektórych oczywiście przypadkach) – skupiając się na powierzchni zjawisk, codzienności życia, zachowaniach bohaterów – nie zakłada ukrytego pod spodem znaczenia. Rzecz jasna w założeniu takim nie kryją się analogie z dekonstrukcyjnymi przesunięciami „niewidocznych” *signifiés* w stosunku do „powierzchniowych” *signifiants*, nie ma też skojarzeń z Derridańskim „tekstualizmem” (*Il n’y a pas de hors-texte*). W największym uproszczeniu (i dotyczy to najbardziej ekstremalnych przykładów z tego nurtu) film znaczy przez to, że jest. Konstytuują ten odbiór wcześniej wspomniane cechy formalne i problemowe filmów z tego nurtu. W sposób ko-

nieczny pojawiają się tu – jako zdolne „obudować” teoretycznie omawiany fenomen – koncepcje Sontag, Barthes’a czy Shustermana, zwłaszcza te ich fragmenty, w których mowa o bezpośrednim, kontemplacyjnym, ale także niemal cielesnym odbiorze dzieła sztuki, co nie stoi w sprzeczności z jego (możliwym) rozumieniem, ale jednak odbywającym się na granicy przeżycia i wypowiedzenia (werbalizacji owego przeżycia).

W związku z tym pojawia się także pytanie, częściowo zapowiadane wcześniej, dotyczące możliwego dzisiaj „uniwersalizmu” zarówno języka filmu, jak i procesów jego odczytań. Być może mamy tu bowiem do czynienia z powrotem idei kina jako powszechnego języka ludzkości<sup>13</sup>. Nurt *Slow Cinema* stanowi jedną z prób poszukiwania sztuki uniwersalnej, zresztą nie będzie ryzykownym stwierdzenie, że człowiek uprawiający jakąś formę sztuki zawsze dążył do osiągnięcia takiego jej „uniwersalnego” wymiaru, także w kinie. W tym sensie jego historia zatacza koło: od ery niemiej, która rzeczywiście dawała pretekst do poważnego traktowania idei nowego (obrazowego) języka uniwersalnego, do *Slow Cinema*, w którym najczęściej nie mówi się zbyt wiele. O ile jednak epokę kina niemiego warunkowały techniczne możliwości medium, o tyle dziś w grę wchodzi intencjonalne już zabiegi czy taktyki artystyczne, które – można pokusić się o taką tezę – swoje przyczyny mają w złożonym, także kinematograficznym, kontekście kulturowym.

Dlaczego można twierdzić, że podobna idea pojawia się również dzisiaj? I jak jest ona możliwa? Jednym z argumentów przemawiających za pewnym spełnieniem ideału, o którym mowa, jest scharakteryzowany przed chwilą specyficzny sposób odbioru filmów z nurtu *Slow Cinema* – hipnotyczny, kontemplacyjny, aintelektualny czy przedintelektualny, emocjonalny, cielesny nawet (choćby w aspekcie odczucia trwającego, upływającego czasu). Drugą sprawą to świat przedstawiony. Mimo że tak różnych rzeczywistości kulturowych dotyczy, mimo że z tak wielu kultur się wywodzi (na co wskazują „afiliacje” reżyserów), bardzo często okazuje się k u l t u r o w o „n e u t r a l n y”, zarówno w sposobie (re)prezentacji tego świata, jak i w warstwie fabularnej. Rafał Syska, pisząc w tym kontekście o transnarodowości poetyki *Slow Cinema*, wyraźnie podkreśla:

Zatem nie wspólnota kulturowa – a w pewnym stopniu też nie estetyczna – staje się fundamentem integrującym neomodernistów. Bardziej spaja ich opinia widzów-kinofilów, którzy – jako lepiej zorientowani w bogactwie światowej kinematografii – znajdują cechy łączące reżyserów od Tajwanu przez Rumunię i Argentynę po Iran. Eklektyzm wynika z ich odmienności [...], ale nierzadko

<sup>13</sup> Por. A. Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, WAI F, Warszawa 1978, s. 37. Osobno piszę o tym w paragrafie *Pismo obrazkowe* w rozdziale IV.

prowadzi do podobnych odczuć widza. Nie mamy więc do czynienia z nurtem, ruchem lub tendencją artystyczną [...], lecz ze związaną z procesem odbiorczą instytucją widzów, a być może – użyjmy przekonującej sugestii Harry’ego Tuttle’a – alternatywnym modelem kina, paralelną ścieżką filmowego opowiadania, które wytwarza nową perspektywę odbioru<sup>14</sup>.

Rzecz jasna przypadek takich filmów, jak *13 lakes* Benninga, nie może być uznany za szczególnie reprezentatywny dla nurtu *Slow Cinema* oraz wspomnianych przed chwilą procesów, ale jako przykład radykalny wyraźnie pokazuje interesujące mnie kierunki myślenia zarówno o filmie, jak i jego możliwej interpretacji. Zasadniczo bronią się tutaj dwie tezy: o *Slow Cinema* jako nurcie współczesnego kina (zawierającym repertuar środków, po który świadomie sięgają twórcy kina) oraz o *Slow Cinema* jako swoistej kategorii interpretacyjnej (zdolnej zatem pomieścić i współczesność, i historię kina, a przede wszystkim wybrać z niej to, co świadczy o „powolności” i ma ponadhistoryczny i transkulturowy wydźwięk, i co w decydujący sposób wpływa na charakter odbiorczych procesów).

### 3. INTERPRETACJA NIEMOŻLIWA. KONRAD EBERHARDT O ZESZŁEGO ROKU W MARIENBADZIE

Lecz należy opierać się pokusie interpretowania *Marienbadu*.

Susan Sontag<sup>15</sup>

Słowa Sontag zostały zanotowane w połowie lat 60. XX wieku. Film Alaina Resnais *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) nie był w nim głównym przedmiotem zainteresowania, autorka potraktowała go jako swego rodzaju hasło wywoławcze w refleksji nad możliwą postawą wobec sztuki. W tym samym mniej więcej czasie Konrad Eberhardt publikuje teksty poświęcone omawianemu filmowi. Zauważona w ten sposób koincydencja zawiera w sobie kilka przesłanek do próby sformułowania pojęcia „interpretacji niemożliwej”. Po pierwsze, dochodziło wówczas do swoistego przesilenia strukturalistycznego myślenia o sztuce, które – najogólniej ujmując – w ramach przyjętej metafizyki obecności utrzymywało, że „za” dziełem „coś” jest i można/trzeba to odkryć: znaczenie, sens, szyfr, zagadka, tajemnica. Po drugie, sama sztuka filmowa (ale przecież nie tylko) coraz częściej zaczęła

<sup>14</sup> R. Syska, *Neomodernizm...*, ss. 11-12 (podkr. R.K.).

<sup>15</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, s. 300.

teoretyków prowokować – liczne zabiegi formalne, odważne eksperymenty, celowa nierozstrzygalność sprawiały, że namysł nad dziełem w pewnym sensie musiał pójść w trochę innym kierunku. Po trzecie, obie te tendencje świetnie wyczuwał Konrad Eberhardt, zanurzony we francuskiej kulturze artystycznej i intelektualnej, na bieżąco rejestrujący najważniejsze wydarzenia z tych sfer.

Sam film *Zeszłego roku w Marienbadzie* Eberhardt traktował, jak się wydaje, wyjątkowo. Większe lub mniejsze fragmenty poświęcone filmowi Resnais pojawiają się w kilku miejscach, za każdym razem – na potrzeby nowej publikacji – przeformułowane, a czasami napisane od nowa. Najważniejsze (bo nie chodzi tu o kolejne monograficzne ujęcie czy to filmu francuskiego, czy twórczości reżysera, w kontekście których odpowiednia wzmianka po prostu musiała się pojawić) będzie chyba umieszczenie *Marienbadu* w publikacji z 1974 roku – *Film jest snem*. Chodzi tu o książkę, którą można potraktować jako swoiste wyznanie wiary filmoznawcy, krytyka filmowego i – przede wszystkim, jeśli można tak powiedzieć – filmofioła (Jerzy Ziomek mówił o teatrofiołach). Zresztą filmowo-oniryczne zainteresowania autora potwierdzają także inne wybory, np. twórczość Wojciecha Jerzego Hasa<sup>16</sup> czy tłumaczenie *Kina i wyobraźni* Edgara Morina<sup>17</sup>.

Oglądany wówczas przez Eberhardta film, niemal na bieżąco komentowany i „zapisywany”, był „pod wieloma względami niezwykły”<sup>18</sup>, „w swej warstwie obrazu [...] doskonale piękny, zharmonizowany, pełny” (PGF, 172), a także – czego nie aż tak łatwo można było się spodziewać – „wzruszał” (PGF, 165). Stosunek krytyka do *Marienbadu* zachował się w pamięci Tadeusza Lubelskiego, w bardzo sugestywny sposób oddającego pewne zdarzenie z maja 1968 roku, kiedy brał udział w dekaefowskim seminarium poświęconym francuskiej Nowej Fali:

Seminaryjny wykład wygłosił wtedy w Krakowie Konrad Eberhardt. Ten wybitny krytyk nie był błyskotliwym mówcą; denerwował się podczas mówienia, jakby niepewny swoich ocen. Potem jednak, wygłosiwszy swoje, usiadł przy stoliku z lampką, żeby tłumaczyć na żywo dialogi *Zeszłego roku w Marienbadzie*. Siedziałem akurat tuż obok, nie tylko więc słyszałem, ale i widziałem go przy pracy. Nie było listy dialogowej i Eberhardt improwizował, kartkując francuski egzemplarz scenariusza Robbe-Grilleta. Wypadło to genialnie; nie wierzyłem

<sup>16</sup> K. Eberhardt, *Wojciech Has*, WAiF, Warszawa 1967.

<sup>17</sup> E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.

<sup>18</sup> K. Eberhardt, *Resnais*, w: idem, *Podróże do granic filmu*, WAiF, Warszawa 1964, s. 155; dalsze cytaty z tej pozycji oznaczam w tekście skrótem PGF i numerem strony.

własnym uszom. Chyba nie widziałem wcześniej, żeby ktoś na moich oczach wykonał coś aż tak dobrze<sup>19</sup>.

Z perspektywy dzisiejszego pomieszania krytycznych sądów, zbyt pochopnie wydawanych i tak często chybionych, co dzieje się także za sprawą sztuki, która coraz bardziej umiejętnie tylko udaje, że nią jest, reakcja Eberhardta na film Resnais okazuje się odważna i jednocześnie zaskakująco prorocza. Właściwie niewielki dystans czasowy nie przeszkodził krytykowi, by ocenić film od razu jako ważny, w pewnym zakresie – jako kamień milowy w rozwoju kinematografii. Swą intuicją wyprzedził o wiele późniejszą, a więc formułowaną z bezpieczniejszego dystansu, diagnozę Gilles’a Deleuze’a, dla którego to przełomowe dla kinematografii dzieło, równe rangą filmowi Orsona Wellesa *Obywatel Kane* (1941), wyznaczało, według filozofa, granicę między kinem obrazem-ruchem a kinem obrazem-czasem. Poprzez „błądzenia, znieruchomienia, petryfikacje i powtórzenia” nastąpił zdecydowany „rozkład obrazu-działania”<sup>20</sup>.

Początkowa konstatacja z *Podróży do granic filmu* (1964) okazała się więc od razu trafiona i bezbłędna; bezbłędna także w tym sensie, iż – prócz przyznania filmowi Resnais ogromnej roli w rozwoju kinematografii – wskazywała także obecne i możliwe w przyszłości uwagi sceptyczne (PGF, 153). Nie ma większego sensu oczywiście podążać za kolejnymi próbami krytycznymi Eberhardta. W kontekście tezy o „interpretacji niemożliwej” szczególnie istotne będą te wypowiedzi, które mówią o poruszonym problemie wprost, mają zatem charakter metakrytyczny. Z lektury tych tekstów można wynioskować, że krytyk uwzględniał trzy strategie, które – alternatywnie lub komplementarnie – mogą pojawić się w odbiorze *Zeszłego roku w Marienbadzie*: wielość interpretacji, opór i kontemplacja.

### 3.1. WIELOŚĆ INTERPRETACJI

Na najogólniejszym poziomie refleksji Eberhardta nad filmem *Zeszłego roku w Marienbadzie* pojawiło się wszechogarniające pojęcie paradoksu: pomiędzy wrażeniem improwizacji a precyzją wykonania (PGF, 155), realizmem (prawdopodobieństwem) a „fatamorganą” (PGF, 156). „Nie to jest ważne – pisał w innym miejscu – że ta rzeczywistość sprawia wrażenie fantastyczne, lecz to, że nasze próby racjonalnej interpretacji ludzi i zdarzeń, jakie widzimy,

<sup>19</sup> T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000, s. 14.

<sup>20</sup> Por. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 328.

skazane są na niepowodzenie”<sup>21</sup>. Także później, gdy w książce *Film jest snem* trochę inaczej ukierunkowany jest wywód autora, mowa jest o swoistym paradoksie. Kiedy krytyk poszukuje klucza do rozpoznania konwencji filmu i znajduje go w pojęciu „fantastyki codzienności”, podkreśla, że chodzi o połączenie realistycznego czy prawdopodobnego tworzywa z nielogicznością czasu, podobną „logice” snu<sup>22</sup>. Zresztą podobną „zasadę” odnajduje Eberhardt w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Hasa: precyzja przedstawienia rzeczywistości fantastycznej, wyobrażonej i onirycznej sprawia, że widz zostaje przeniesiony w „jakiś wymiar pośredni”<sup>23</sup>.

Na zasadzie wyliczenia przytaczam kolejne argumenty, by ostatecznie wskazać punkt, w którym znajduje się najważniejsze rozdroże: „kontrast pomiędzy precyzyjną dokładnością scenariusza, określającego każdy szczegół, a dowolnością interpretacji, do jakich film ten prowokuje” (PGF, 155; podkr. R.K.). Metarefleksyjny wywód autora zasadzałby się więc na przypuszczeniu, iż *Zeszłego roku w Marienbadzie* jest filmem potencjalnym, przypomina swoisty „ogród o rozwidlających się ścieżkach”. W pewnym sensie nawet można powiedzieć, że arcydzieło Robbe-Grilleta i Resnais – ze względu na ową precyzję wykonania – stanowi dziwną maszynę służącą do produkcji kolejnych interpretacji.

Z pewnością zadziałało tu przekonanie, żywione zresztą przez dużą część odbiorców kultury, że im trudniejszy, mniej oczywisty i skomplikowany formalnie film, a przynajmniej sprawiający takie wrażenie, tym częściej zadawane są pytania: o co chodzi?, co to znaczy?, jak to można zinterpretować? Adam Garbicz, pisząc o *Zeszłego roku w Marienbadzie* jako o „najbardziej hermetycznym z filmów nouvelle vague”<sup>24</sup>, wykorzystuje w swym tekście wszystkie elementy swoistego „labiryntu znaczeniowego”, jak muzyka, kompozycja kadrów, techniki montażowe, niektóre motywy, w tym przedziwna marienbadzka gra, wreszcie potencjał scenerii: pałacu i ogrodu. Rzeczywiście, gdyby to analityczne zaplecze uruchomić, pojawia się pokusa interpretacji, jednak dostępnej nielicznym. Swoista legenda *Marienbadu* jako dzieła dla wtajemniczonych obrosła już nawet anegdotami, z których jedną przytacza Jerzy Płażewski: „w Paryżu popełniono morderstwo. Aresztowano podejrzanego. Ten bronił się, że ma alibi. Był w kinie. »A na jakim filmie?«. »Zeszłego roku w Marienbadzie«. »A o czym to jest?«. Aresztowanego ska-

<sup>21</sup> K. Eberhardt, *Dzień dzisiejszy filmu francuskiego*, WAiF, Warszawa 1967, s. 131.

<sup>22</sup> K. Eberhardt, *Film jest snem*, WAiF, Warszawa 1974, s. 129 i n.

<sup>23</sup> K. Eberhardt, *Wojciech Has*, s. 65.

<sup>24</sup> A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960-1966*, Wyd. Literackie, Kraków 1996, s. 90.

zano”<sup>25</sup>. Natomiast środowiskowy snobizm na tak ekstrawaganckie dzieło rodził coś w rodzaju antysnobizmu. O „nieprzyznawaniu się” do swej afirmacji wobec filmu wspomina Eberhardt w książce *Film jest snem*<sup>26</sup>, ale najdobitniej ujmuje to Georges Perec (czy właściwie powieściowi „oni”, wyrażając swój stosunek do kina) w *Rzeczach*: „*Marienbad* – cóż za chała!”<sup>27</sup>.

Na tym etapie rozważań można powiedzieć, że *Zeszłego roku w Marienbadzie* wyznacza odmienne postawy odbiorcze. Z jednej strony, interpretacyjna nierozstrzygalność traktowana jest jako pretensjonalność, kiczowatość czy efektowny eksperyment. To znaczy, że niemożliwość interpretacji wynika z przyjęcia tezy o „pustej” formie, za którą nie kryje się żaden sens. Z drugiej strony natomiast, nierozstrzygalność – uznana za wartość, ale przede wszystkim za konstatację, z którą trzeba się pogodzić – może być drogą do czystego przeżycia estetycznego.

### 3.2. OPÓR

W swoim eseju Susan Sontag pisała o dziełach „celowo” wielorakich, niepodających się interpretacji. W tym właśnie kontekście padła znamienna uwaga: „Lecz należy opierać się pokusie interpretowania *Marienbadu*”. Współczesne, to znaczy ówczesne malarstwo, zwłaszcza abstrakcyjne, poezja, dokonania sztuki awangardowej, a należały przecież do niej również utwory literackie z kręgu nowej powieści oraz nowofalowe filmy, Sontag uznała za przedkładające formę nad treść. W związku z tym interpretacja, jako procedura poszukująca sensu, jest i szkodliwa, i zbędna.

Mniej ważne w tej chwili, czy w *Marienbadzie* forma rzeczywiście dominuje nad treścią. Istotniejsze będzie stwierdzenie, iż drobiazgowa analiza formalna pozwoli wskazać pewniki, jak je określa Eberhardt, czy argumenty niezbędne w akcie interpretacji. Może najbardziej charakterystycznym gestem krytyka wobec tego filmu jest opis. Eberhardt bardzo dokładnie omawia sytuację bohaterów (z gruntu przecież niejasną), przywołuje kolejne sceny, krok po kroku przybliży czytelnika do zastosowanych przez realizatorów zabiegów. Biorąc pod uwagę brak powszechnego dostępu do relacjonowanych w ten sposób nowinek z Zachodu, tak drobiazgowy opis był oczywiście uzasadniony i „usprawiedliwiony”, tu jednak – jak się okaże – zyskuje dodatkowe tłumaczenie.

<sup>25</sup> J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego. 1895-1989*, Editions Spotkania, Warszawa 1992, s. 353.

<sup>26</sup> K. Eberhardt, *Film jest snem*, s. 128.

<sup>27</sup> G. Perec, *Rzeczy*, przeł. A. Tatarkiewicz, Książka i Wiedza, Warszawa 1982, s. 57.

Pisze bowiem autor w *Dniu dzisiejszym filmu francuskiego*: „Ale w tym właśnie punkcie najbardziej wytrwałych czeka rozczarowanie. Każda bowiem próba pozytywnej konstrukcji myślowej w odniesieniu do tego filmu – wywołuje natychmiast opór z jego strony, argument rodzi kontrargument. Kiedy pozornie wszystkie elementy filmu znalazły się na właściwych miejscach – cała konstrukcja wali się jak domek z kart” (PGF, 170; podkr. R.K.). Wydaje się, że właśnie tego typu konstrukcje miała na myśli Sontag, przywołując *Zeszłego roku w Marienbadzie* jako dzieło egzemplaryczne. Dzieło, które stawia opór interpretacji. Tak o swej sytuacji, ale też sytuacji każdego widza, pisze Eberhardt: „Gdybym miał punkt oparcia – poruszyłbym ziemię. Gdyby istniał jeden punkt stały, udałoby się zrekonstruować *Zeszłego roku w Marienbadzie*. [...] Nie ma punktu oparcia, nie da się zrekonstruować historii *Zeszłego roku w Marienbadzie*” (PGF, 171).

Dzisiaj powiedzielibyśmy, że filmem tym rządzi jakiś nierozstrzygalnik, wewnętrzna sprzeczność, aporia. Sam najchętniej użyłbym tu kategorii możliwości czy hipotetyczności, nawiązując do filozoficznego pojęcia światów możliwych i filmoznawczego opracowania tego zagadnienia<sup>28</sup>. W *Marienbadzie* mamy do czynienia ze swoistą fakultatywnością wersji wydarzeń: ten sam narrator wiele razy (nieskończenie wiele razy) opowiada tę samą historię z przeszłości i być może, gdyby odnieść się do fabularnej warstwy filmu, ma w tym jakiś cel (przekonanie kobiety, by opuściła męża i z nim – zgodnie z zeszłoroczną obietnicą, jak twierdzi – wyjechała). Jednakże każda kolejna próba ustabilizowania wiedzy o świecie przynosi fiasko, bowiem osobiste odczucie czasu, przestrzeni, emocji, a może rzeczywistości w ogóle, nie podlega żadnej obiektywizacji. Nieinterpretowalność *Marienbadu* polegałaby więc na stworzeniu formalnego analogonu rzeczywistości, która nie ma jakiegokolwiek wykładni. Nie znamy punktu wyjścia opowieści, czyli „zeszłorocznego” zdarzenia pierwotnego, by się przekonać, co jest prawdą. Nie mamy też dostępu do innych wersji wydarzeń, by sprawdzić, jakiemu odkształceniu podległa wizja świata ujawniona w narracji.

Tę hipotetyczność rzeczywistości, ale także hipotetyczność ewentualnej interpretacji, w następujący sposób wyraził Eberhardt: „Tak jak postacie filmu zdają się wychodzić z posągów, żeby się z nimi na końcu zidentyfikować – podobnie nasze próby interpretacji wychodzą od obrazu i do niego powracają. W tym tkwi źródło naszej jedynej, ale niezwyklej satysfakcji” (PGF, 172)<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> W. Frąc, *Kino możliwe*, Rabid, Kraków 2003, s. 69.

<sup>29</sup> Odbiorca usytuowany pomiędzy wieloma możliwymi interpretacjami a bezpośrednim oglądem został zaznaczony przez samego Robbe-Grilleta: „Tak więc możliwe są dwie postawy: bądź widz spróbuje zrekonstruować pewien kartezyjski schemat – najbardziej linearny, najbardziej racjonalny, jaki daje się wymyśleć i ten widz rzeczywiście uzna film za

### 3.3. KONTEMPLACJA

Wreszcie w zetknięciu z dziełem Resnais pojawia się trzecia strategia. W kontekście poprzednich rozważań powiedzieć nawet można, że jest ta strategia – w obliczu interpretacji niemożliwej – jedyną koniecznością. Film *Zeszłego roku w Marienbadzie* jest bowiem wizją, „z której niepodobna wydobyć więcej znaczenia ponad to, co nam oferuje w pierwszym z nią kontakcie” (PGF, 156), podkreśla Eberhardt. A dalej:

Nie będąc więc w możności zrekonstruowania, zinterpretowania, zasymilowania historii *Zeszłego roku w Marienbadzie* musimy bez przerwy powracać do jedynej danej nam, „namacalnej” rzeczywistości, a mianowicie powietrzu i samemu obrazu. [...] odbiorca filmu [...] skazany jest na obraz, na sam obraz, nie ma od niego ucieczki. Ponieważ nie może tego obrazu zasymilować – musi go przyjąć ze wszystkimi możliwościami wyjaśnienia, jakie w nim tkwią, musi się zgodzić na tę rzeczywistość z jej wariantami „prawdopodobnymi”, z elementami, które jej zaprzeczają (PGF, 172; podkr. R.K.).

Źródeł takiego myślenia o obrazie trzeba najpierw szukać w idei *nouveau roman*, powieści „spojrzenia”, „przedstawienia” czy „naoczności”. Jak zaznaczał sam Robbe-Grillet, „cechą charakterystyczną obrazu jest jego obecność. [...] w obrazie występuje zawsze czas teraźniejszy, bez wątpienia to, co widzimy na ekranie, jest w trakcie dziania się, jest to sam fakt, a nie relacja o nim”<sup>30</sup>. W ten oto sposób współpraca pisarza z reżyserem przyczynia się do przypomnienia istoty filmu jako dzieła sztuki, które oddziałuje na odbiorcę w sposób bezpośredni, angażując jego zmysły i ciało. Trudno przywołać w tym miejscu wszystkie koncepcje przeżycia filmowego; najoryginalniej podjął ten temat na początku lat 80., reinterpreterując w tym zakresie myśl Bergsona, wspomniany wcześniej Gilles Deleuze<sup>31</sup>.

trudny, a nawet niespójny; lub też widz pozwoli unosić się tym dziwnym obrazem jawiącym się przed nim, głosem aktorów, ścieżce dźwiękowej, muzyce, rytmom, montażowi, uczuciom postaci... i temu widzowi film wyda się »najłatwiejszym« ze wszystkich, jakie widział: jako film adresowany wyłącznie do jego sfery zmysłowej, do jego możliwości widzenia, słyszenia, odczuwania”. Cyt. za: B. Houston, M. Kinder, *Zeszłego roku w Marienbadzie*, przeł. W. Godzic, w: W. Godzic (red.), *Sztuka filmowej interpretacji*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1994, s. 101. Swoją drogą, konfrontacja intuicji Eberhardta z późniejszą „perspektywą transformalistyczną” – w kontekście *Marienbadu* oczywiście – zasługiwałyby na osobne opracowanie.

<sup>30</sup> Cyt. za: K. Eberhardt, *Film jest snem*, s. 133. Por. na ten temat: B. Morrisette, *Powieść i kino: przypadek Robbe-Grilleta*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 2/1975.

<sup>31</sup> G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch...*; por. M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Rabid, Kraków 2003, ss. 118-119 (niezależnie podejmuje te kwestie w rozdz. IV).

Na marginesie powinna się także pojawić propozycja Rolanda Barthes'a, sformułowana w artykule *Trzeci sens* z 1970 roku<sup>32</sup> (omówiona już przeze mnie w rozdziale II). W tym miejscu przypomnę tylko, że analizowane kadry z filmów Eisensteina mają w sobie „to coś”, niezwykle silnie i w niemal tajemniczy sposób oddziałują na widza, wprawiając go jednocześnie w hipnotyczny stan zauroczenia, zdziwienia, niemoty, który można by nazwać niezdolnością do interpretacji. Pomysł Barthes'a w oczywisty sposób współgra z esejem Sontag. W *Przeciw interpretacji* pojawia się przecież wyraźna alternatywa w odbiorze sztuki (także sztuki filmowej): albo analiza formalna, albo estetyczne, zmysłowe czy wręcz erotyczne przeżycie. W każdym razie i u Barthes'a, i u Sontag zapisany jest postulat zatrzymania się przed interpretacją. Znacząco zabrzmi więc w tym kontekście (i jakże proroczo) wypowiedź Eberhardta na temat *Zeszłego roku w Marienbadzie*, który „jest jak gdyby zwielokrotnioną natarczywą k o n t e m p l a c j ą każdego szczegółu wizualnego” (PGF, 156).

Nie można też zapominać, iż *Marienbad*, oprócz hipnotycznej natury obrazu, w specyficzny sposób operuje też czasem, co wprost przekłada się na jakość odbioru, jego cielesną wręcz dosadność. Film Resnais i Robbe-Grilleta to powrót do „czystego” dzieła sztuki, obcowanie z którym – w myśl postulatu „bezpośredniości” Sontag – bliższe jest rytuału niż intelektualnego zadania.

Wydaje się, że krytyczna droga Konrada Eberhardta do „rozumienia” *Zeszłego roku w Marienbadzie* z tego właśnie powodu tak często odbijała w stronę metafleksji, a także, iż „spotkanie” Eberhardt – Sontag nie było czystą koincydencją, ale stanowiło wyraz wspólnej, niekoniecznie konkretnie umieszczonej w czasie, myśli o sztuce, której ciąży bagaż interpretacji, ale również o konkretnych dziełach sztuki, które odbiorcę potrafią w taki kontemplacyjny stan przenieść. Wydaje się wreszcie, ale to już należy potraktować jako fantastyczną hipotezę, że Sontag mogłaby napisać podobne słowa o *Zeszłego roku w Marienbadzie* według Konrada Eberhardta: „Komentarze odnoszące się do sztuki powinny prowadzić do urealnienia dzieła sztuki, a tym samym naszego doświadczenia. Funkcją krytyki powinno być ukazanie zastosowanych ś r o d k ó w i wynikającej stąd i s t o t y dzieła sztuki, nie zaś jego z n a c z e n i a”<sup>33</sup>.

#### 4. POWIĘKSZENIE JAKO FILM POTENCJALNY

W sprawie *Powiększenia*, a zwłaszcza wyrażanych wprost problemów z jego interpretacją, ośmielam się zabrać głos jedynie w otoczeniu (i z powodu)

<sup>32</sup> R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino” 11/1971.

<sup>33</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, s. 305.

innych tekstów. Okazuje się bowiem, że – pomimo wielu już interpretacji oraz wielu deklaracji na temat „interpretacji niemożliwej” *Powiększenia* – film ten jest ciągle otwarty: na nowe interpretacje i na nieoczekiwane konteksty. Każda z kolejnych prób może podlegać oczywiście dalszym komentarzom i polemikom, ale w takich właśnie momentach tym bardziej widać, że tekst wyjściowy, pozostając ciągle tym samym tekstem, może być impulsem do tworzenia interpretacji rozbieżnych czy wręcz przeciwstawnych<sup>34</sup>. Przywołać tu można wyznanie, jakie Roland Barthes skierował do Michelangelo Antonioniego: „Pana sztuka polegała zawsze na pozostawianiu znaczenia otwartego, jakby nierozstrzygniętego, pełnego wątpliwości”<sup>35</sup>.

#### 4.1. WIEŻA BABEL INTERPRETACJI<sup>36</sup>

Wyjaśnień zapisanych na początku intuicji można się doszukiwać co najmniej na trzech poziomach. Pierwsza odpowiedź wiąże się z teorią arcydzieła,

<sup>34</sup> Dla porządku przytoczyć warto: R. Ciarka, *Pomiędzy pokusą a upokorzeniem*, „Kwartalnik Filmowy” 12-13/1995-1996; J. Cisneros, *How to Watch the Story of Film Adaptation*, „Intermédialités” 2/2003, <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2003-n2-im1814509/1005460ar.pdf> [dostęp: 20.09.2016]; U. Czartoryska, *Obraz fotograficzny – od „Piekla” Rauschenberga do „Powiększenia” Antonioniego*, „Poezja” 1/1972; K. Dorczyk, *Tout autre chose*, „Arkusz” 10/1997; R.T. Eberwein, *Tekst wzorcowy „Powiększenia”*, przeł. W. Damsz, w: W. Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1993; A. Garbicz, *Powiększenie*, w: idem, *Kino wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960-1966*; M. Jankun, B. Dopart, *Prawda – sztuka – egzystencja. O wymiarach sensu w „Powiększeniu” Antonioniego*, „Kino” 9/1987; I. Kolasińska, „Demon gry” święci triumf: „Powiększenie” Antonioniego, czyli o klęsce możliwości ludzkiego poznania w świecie pozorów, „Studia Filmoznawcze” t. VIII, 1989; B. Konopka, „Powiększenie”, czyli struktura filmu a fotografia, w: B. Zmudziński (red.), *Michelangelo Antonioni, Rabid*, Kraków 2004; K. Kosińska, *Antonioni, Thomas i ja. Doświadczenie flâneura i „Powiększenie”*, w: P. Kwiatkowska, P. Szadzik (red.), *Spojrzenie Antonioniego, Mammal*, Warszawa 2015; J. Łotman, *Problemy semiotyki i tendencje kina współczesnego*, w: idem, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983; R. Marszałek, „Powiększenie” jako żart, „Kino” 9/2000; A. Pitrus, „Blowup” i „Blow out” – dwa warianty autotematyzmu, w: B. Zmudziński (red.), *Michelangelo Antonioni*; D. Romaniak, *Antonioni versus Cortázar. „Powiększenie” i „Babie lato”*, „Elewator” 7/2014; A. Sandauer, *Zstąpienie Eneasa do piekieł*, w: idem, *Matecznik literacki*, Wyd. Literackie, Kraków 1972; S. Sikora, *Kłopoty ze znaczeniem: „Powiększenie”*, w: idem, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki – Instytut Sztuki PAN, Izabelin 2004; P. Wojtasik, *Psychologia „Powiększenia”*, [www.racjonalista.pl](http://www.racjonalista.pl) [dostęp: 13.11.2012]. Por. także „Studia Kulturoznawcze” 1/2013 – zeszyt zawierający blok studenckich tekstów poświęconych próbom semiotycznych interpretacji *Powiększenia*.

<sup>35</sup> R. Barthes, *Drogi Michelangelo!*, s. 160.

<sup>36</sup> Sformułowanie pożyczone od E.D. Hirscha (*Rozumienie, interpretacja i krytyka*, przeł. K. Biskupski, w: *Znak, styl, konwencja*, oprac. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1977).

które – by przypomnieć znaną tezę Marii Janion – inspirując kolejne pokolenia interpretatorów, samo pozostaje sobą. Arcydzieła, pisze Janion, „identyfikujemy dość nieomylnie – ze względu na ich »twardą«, nienaruszalną, wyraźnie obrysowaną tożsamość”<sup>37</sup>. Arcydzieło, trzeba dodać, w stosunku do jego mnogich interpretacji pozostaje w paradoksalnej relacji. Z jednej strony, nie potrzebuje ich (jest samowystarczalne), niechętnie się im poddaje (wobec metod interpretacji pozostaje pojedynczością) oraz woli milczenie (stajemy wobec arcydzieła oniemiałi: wszystko zostało już powiedziane). Z drugiej strony, wymaga wielokrotnej lektury (wspomniana niemota może być dzięki temu przewyciężona), stawia ciągle pytania (odnawiane wraz z nowymi kontekstami lektury), a w konsekwencji „produkuje” wciąż nowe interpretacje.

Pozostaje odpowiedzieć na pytanie o ową wielość interpretacji. W przypadku dzieł potencjalnych, jak ujął to w *Filozofii przypadku* Stanisław Lem<sup>38</sup>, a *Powiększenie* z pewnością takim dziełem potencjalnym jest, na wielość jesteśmy po prostu skazani. W systemowym języku Lema proces ten opisany jest następująco:

Gdy układ bodźczy, jakim jest dzieło, przedstawia ogromną złożoność i gdy jest programem sterowniczym pełnym luk, czyli bogato interpretowalnym, mając swobodę wyboru taktyki i strategii odbioru, czytelnik może „dostrzegać” to, co „nie całkiem” i „niekoniecznie” jest w dziele, i tym samym wyróżnia w nim kody, jakich tam może i nie ma<sup>39</sup>.

Na swój sposób Lem umieszcza wszystkie te interpretacje w jakimś „kosmosie”, który można by najogólniej nazwać kulturą, gdzie – z biegiem czasu – dochodzi do swoistej „stabilizacji sensów”. Niektóre interpretacje okazują się lepsze, inne mniej ważne, w każdym razie to, co z nich pozostaje, podlega swoistym mechanizmom samoregulacji. W zupełnie innym trybie, ale w podobnym kontekście, bo zapytany wprost o konflikt interpretacji, wypowiedział się na ten temat Hans-Georg Gadamer: „Wolałbym mówić o współzawodnictwie interpretacji, tak że w ostateczności możliwe jest tutaj rozróżnienie w kategoriach adekwatności i nieadekwatności interpretacji”<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> M. Janion, *Teoria literatury ze stanowiska teorii arcydzieł literackich (Historia literatury a historia idei)*, w: eadem, *Odnawianie znaczeń*, Wyd. Literackie, Kraków 1980, s. 312.

<sup>38</sup> Por. S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, t. I, Wyd. Literackie, Kraków 1975, s. 251.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 137.

<sup>40</sup> H.-G. Gadamer, P. Ricoeur, *Konflikt interpretacji*, przeł. L. Sosnowski, w: M. Golażewska (red.), *Estetyka w świecie*, t. IV, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994, s. 78.

Ostatecznym kodyfikatorem pozostaje wyjściowy tekst – jako lustro prawdy dla kolejnych interpretacji, ale także jako nieustające źródło powstawania nowych. Niewiele jest filmów, które doczekały się tak wielkiej liczby interpretacji, tak różnych i tak często wykluczających się, jak dzieło Antonioniego. Metafora powiększenia/powiększania – jako metody dochodzenia do prawdy – w obliczu wielości interpretacji tego filmu staje się więc szczególnie przydatna, by ten fenomen zobrazować.

#### 4.2. DEKONSTRUKCJA ZNAKU

W drugim wyjaśnieniu należy się odwołać do teorii znaku. To semiotyczne zaplecze pojawia się w większości prób interpretacji *Powiększenia* (co ujawnia się już w samych ich tytułach) i właściwie trudno dziś z całą pewnością orzec, czy rzeczywiście kontekst ten sam się narzuca, czy też jest naturalnym gestem powtórzenia – z koniecznym odwołaniem do klasycznego tekstu Jurija Łotmana. To właśnie Łotman stwierdził, że dzieło to jest „filmem analizy”, a jego „więź z problemami semiotyki filmowej jest szczególnie oczywista”<sup>41</sup>. Co ciekawe, podobną intuicję wypowiedział niezależnie Barthes<sup>42</sup>. Nie można także nie uwzględnić, co Łotman wyraźnie sugeruje, świadomego recypowania przez Antonioniego tego, co w połowie lat 60. XX wieku działo się w strukturalno-semiotycznych dyskusjach na temat rozumienia świata, człowieka, wreszcie sztuki.

Odwołując się już do samej teorii znaku i jej ewentualnej obecności w dziele Antonioniego, warto przypomnieć z kolei konstatację Alicji Helman. Jedną z cech charakterystycznych twórczości Antonioniego badaczka opisała, nawiązując do binarnej struktury znaku, jako „zbiór signifiantów, których *signifiés* pozostają dwuznaczne i niejasne”<sup>43</sup>. Świat dla bohatera, a więc także pośrednio dla widza, naszpikowany jest szeregiem nieoczywistych, zwracających na siebie uwagę znaków, w których poziom uchwytniej zewnętrzności (*signifiant*) nie odpowiada jakiemuś konkretnemu *signifié*. Albo inaczej: znaki te są podszyte rozpleniającą się wieloznacznością. Mniej ważne w tej chwili, na ile „zaplanowaną” przez Antonioniego; raczej jest tak, że opowiedziana historia, opowiedziana także za pomocą tych zewnętrznych znaczących, jest do tego stopnia hermetycznie zapętlona, iż znaczone – przez system skomplikowanych odniesień – na zmianę mnożą się lub znikają.

<sup>41</sup> Por. J. Łotman, *Semiotyka filmu*, s. 188.

<sup>42</sup> R. Barthes, *Drogi Michelangelo!*, s. 161.

<sup>43</sup> A. Helman, *O Antonionim (nieco) inaczej*, „Kino” 12/2001, s. 53.

Główny wątek fabularny *Powiększenia* właśnie do takich wniosków prowadzi. Thomas na powiększanych zdjęciach dostrzega zapis zbrodni, swoisty jej znak. Cała następująca potem kryminalna przygoda bohatera polega na odszukaniu znaczenia znaku, dopasowaniu jakiegoś *signifié* do *signifiant*. I proces ten odbywa się zarówno na poziomie ontologicznym (sfotografowany przypadkowo trup: dlaczego najpierw był, a potem zniknął?), jak i epistemologicznym (układane w rozmaitej kolejności zdjęcia: co tak naprawdę się wydarzyło?).

Zgodnie z najwcześniejszym tekstem filmowo-semiotycznym Barthes'a<sup>44</sup> można by powiedzieć, że nastąpiło tu świadome rozsunięcie znaku filmowego – część ośrodkowa (bardziej skonwencjonalizowana) została zdominowana przez część peryferyjną (bardziej zindywidualizowaną). Barthes ostrzegał wprawdzie przed przekraczaniem w ten sposób granic zrozumiałości, w tym jednak przypadku odbyło się to z korzyścią dla filmu. *Powiększenie* bowiem, dzięki owej nieoczywistości znaku, domaga się ciągłych interpretacyjnych ponowień.

Jeśli zgodzimy się z Łotmana tezą o rejestrowaniu przez Antonioniego pewnych problemów dyskutowanych w ówczesnej humanistyce, pojawia się pytanie, czy być może cała ta skomplikowana kwestia znaku w *Powiększeniu* nie jest przypadkiem zapowiedzią fermentu, który właśnie w połowie lat 60. XX wieku miał miejsce. Wówczas autor *Przygody* nie byłby artystą rozprawiającym się w swej sztuce z problemami natury semiotycznej, ale znacznie więcej – uwzględniającym echa przełomu już poststrukturalistycznego. W kolejnych wystąpieniach z tego okresu Barthes'a czy Derridy mamy bowiem do czynienia raczej z dekonstrukcją pojęcia znaku – nie rezygnuje się z niego przecież, ale odpowiedniość *signifiant* do *signifié* podawana jest w wątpliwość. Być może zatem w namyśle nad interpretacją *Powiększenia* należy szukać nie znaku, jakkolwiek byłby on oryginalny, ale – używając języka derridiańskiego – nierozstrzygalników. Nie widzę jednak powodu, by z całą mocą upierać się, jakoby Antonioni jawił się tu jako wizjoner, przepowiadający w swym filmie owe znaczące przesunięcia w myśleniu o procesach semiozy, bowiem fakt, że artyści wyprzedzają swą twórczością jakąś epokę rozwoju myśli, nierzadko miał miejsce w historii. Artyści widzą/wiedzą więcej.

---

<sup>44</sup> R. Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, przeł. M. i M. Hendrykowsy, w: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Film: język – rzeczywistość – osoba*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1992, ss. 17-18; także: M. Raczewa, *Barthes a sprawa języka filmu*, „Kino” 11/1971; A. Helman, *Roland Barthes*, w: eadem, *Historia semiotyki filmu*, t. I, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1991.

### 4.3. FILM O INTERPRETACJI

Kolejna sprawa dotyczy już tematyki filmu. Nie ma oczywiście sensu powtarzać tu zdarzeń, które obserwujemy na ekranie, jednakże ich przebieg wskazuje na pewną cechę twórczości Antonioniego w ogóle. Mianowicie większość opowiedzianych przez niego historii ma niezdeterminowany charakter, to znaczy przebiega w niby linearny sposób, ale najważniejsze zdarzenia pojawiają się bez konkretnej przyczyny i bez konkretnego celu. Działania bohaterów w związku z tym – oraz usiłowania interpretacyjne widzów – skupione są na próbie znalezienia jakichkolwiek motywacji w tym względzie. W zacytowanym fragmencie „listu” Barthes’a sformułowane to zostało następująco: „W gruncie rzeczy, w tkance Pana filmów tkwi stała krytyka, bolesna, a zarazem surowa, tego silnego piętna znaczeniowego, które zwie się przeznaczeniem”<sup>45</sup>.

Tak jest również z *Powiększeniem*. Rozdział z *Semiotyki filmu* Łotmana pokazuje, że film ten może być także odbierany jako film o interpretacji – zdarzeń, rzeczywistości, sztuki wreszcie. „Epizod centralny” utworu, gdzie indziej nazwany jego „semiotycznym rdzeniem”<sup>46</sup>, czyli proces wywoływania przez Thomasa kolejnych zdjęć oraz powiększanie zagadkowego fragmentu sfotografowanej rzeczywistości, to moment uświadomienia sobie niezrozumiałości „tekstu”. Łotman twierdzi dalej, że jest to konieczny etap na drodze do nowego rozumienia, stąd powiększanie pojmowane może być jako szereg zabiegów umożliwiających interpretację konkretnego wydarzenia, które – gdyby patrzeć na jego powierzchnię tylko – pozbawione jest głębszego sensu. Co ciekawe, sposób postępowania opisany przez Łotmana wprost odpowiada interpretacyjnej metodzie, którą Barthes niezależnie nazwał „działalnością strukturalistyczną”<sup>47</sup>. W analizie Łotmana czytamy:

Zgodnie ze zwyczajem, historyk oraz kryminolog uważają za swój cel odtworzyć życie na podstawie dokumentu. Tutaj zaś cel jest inny – zinterpretować życie za pomocą dokumentu, ponieważ widz przekonuje się na własne oczy, że bezpośrednia obserwacja życia jeszcze nie chroni przed popełnieniem poważnych błędów. Stwierdzony naocznie fakt bynajmniej nie jest oczywisty. Reżyser upewnia widzów o tym, że życie należy rozszyfrowywać. Operacje, za pomocą których to się dokonuje, w zdumiewający sposób podążają drogami analizy strukturalno-semiotycznej [...]”<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> R. Barthes, *Drogi Michelangelo!*, s. 161.

<sup>46</sup> J. Łotman, *Semiotyka filmu*, ss. 188 i 192.

<sup>47</sup> Por. R. Barthes, *Działalność strukturalistyczna*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: idem, *Mit i znak. Eseje*, oprac. J. Błoński, PIW, Warszawa 1970.

<sup>48</sup> J. Łotman, *Semiotyka filmu*, ss. 192-193.

*Powiększenie* jako wykład z teorii interpretacji zawiera też szczególnie ważny wątek sztuki. Obserwujemy go na przykładzie fotografii (i jej znaczenia w życiu – nie tylko zawodowym – Thomasa) jako swego rodzaju medium umożliwiającego poznanie prawd rzeczywistości. Tylko dzięki sztuce udaje się te prawdy odkryć – albo przynajmniej skonstatować, że w ogóle są. Filmowe zdjęcia występują tu znów jako znaki, dopiero przez nie daje się odkryć znaczenie. Z poprzednich uwag wynika, że droga do tego znaczenia może być długa, kręta, wreszcie całkowicie ślepa, ale być może nie mamy już innego wyjścia. Niezbyt to optymistyczna diagnoza naszych zdolności percepcyjnych i umysłowych: nie mamy już wglądu w istotę rzeczy, nie umiemy bezpośrednio wnikać w sedno rzeczywistości, potrzebujemy medium, znaku, który odwoła nas do innego znaku. I znów: możemy zatrzymać się na jego powierzchni, możemy pobłądzić, kluczyć pomiędzy rozdwarzającymi się odniesieniami, ale także możliwe jest w tym procesie olśnienie, by nie powiedzieć wprost: wybuch znaczenia (*blow up*).

Kryminalna zagadka opowiedziana w filmie nie zostaje ostatecznie rozwiązana, ale – jak w kryminale – ważny jest sam proces dochodzenia do prawdy. W tym sensie *Powiększenie* jest metakrytyczną wypowiedzią na temat możliwości sztuki w ogóle, ale także na temat procesów poznawczych człowieka. Niemożność uczynienia w procesie odbioru filmu znaczących powiązań (powiązań *signifiant* z *signifié*, skutków z przyczynami) sprawia, że dzieło Antonioniego staje się metawypowiedzią na temat interpretacji w ogóle.

## 5. „KŁOPOTLIWE OBRAZY” CHOROBY I MILCZĄCA INTERPRETACJA

### 5.1. STRATEGIE TWÓRCZE I TAKTYKI ODBIORCZE

Na historię filmu składają się także historie śmiertelnie chorych filmowych bohaterów. Można powiedzieć, że to z jednej strony od zawsze obecny w kinematografii motyw, realizowany w konwencjach adekwatnych do swoich czasów i z różnym, w ramach tych konwencji, artystycznym skutkiem. Z drugiej strony motyw ten nie zawsze był i jest obecnie dość dobrze widoczny (choć to funkcjonujące w codziennej polszczyźnie sformułowanie okaże się wkrótce niewystarczające do analizy relacji, jakie zachodzą między dziełem sztuki a jego percepcją).

Zwłaszcza dziś, w zupełnie nowej epoce technicznych możliwości i medialnych relacji na żywo z „frontu śmierci” (wojennych działań, katastrof, tragedii), zauważalna jest pewna dysproporcja w sposobach u n a o c z n i a n i a

śmierci. Potwierdza tę obserwację refleksja Wojciecha Kuczoka<sup>49</sup>, że współczesne obrazy śmierci (zarówno telewizyjne *newsy*, jak i zdecydowana większość produkcji filmowej) to obrazy śmierci naglej, tragicznej, dokonywanej albo dokonującej się z różnych – choćby przed chwilą wymienionych – powodów. Brak tymczasem obrazów umierania, co równocześnie jest jakimś znakiem naszego z takim umieraniem obycia. Nie ulega wątpliwości, że obrazy śmierci, z jakimi na co dzień obcujemy, w dużym stopniu odzwierciedlają naszą relację ze śmiercią – wyprowadzoną z codzienności i prawdziwego życia, antyseptyczną, wreszcie nieestetyczną, co w kontekście późniejszych rozważań również okaże się istotne. Umierający – według Michela de Certeau – jest „cenzurowany, pozbawiony języka, owinięty w całun ciszy; nienazywalny”<sup>50</sup>. W kinie popularnym – a to w cytowanym tekście Kuczoka postawione jest w stan oskarżenia – ważne wydaje się nie „umieranie jako proces, lecz śmierć jako nagle wydarzenie, *mors repentina* jako widowisko. Proces umierania nie jest fotogeniczny, umieranie angażuje ciało i duszę, zmysły i umysł, a poprowadnia nie ma się angażować, tylko konsumować”<sup>51</sup>.

W niniejszym fragmencie chciałbym zarysować dwie ważne z metodologicznego punktu widzenia perspektywy. Pierwsza dotyczy teorii interpretacji, która to interpretacja przebiega, czy może przebiegać, w nieco inny sposób niż tradycyjnie rozumiany proces dekodowania znaczeń i powiadamiania o nich pozostałych uczestników interpretacyjnej wspólnoty. Chodzi tu raczej o takie formy odbioru sztuki, które można by opisać w kategoriach rozumienia, a nie, właśnie, interpretacji – i odwołuję się w tym fragmencie do przedstawionych już wcześniej ustaleń (w rozdziałach I i II). W każdym razie, by krótko podsumować punkt dojścia na tej drodze, chodziłoby o taką „niewypowiedzianą” czy „milczącą” interpretację, w której – poprzez bezpośrednie doświadczenie dzieła sztuki – dochodzi do jego rozumienia.

Rozpoczęta wraz z przełomem poststrukturalistycznym wielka dyskusja na temat statusu interpretacji w naukach humanistycznych, a przede wszystkim w naukach o sztuce, przy różnych okazjach dzisiaj powraca. Dotyczy to także kina. Okazuje się, że tak naprawdę widz, który nie interpretuje filmu, ale w rozmaity sposób go doświadcza (bo wchodzi tu w grę i emocje, i afekty, i fizjologia, i poziom psychosomatyczny odbioru), a przez to także – w jakiś sposób – rozumie, staje się nowym przedmiotem zainteresowania. Trzeba jednak zastrzec, że ów widz nie jest odkryciem dzisiejszej teorii filmu

<sup>49</sup> W. Kuczok, *Śmierć. Umierając w kinie*, w: T. Lubelski (red.), *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, Rabid, Kraków 2004.

<sup>50</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 192.

<sup>51</sup> W. Kuczok, *Śmierć...*, s. 291.

i np. w teoriach odbioru takich gatunków, które były nastawione na wywołanie określonej reakcji (komedia, horror, filmy pornograficzne), zbudowano wielkie psychologiczno-socjologiczno-filozoficzne konstrukty. Jednak dopiero teraz te zainteresowania się kumulują. Nie można też zapominać o psychoanalitycznym kontekście badań nad procesami odbioru, które odbywają się poza interpretacją jako intencjonalnie dokonywanym aktem rozumienia, inne jednak procesy pozarozumowego odbioru wchodziły wówczas w grę. Wreszcie widz zawsze stał w centrum socjologicznie zorientowanych badań nad filmem, lecz w kolejnych dekadach tych badań innego rodzaju dominanty (od ekonomicznych po ideologiczne) były brane pod uwagę. Reasumując, można stwierdzić, że dziś w Nowej Historii Filmu (obejmującej także kwestie teoretyczne) mniej ważne jest dzieło i jego interpretacja, bardziej zaś – w zaproponowanym tu kontekście – np. proces odbioru.

Kwestia druga, ważna z metodologicznego punktu widzenia, odnosi się do problematyki rozmaitych praktyk codzienności związanych z obrazem, prób ich wizualnego reprezentowania oraz „radzenia sobie” z tymi reprezentacjami po stronie widza czy użytkownika codzienności. W niniejszej propozycji chciałbym zająć się analizą sposobu filmowego obrazowania przebiegu choroby, procesu umierania i współuczestniczenia w tym procesie (np. jako odbiorca wizualnych reprezentacji, pozostawionych przez artystów i/lub samych chorych). Jeśli przyjmujemy na początku, że choroba może stać się codziennością, warto zastanowić się nad takimi jej filmowymi reprezentacjami, które uważane są z jednej strony za skrajnie mimetyczne, z drugiej zaś – za ograniczone szeregiem kulturowych wymogów i estetycznych konwencji. Dalej chciałbym zapytać, jak współcześnie filmowcy obrazują długotrwałą chorobę i fizyczne cierpienie oraz jaki w tym aspekcie jest status filmowego *decorum*, rozumianego – w kwestii „przedstawialności” niektórych tematów z życia człowieka – tak jak u Horacego:

Rzecz albo odbywa się na scenie, albo się opowiada o tym, co zaszło. Słabiej wzrusza umysły to, co wchodzi uszami, niż to, co podpada pod wierne oczy i co widz sam sobie opowiada. Nie wprowadzaj jednak na scenę rzeczy, które powinny się odbywać za kulisami, i usuń sprzed oczu niejedno, co wnet ma przedstawić wymowa obecnego przy tym piastuna. Niech więc Medea nie zabija dzieci wobec publiczności [...] <sup>52</sup>.

Nie mniej ważne jest wzięcie pod uwagę widza: jak obrazowy przekaz (skierowany głównie na wzrok odbiorcy) wpływa na „wyobrażanie sobie” owej codzienności oraz czy rzeczywiście rozpowszechnia się coraz bardziej

<sup>52</sup> Horacy, *List do Pizonów*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Ossolineum, Wrocław 1951, s. 74.

tendencja „ogładactwa śmierci” (formuła cytowanego już tutaj Kuczoka). O tym, że starość, fizyczne cierpienie, proces umierania i sama śmierć pojawiają się jako problemy ważne dla filmu dzisiaj, świadczą chociażby dyskusje nad obrazami *Code Blue* (reż. Urszula Antoniak, 2011) czy *Miłość* (reż. Michael Haneke, 2012), a także – co jest może mniej istotne w kwestii artystycznego oddziaływania, ale o wiele bardziej znaczące w kontekście społecznego wydzźwięku – wiele innych filmów głównego nurtu, opowiadających o ludziach chorych i cierpiących.

Na marginesie można stwierdzić, a właściwie powtórzyć początkową konstatację, że filmy takie powstają nieustannie, a dyskutowane są najczęściej właśnie ze względu na ich „głównonurtowe” atuty. Przede wszystkim chodzi tu o udział znanych aktorów i prestiżowe nagrody im przyznawane, dzięki czemu można mówić o naprawdę szerokim pozaekranowym (w publicznej debacie i świadomości społecznej) funkcjonowaniu problemów związanych z konkretną chorobą – „bohaterką” danego filmu. Sama kategoria Oscara dla pierwszo- i drugoplanowych aktorów, przyznawana za kreacje postaci osób chorych, cierpiących i umierających, wystarczyłaby za reprezentatywną pulę przykładów. Zresztą złośliwi krytycy i widzowie mówią, że czasem filmy te robione są dla aktorów właśnie, którzy dzięki roli mają szansę np. fizycznie całkowicie się zmienić, z całym zaangażowaniem wcielić się w kreowaną postać, przekroczyć kolejny próg aktorskich wyzwań. Pomijając jednak uszczypliwość, a uwzględniając szlachetne intencje twórców oraz rzeczywiste skutki, jakie kolejny filmowy obraz choroby może przynieść, warto chociażby zerknąć do zestawu tych najważniejszych aktorskich osiągnięć: np. w samym tylko 2014 roku Oscara otrzymali Eddie Redmayne za rolę Stephena Hawkinga, cierpiącego na stwardnienie zanikowe boczne (*Teoria wszystkiego*, reż. James Marsh), oraz Julianne Moore za rolę kobiety chorej na przedwczesną i rzadką odmianę Alzheimerza (*Still Alice*, reż. Richard Glatzer i Wash Westmoreland).

Motywacje tworzenia podobnych filmów są oczywiście różne (niezależnie od uzyskiwanych rezultatów). Z jednej strony jest to zawsze jakiś rodzaj reprezentacji – ale reprezentacji problemu, np. opowieść o przypadku lub chorobie (sprawa często komentowana przez osoby bezpośrednio zainteresowane, czyli samych chorych zmagających się z podobnymi doświadczeniami). Z drugiej strony – często związanej z powyższą uwagą – biografia znanej lub mniej znanej osoby. Jeszcze z innej – rodzaj prowokacji, uczciwej lub nie do końca uczciwej gry z widzem, próba postawienia go (najważniejsze pytanie: w jakim celu?) przed „kłopotliwym obrazem” choroby.

W tym momencie warto zauważyć, że początkowe „oskarżenie” kina popularnego o przesunięcie akcentu z umierania na śmierć nagłą, a więc niewymagającą współobecności drugiego człowieka i zaangażowania wi-

dza – wskazuje jednak na nieco inną tendencję. Tymczasowe zawężenie przedmiotu zainteresowania do kina głównego nurtu pokazuje, że nie ma jakiegось niedoboru z reprezentacjami choroby czy chorowania w kinie, różne są tylko – jak stwierdziłem – motywacje i ostateczne efekty artystyczne tych działań. Przede wszystkim jednak trzeba zaznaczyć, że rzadko – mimo czasem naprawdę „trudnych” obrazów pokazywanych choćby w przywołanych tu filmach, a przede wszystkim, mimo pewnego już przyzwyczajenia widza do konwencji takich obrazów dominujących w danej epoce, udaje się przekroczyć granicę owej „trudności” i pokazać coś więcej lub inaczej. W każdym razie pokazać w sposób niezgodny z przyzwyczajeniami odbiorcy, wymagający specjalnego wysiłku w pokonywaniu, przede wszystkim wzrokowej, percepcji oraz – za pośredniczonej co prawda – współobecności.

W ten sposób śmierć, która nie może być wypowiedziana, może zostać zapisana i znaleźć język, nawet jeśli w owej pracy tracenia powraca nieustannie potrzeba posiadania za pomocą głosu, odrzucania granicy tego, co nieprzekraczalne, łączącej z sobą różne obecności, zapominania w wiedzy o wrażliwości, jaką ustanawia na każdym miejscu jej związek z innymi<sup>53</sup>.

## 5.2. INTERPRETUJĄC „KŁOPOTLIWE OBRAZY”

Przekraczając tę granicę „trudności” oraz uwzględniając wcześniejsze ustalenia dotyczące ekranowego doświadczenia jako interpretacji, chciałbym się skupić na takich filmach obrazujących chorobę, które można nazwać – by odwołać się do znanych określeń i metafor – „kłopotliwymi obrazami” (W.J.T. Mitchell), „widokami cudzego cierpienia” (Susan Sontag) czy wreszcie „doświadczeniami, [...] które wymagają zamilknięcia” (Joanna Tokarska-Bakir). Przywołane formuły domagają się jednak komentarza, a właściwie aktualizacji dokonanej w zaproponowanym przeze mnie pryzmacie, czyli fabularnych filmów o chorobie i umieraniu.

I tak koncepcja „kłopotliwych obrazów” czy też „obrazliwych obrazów” (jak sugeruje tłumacz oryginalnej frazy *offending images*) Mitchella przydatna jest przede wszystkim po to, by powiedzieć o sztuce, która – z racji tego, co obrazuje – prowokuje reakcję odbiorcy: to „umyślna prowokacja”<sup>54</sup>. Pozostawiam rzecz jasna główny nurt czy punkt wyjścia wywodu badacza, tj. sztukę publiczną (wystawianą publicznie), która intencjonalnie

<sup>53</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, s. 196.

<sup>54</sup> W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 155.

chce przekraczać jakieś tabu lub „tylko” wchodzi z tym publicznym kontekstem w rodzaj konfrontacji (bo w nim nie pasuje, nie przystoi, dziwi).

Dosadność, a jednocześnie uzasadnienie formuły „obraźliwe obrazy” wzięły się stąd, iż wywołują one czy też zamierzają wywoływać reakcję widzów – z kolei teraz to oni chcą „obrażać obrazy”; Mitchel pisze o rozmaitych sposobach „radzenia sobie z nimi”<sup>55</sup>, co nazywa „gestem ikonoklastycznym”<sup>56</sup>, i wymienia wśród takich aktów zniszczenie, oszpecenie oraz ukrycie<sup>57</sup>. Trochę wcześniej jednak, to znaczy przed polskim przekładem książki *Czego chcą obrazy?*, ukazała się inspirowana nią publikacja pod redakcją Marka Krajewskiego, będąca zresztą pokłosiem pewnego kuratorskiego i socjologicznego eksperymentu. Badacze wraz z artystami zajęli się umieszczaniem sztuki w miejscach publicznych po to, by skupić się później na samych reakcjach widzów, przechodniów. Wątek ten interesuje mnie w mniejszym stopniu, natomiast pożyczam inspirujący tytuł – „kłopotliwe obrazy” – jako bardziej pojemny, obejmujący także sytuację przez mnie zaznaczoną, czyli sytuację widza w kinie, oraz wnioski płynące z projektu dla teorii interpretacji, gdy interpretowane jest „to, co kłopotliwe”. „Kłopotliwe obrazy nie domagają się od nas, by je próbować zrozumieć, zinterpretować, ale by coś z nimi zrobić: by je ominąć, zniszczyć, komuś pokazać albo zasłonić, wykorzystać jako inspirację albo źródło pobudzenia”<sup>58</sup> – pisał w artykule wstępnym Krajewski, a potem w ramach swoich rozważań m.in. Lechosław Olszewski stwierdził: „[...] antropologia »kłopotliwych obrazów« może przywrócić sztuce człowieka, który pozostaje niewidzialny w autonomicznej historii sztuki opartej na stylistycznym i hermeneutycznym paradygmacie”<sup>59</sup>. I jeszcze sam Mitchell z pracy *Czego chcą obrazy?*:

Przedstawienie wizualne nie tyle jest twierdzeniem lub aktem mowy, ile mową zdolnym do nieskończonej liczby wypowiedzi. Obraz nie jest tekstem przeznaczonym do czytania, lecz żołądkiem brzuchomówcy, w który projektujemy własny głos. Gdy obraża nas to, co obraz „mówi”, jesteśmy niczym brzuchomówca obrażony przez własny brzuch. Buntowniczy głos z jego wnętrza można odczytać jako mowę nieświadomości [...]<sup>60</sup>.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 156.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 161.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> M. Krajewski, *Kłopotliwe obrazy/Kłopotliwe wystawy*, w: M. Krajewski (red.), *Kłopotliwe obrazy*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2009, s. 8 (podkr. R.K.).

<sup>59</sup> L. Olszewski, *Kłopotliwe obrazy: między historią a antropologią*, w: M. Krajewski (red.), *Kłopotliwe obrazy*, s. 37 (podkr. R.K.).

<sup>60</sup> W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*..., s. 168.

Cytat ten jest szczególnie interesujący, bo rezygnuje się tu z „tekstualnego” założenia o „czytelności” obrazu, a stawia na pozaintelektualną reakcję, z jednej strony projektowaną w jakimś stopniu przez artystę, z drugiej – nieplanowaną, niekontrolowaną po stronie odbiorcy.

Z kolei Susan Sontag w książce *Widok cudzego cierpienia* zajmuje się fotografią wojenną, od początku jej historii do pierwszej dekady XXI wieku, przede wszystkim jednak zajmuje się relacją między tą fotografią a widzem oraz reakcją, jaką fotografia w nim wywołuje. (Czas pisania książki to dla autorki również czas choroby, co nie jest bez znaczenia.) Sontag wielokrotnie podkreśla paradoks, na którym oparty jest fenomen takiej fotografii – jej obiektywizm (gwarantowany przez „naturę” medium fotograficznego, zwłaszcza dotyczy to czasów sprzed „łatwej” możliwości obróbki cyfrowej, chociaż oczywiście próby mistyfikacji zdarzały się od początku) i subiektywizm zarazem (zdjęcia były „zarówno wierną kopią fragmentu rzeczywistości, jak i jej interpretacją”<sup>61</sup>).

Sytuacje wyjściowe są tu skrajnie odmienne, bo – oprócz samego tematu, przedmiotu przedstawionego – Sontag bada aspekt dokumentalny fotografii wojennej, tymczasem interesujące mnie filmy o chorobie i chorowaniu mają charakter wybitnie fikcyjny względem opowiadanych historii (nawet jeśli opowiadają rzeczywiste biografie) oraz nadsładowczy względem rzeczywistości (nawet jeśli udaje im się uzyskać coś w rodzaju jej złudzenia). Natomiast kilka kwestii wydaje się ważnych i ciekawych do wykorzystania w kontekście filmowych obrazów choroby jako obrazów „kłopotliwych”. Kluczowy jest przede wszystkim aspekt etyczny w opisywanej tu sytuacji estetycznej. Sontag też zaczyna od sztuki:

Upiorna krwiożerczość *Okropności wojny* ma szokować i ranić widza, ma otworzyć mu oczy. Sztuka Goi, tak jak dzieła Dostojewskiego, wydaje się punktem zwrotnym w dziejach uczuć moralnych i smutku – głębokim, moralnym i wymagającym. Wraz z Goyą do sztuki wkracza nowy standard reakcji na cierpienie. [...] Sprawozdanie z okrucieństw wojny atakuje wrażliwość widza. Wyraziste teksty w podpisach pod każdym obrazem komentują tę prowokację. Podczas gdy obraz, jak każdy obraz, zaprasza do oglądania, podpis najczęściej uporczywie podkreśla, że to właśnie zrobić trudno. Głos, zapewne głos artysty, dręczy widza: naprawdę potrafisz na to patrzeć?<sup>62</sup>

Tych możliwych reakcji widza pojawia się w eseju Sontag wiele: szok, oddziaływanie na pamięć, wstyd, pożądanie nawet („Wygląda na to, że apetyt na obrazy przedstawiające ciała umęczone jest prawie tak silny jak na

<sup>61</sup> S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2010, s. 35.

<sup>62</sup> Ibidem, ss. 56-57.

wizerunki ciał nagich”<sup>63</sup>). Autorka w podsumowaniu mówi jednak o bardziej generalnych poglądach, które ukształtowały się na temat wpływu fotografii na społeczeństwo – z pewnością fotografii już nie tylko wojennej, ale także szerzej: „newsowej”. Po pierwsze, jak pisze, „uwaga społeczeństwa sterowana jest przez media – a więc, w przeważającej mierze, przez obrazy”<sup>64</sup>. Po drugie, „w świecie nasyconym, lub raczej przesyconym obrazami, te, które powinny się liczyć, przytępią naszą wrażliwość”<sup>65</sup>. W sztuce – która obrała sobie za cel przedstawianie cierpienia, choroby, śmierci – dochodzi trzeci pogląd czy pytanie, które można dodać do wątpliwości zgłaszanych przez Sontag: jak to zobrazować, by wywołać m.in. efekt, który uzyskuje (uzyskiwała) fotografia jako gwarantka obiektywnej rzeczywistości?

Oprócz możliwych reakcji widza, o których pisałem wcześniej, Sontag jednej kwestii – a interesującej mnie tu najbardziej – zaledwie dotyka: „Niezależnie od tego, czy w fotografii widzimy wytwór sztuki naiwnej czy dzieło doświadczonego twórcy, jej znaczenie – i reakcja widza – zależy od tego, jak zostanie zrozumiana lub niezrozumiana, to znaczy od słów”<sup>66</sup>. Biorąc pod uwagę wcześniejsze odróżnienie przez Sontag intelektualnej interpretacji od „erotycznego” doświadczenia dzieła sztuki<sup>67</sup>, którą to różnicę starał się zatrzeć w swej polemice Shusterman, wydaje się, że – zdaniem autorki – w przypadku sztuki można było mówić o „rozumieniu bez interpretacji”, w przypadku zaś obrazów rzeczywistości, obrazów zapośredniczonych oczywiście przez media, nawet jeśli będzie to fotografia artystyczna – takie niewypowiedziane rozumienia nie wystarcza.

Niezależnie uzupełnia ten wątek Joanna Tokarska-Bakir. W artykule *Syn marnotrawny, dziesięć lat później*<sup>68</sup> nakreśla najpierw kontekst teoretyczny, którym jest „interpretacjonizm ponowoczesny”<sup>69</sup>, dziś (to też pierwsza dekada XXI wieku) będący w swoistych kłopotach i rozwijający się z mniejszym impetem. Najkrócej mówiąc, chodzi o „symptomy przesilania się hermeneutyki i mnożące się pod ciśnieniem studiów nad Holocaustem oraz zjawisk związanych z tzw. zwrotem etycznym próby wykroczenia poza język”<sup>70</sup>.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>67</sup> Por. S. Sontag, *Przeciw interpretacji*.

<sup>68</sup> Por. J. Tokarska-Bakir, *Syn marnotrawny; dziesięć lat później*, w: B. Czajkowski (red.), *Sztuka interpretacji*, Atla2, Wrocław 2006.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>70</sup> Ibidem.

Znów (abstrahując od głównego nurtu zainteresowań autorki w tym szkicu, czyli od Holokaustu i kontekstu etycznej oraz merytorycznej dyskusji z negacjonistami) pozostawiam te konstatacje czy tezy, które można odnieść do realistycznych, a więc – przypominam – w pewnym sensie „kłopotliwych”, filmowych reprezentacji ciężkiej choroby. Tokarska-Bakir mówi w pewnym momencie po prostu o „faktach, które interpretacji nie dopuszczają”, nie wymagają jej, obywają się bez niej. Z pozycji widza filmowego chodziłoby tu o taką sytuację estetyczną, którą można by nazwać czystym doświadczeniem, a więc *de facto* – różnymi sposobami osiąganą – sytuację etyczną, także pozbawioną słów.

Co ciekawe, Tokarska-Bakir dochodzi do podobnych konstatacji, jakie Sontag sformułowała w *Przeciw interpretacji* w latach 60. XX wieku, z tym że tutaj mowa jest nie o sztuce, a o rzeczywistości. Píše mianowicie o „interpretacyjnym nadmiarze”, o „ponownym zainteresowaniu [humanistyki] sferą pozadyskursywną, przejawiającym się w sięganiu poza język i ludzką intencjonalność”, o „ponownym zwrocie ku rzeczywistości”<sup>71</sup>. I podsumowuje (jest to właściwie podsumowanie wcześniej komentowanego cytatu z Roberta Browninga): „Choć odkrycie wszechobecności interpretacji było kiedyś przełomem, dziś odkrywcze jest raczej pytanie, jak to się dzieje, że niektóre fakty tak dobrze się bez interpretacji obywają. Interpretacja nigdy nie jest niewinna i nie zawsze jest potrzebna, szczególnie zaś nie jest niewinna wtedy, gdy nie jest potrzebna”<sup>72</sup>.

Niewypowiedziane rozumienie więc nie wystarcza, ale czasem nie jest w ogóle konieczne. Sontag pisze w pewnym momencie, że „rzeczywistość abdykowała” i zastąpiły ją – głównie medialne – obrazy. „Obrazy kłopotliwe” – mimo wszystko – sprawiają, że ta rzeczywistość, o którą z kolei dopominała się Tokarska-Bakir, powraca z całą mocą, że wywoła ona jakiś rodzaj doświadczenia. Mimo wszystko – to znaczy np. mimo pewnych etycznych i estetycznych zastrzeżeń, które możemy mieć względem ich powstawania i pokazywania. Mowa tu cały czas o obrazach umiejętnie wykorzystanych, i to głównie w sztuce, a nie w mediach jednak, tu bowiem nastąpiła już chyba rzeczywiście faza zubożenia. Jak pisze Marianna Michałowska: „[p]rzekaz obrazu zostaje coraz silniej podporządkowany przemysłowi konsumpcyjnemu. Im więcej zaś takich »gładkich« obrazów, tym słabiej doświadczamy świata. Tym bardziej stajemy się wobec niego obojętni i tym mocniej domagamy się obrazów szokujących”<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> M. Michałowska, *Sontag Revisited*, w: T. Ferenc, K. Kowalewicz (red.), *Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2009, s. 35.

### 5.3. AMOUR I BLUE

Spśród filmów z tematem „boleśnie rozciągniętego w czasie procesu umierania bohatera”<sup>74</sup> Wojciech Kuczok wybrał dwa obrazy: *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (reż. Krzysztof Zanussi, 2000) i *Dowcip* (*Wit*, reż. Mike Nichols, 2001). Natomiast jeśli znajdziemy granicę „trudności” odbioru, o której była mowa wcześniej, albo przynajmniej udałoby się w intersubiektywny sposób przybliżyć warunki takiej granicy, po umieszczeniu na niej adekwatnych egzemplifikacji, dodatkowo można zestawić dwie strategie artystyczne, jeśli chodzi o sposoby obrazowania choroby, procesu umierania, śmierci czy – by znów posłużyć się formułą Kuczoka – „indywidualnego dramatu choroby terminalnej”<sup>75</sup>. Sposoby skrajnie różne, oba nazwałbym taktycznymi, ale w takim sensie, w jakim traktuje się wybitne dzieła sztuki, które w oryginalny sposób podejmują temat z jednej strony tabuizowany, a z drugiej – obecny, ale dość konwencjonalnie ujmowany.

Przede wszystkim zatem – realizm. Nie ma tu większego zaskoczenia, ponieważ pulę egzemplifikacji w większości przypadków wypełniają wszystkie filmy wcześniej wymienione (i niewymienione). Oczywiście nie można mówić o jakimś podgatunku filmowym (choć część tych filmów mieściłaby się w pojemnej formule *biopic*, zainteresowanej życiorysami osób mniej lub bardziej znanych), jednakże poza granicą różnicy, kiedy mówimy o „czymś więcej”, jakimś przekroczeniu, które też z nami, widzami, „coś robi”, chętnie widziałbym jako przykład wspomniany film *Miłość* w reżyserii Michaela Hanekego. Wybór jest dość arbitralny, gdyż za przykłady z całą pewnością mogłyby posłużyć inne klasyczne (np. *Szepty i krzyki* w reżyserii Ingmara Bergmana, 1972) lub głośne nie tak dawno (czyli również szeroko dyskutowane ze względu na sposób obrazowania śmierci) filmy fabularne, jak choćby *33 sceny z życia* (reż. Małgorzata Szumowska, 2008) czy *Code Blue*. W *Miłości* jednak kilka interesujących mnie elementów kumuluje się w sposób szczególnie ważny dla zaproponowanej koncepcji „kłopotliwych obrazów” umierania.

W realistycznym podejściu Hanekego nie ma przekroczenia w stronę weryzmu, a jednak widz ma poczucie ciągłej obecności w najdrobniejszych „praktykach życia codziennego” i najintymniejszych szczegółach życia pary bohaterów. Na ostateczny efekt owego poczucia składa się kilka – działających łącznie – elementów, które wymagają dodatkowego komentarza.

Po pierwsze, ten wyjątkowy realizm został osiągnięty dzięki zastosowaniu powolnej narracji i cierpliwie obserwowanym, długim scenom. Nie jest to

<sup>74</sup> W. Kuczok, *Śmierć...*, s. 293.

<sup>75</sup> Ibidem.

oczywiście *novum* filmowe, ale skupienie opowieści na dwojgu bohaterów żyjących w małej przestrzeni, ograniczenie akcji do minimum – z perspektywy widza daje w rezultacie efekt współuczestnictwa, łącznie z iluzją tożsamości czasu: oglądanego i przeżywanego. Zakończenie opowiadanej historii umieszczone na początku filmu sprawia dodatkowo, że odbiór ma charakter nie teleologiczny, lecz skupiony jest na – coraz bardziej przygnębiającej – codzienności małego świata Anny i Georges’a.

Po drugie, wyróżnialną cechą filmu są cisza i milczenie. Obrazowi towarzyszą dźwięki jedynie o charakterze diegetycznym. Wraz z zaznaczonym wcześniej poczuciem obecności pojawia się tu dodatkowe złudzenie nie-filmu, pozór rzeczywistości.

Po trzecie, nie bez znaczenia pozostaje też aktorski kunszt Jeana-Louisa Trintignanta i Emmanuelle Rivy: stare twarze, drobne gesty, codzienne nawyki, wreszcie – już w czasie postępującej choroby Anny – relacja między sparaliżowaną żoną a opiekującym się nią mężem. Podczas projekcji w pamięci pozostają również poprzednie role aktorów, głównie filmowego Georges’a, ale także Rivy, zapisanej w historii kina dzięki roli w słynnym filmie *Hiroszima, moja miłość* Alaina Resnais (1959), co stanowi dodatkowy, intertekstualny element, zacierający granicę między fikcją a rzeczywistością.

Wreszcie na końcu okazuje się, że jednak nie wszystko zostało powiedziane/pokazane na początku. Owszem, od pierwszej sceny wiemy o śmierci Anny, ale dopiero po obejrzeniu wnikliwego studium poświęcenia musimy zmierzyć się z prawdziwie „kłopotliwym obrazem”. Decyzja bohatera, by odebrać żonie życie, sama scena tego aktu, skonfrontowane z tym, co obejrzelśmy do tej pory, a także z tytułem filmu, przyczyniają się do owego odczuwanego efektu współobecności. To z pewnością jedna z mocniejszych i bardziej „kłopotliwych” scen w historii kina, przekroczenie estetycznego *decorum* i etycznie rozumianego tabu. Abstrahując od różnicy tematyki, wydaje się, że przywoływana wcześniej Sontag zapisała motto do *Miłości*: „Zdjęcia, które wywołują naszą najsilniejszą konsternację, gdy okazuje się, że były upozowane, to te, które mają ukazywać najintymniejsze momenty kulminacyjne, związane przede wszystkim z miłością i śmiercią”<sup>76</sup>.

Przechodząc do drugiego sposobu obrazowania choroby, chciałbym zastrzec użycie samego pojęcia „sposób”, bowiem mogłoby ono sugerować jakiś – jak w poprzednim przypadku, przynajmniej potencjalnie – paradygmat. Mamy tu zatem do czynienia z wyjątkiem, mocno uzasadnionym artystycznie i biograficznie, z właściwą autorską, autonomiczną i artystyczną taktyką.

<sup>76</sup> S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 68.

Mowa o *Blue* Dereka Jarmana, filmie z 1993 roku, swego rodzaju filmowym dzienniku osoby chorej na AIDS.

To film skrajnie antyrealistyczny, właściwie nawet antyfilmowy, jeśli za jego (filmu w ogóle) konstytutywne cechy uznać obraz i ruch. Zamiast nich przez półtorej godziny patrzymy w błękitny ekran. Wszystko wskazuje jednak na to, że jak najbardziej mamy do czynienia z filmem – intencje autorskie, kontekst instytucjonalny, jeśli można tak powiedzieć, gdyż film miał kinową dystrybucję, funkcjonuje także w telewizyjnym obiegu, wreszcie fabularny charakter dzieła. Zamiast realizmu pojawia się natomiast kontekst abstrakcji, zresztą Jarman powoływał się otwarcie (sam jako malarz) na inspiracje plastyczne w tym obszarze<sup>77</sup>. Z pozoru można by sądzić, że właśnie realistyczne obrazowanie choroby jest szczególnie odpowiednim kontekstem dla „kłopotliwych obrazów”, tymczasem okazuje się, że wszystkie wskazane wcześniej „kłopoty” mogą dotyczyć także obrazu tak skrajnie abstrakcyjnego, jak jednobarwne, nieprzedstawiające, monochromatyczne tło.

W części analitycznej trzeba zwrócić uwagę na to, że oprócz wszystkich możliwych uzasadnień wyboru jednobarwnego tła dla filmu/zamiast filmu, które to uzasadnienia podane są *expressis verbis* chociażby w monologach bohatera – pojawia się też wątek *decorum*, adekwatności w filmowym obrazowaniu choroby i procesu umierania. Decyzja o monochromatyczności miała różne podstawy i uzasadnienia, z których kilka można uznać za interesujące w kontekście problematyki „kłopotliwych obrazów” choroby.

Po pierwsze, co też jest najbardziej oczywiste, decyzja reżysera miała charakter z gruntu antyrealistyczny. Nie chodzi tu jednak wyłącznie o gest, który można by porównać do ustawienia relacji malarstwa abstrakcyjnego względem tradycyjnych form przedstawiania na gruncie sztuk plastycznych (choć na marginesie trzeba stwierdzić, że w granicach szeroko pojętego filmu fabularnego trudno wskazać przykład bardziej formalnie transgresyjny niż *Blue*). Przede wszystkim – jak twierdzi Małgorzata Radkiewicz – ów artystyczny gest stanowił sposób na pozbawienie AIDS sentymentalizmu, jaki wkłada się zawsze, gdy świat przedstawiony, zwłaszcza świat opowiedziany przez pryzmat „smutnej” historii umierania, zyskuje wersję zbyt dosłowną (przykładem może być tu *Filadelfia* w reż. Jonathana Demme’a, 1993, ale – ze

---

<sup>77</sup> Przede wszystkim pojawia się w tym kontekście Yves Klein jako malarz abstrakcjonista, ale także jako – w wyniku wielu chemicznych i artystycznych eksperymentów – „autor” funkcjonującej do dziś odmiany barwy niebieskiej: International Klein Blue. Właśnie ten specjalny odcień stał się inspiracją dla błękitnego ekranu filmu Jarmana. Jako dodatkowy kontekst biograficzno-interpretacyjny można przywołać wydaną właśnie po polsku pracę Dereka Jarmana *Chroma. Księga kolorów* (przeł. P. Świerczek, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice 2017).

względu na sukces artystyczny tego filmu oraz rzeczywistą rolę, jaką odegrał w dyskusji nad problemem AIDS i dyskryminacji osób chorujących – bardziej właściwym punktem odniesienia są tu z pewnością zbiorczo potraktowane i seryjnie produkowane telewizyjne „historie z życia”). Z pewnością strona formalna filmu – tak widoczna! – stanowi próbę podkreślenia wagi artystycznej reprezentacji choroby, zawarta jest tu także polemika z dominującym nurtem estetycznym w filmowych przedstawieniach podobnych problemów. Można stwierdzić, że *Blue* jest w tej mierze wypowiedzią autotematyczną, a więc także w jakiś sposób symptomatyczną, diagnozującą stan świadomości nad sposobami filmowego reprezentowania procesu umierania.

Po drugie, błękitne tło zamiast świata przedstawionego należy także traktować symbolicznie. Przede wszystkim trzeba zwrócić uwagę na temat w r o k u, właściwie głównego bohatera filmu. Narrator (*porte parole* Jarmana, gdyby używać nieco bardziej ostrożnych niż autobiograficzne skojarzeń), w wyniku postępującej choroby oczu traci wzrok – a niebieski ekran to filmowy ekwiwalent jego sposobu widzenia świata. Jak napisała Radkiewicz: „Reżyser tracący stopniowo wzrok na skutek obrażeń siatkówki, potraktował swoją ślepotę jako formę wyzwolenia spod hegemonii wizualności”<sup>78</sup>. Dowiadujemy się o tej motywacji od samego narratora filmowego: „Z głębi serca módl się o uwolnienie od obrazu”. Nie mniej ważny jest też jednak fakt, że choroba Jarmana przypada na wczesne lata 90. i sposób jej takiego, a nie innego zobrazowania to także wypowiedź zaangażowana – chory bohater i jego świat są niewidoczni, tak jak społecznie i politycznie niewidoczny był wówczas wirus HIV<sup>79</sup>. Ten film bez filmu jest więc także – jeszcze dosłowniej – obrazem bez obrazu, nie „pokazuje” bowiem ani choroby, ani chorych, w tym wypadku – chorych wykluczonych, odmienców nieakceptowanych przez społeczeństwo.

Po trzecie, zdając sobie sprawę z fenomenu tego filmu (bo nie chodzi tu już wyłącznie o jego możliwą interpretację) nie można zapomnieć o w i d z u, patrzącym na – podwójnie rozumiane – „kłopotliwe obrazy”. Właściwie całe pole reprezentacji, wyobrażania sobie, konfrontacji z obrazem choroby należy do niego. I nie trzeba dodawać, że ewentualny akt interpretacji ma w tym przypadku zupełnie inny charakter, gdyż nie znajduje podstaw w tym, co dla filmu konstytutywne, lecz opiera się na specyficznym doświadczeniu, jak najbardziej sprowokowanym decyzją reżysera w odniesieniu do zastosowanej formy. Poprzez hipnotyczny obraz, którego „nie widzimy”, ale dzięki któremu właściwie możemy wyobrazić sobie, co widzi ś l e p n ą c y narrator, słuchając

<sup>78</sup> M. Radkiewicz, *Derek Jarman: portret indywidualisty*, Kraków, Rabid, 2003, ss. 53-54.

<sup>79</sup> Ibidem.

„szumów-zlepów-ciągów” pochodzących z jego otoczenia i jego świadomości, widz filmowy zaczyna „widzieć” to, czego zobaczyć/zobaczyć nie można. Oczywiście jest to subiektywny zapis kinematograficznego doświadczenia, który może być ewentualnie poparty zapisami innych widzów, dla których okazał się ważnym doświadczeniem, jeśli chodzi o relację choroby i jej artystycznej reprezentacji. Potwierdza jednak takie intuicje monografistka twórczości Jarmana: „Błękitne tło zwiększa siłę wypowiedzi, intensyfikuje emocjonalne doznania i zmusza do intelektualnego wysiłku odczytywania tekstu”<sup>80</sup>. O ile wcześniej – w kontekście pracy Mitchella – wspomniałem o ukrywaniu i/lub zasłanianiu „kłopotliwych obrazów”, o tyle w tym przypadku artysta w pewnym sensie uprzedził akt widza, to znaczy niemal dosłownie zasłonił obraz. Co nie znaczy oczywiście, że bez żadnego „kłopotu” stajemy przed niebieskim ekranem, ale że „kłopot” – ze względu na formę i nieprzedstawioną treść – staje się właściwie podwójny.

Jeżeli w ramach rekapitulacji zaproponowanego modelu pojawiły się dwie skrajnie różne techniki artystyczne, jeśli chodzi o sposoby obrazowania choroby, obie można uznać jednocześnie za gesty taktyczne (w rozumieniu tego pojęcia przez Michela de Certeau). Właściwie – przy pewnym uproszczeniu, ale i nieco idealistycznym spojrzeniu – taktyczne są wszelkie artystyczne wybory. Jak wiadomo, decydują o tym jednak nie intencje twórcy co do stworzenia dzieła sztuki, ale ostateczny efekt pracy oraz odbiór owego dzieła przez publiczność. W przypadku *Miłości* taktyczne przekroczenie polegałoby na „kłopotliwym” w odbiorze skonfrontowaniu realistycznego przedstawienia starości i choroby oraz postępowania bohatera, łącznie z decydującym aktem – w imię miłości (kolejne piętro „kłopotliwej” konfrontacji). Z kolei *Blue* to obraz, który w ostentacyjny, radykalny sposób zrywa z całą tradycją i kina w ogóle, i wszelkich konwencji reprezentowania cierpienia, choroby, umierania. Natomiast jeśli chodzi o reakcje odbiorcze, by nie poprzestawać na indywidualnej i subiektywnej ocenie, wystarczyłoby przywołać dyskusje widzów i krytyków, rzeczywiście skupiające się na kwestii przekraczania pewnych granic sztuki, o których była mowa.

#### 5.4. CZEGO CHCĄ OD NAS OBRAZY?

A zatem – zbliżając się do zakończenia i podsumowania tego fragmentu – sama „kłopotliwość” obrazów polega nie tylko na ich „treści” (bowiem oprócz obrazów chorób, dysfunkcji, niepełnosprawności, cierpienia równie dobrze mogłoby chodzić o tak samo ciekawe w tym zakresie tematy przemocy, seksu

<sup>80</sup> Ibidem, s. 54.

czy politycznych prowokacji obrazami), ale także na konieczności „radzenia sobie” z nimi z perspektywy widza. Z jednej strony więc, za Mitchellem można pytać o to, „czego chcą (od nas) obrazy?” i jakie reakcje w nas wywołują? W przypadku filmów realistycznych te „interpretacyjne reakcje” mogą być różne – od taktycznego „odwrócenia wzroku” czy „zasłonięcia oczu”, przez reakcje emocjonalne i somatyczne (doświadczenie ciała): opór, wstyd, milczenie, podniecenie, wstręt, do np. werbalizacji buntu (obrażenia się na obrazy). Z drugiej zaś strony ujawnia się interpretacyjna niemota, rozumiana zarazem jako konieczność (etyczny postulat) i trudność (niemożliwość wy-słowienia). Z kolei w przypadku filmowego eksperymentu, jakim jest *Blue*, pojawiają się przede wszystkim pytania sformułowane już na metapoziomie: dlaczego pozabawiono nas obrazu choroby?, czy są jakieś granice wytrzymałości ludzkiego wzroku?, wreszcie – czy są jakieś granice reprezentacji w sztuce?

W związku z tym, że „kłopotliwe obrazy” należą do świata sztuki, ich interpretacja jest możliwa, bo jest – w świecie sztuki – w pewnym sensie zakładana. To jest jasne i nie chcę tego negować. Cały czas pozostają jednak przy alternatywnym założeniu, opartym na tezach Mitchella, Sontag czy Tokarskiej-Bakir, że w odbiorze sztuki możliwe jest rozumienie bez interpretacji i że możliwe – a czasem, jak twierdzi Joanna Tokarska-Bakir: nieuniknione, konieczne – są tego rodzaju sytuacje także w przypadku „kłopotliwych obrazów” choroby.

„O umieraniu – pisze Kuczok – jako naturalnym zwieńczeniu każdej indywidualnej egzystencji, nie mówi się wcale, albo raz do roku przypomina w łagodny, wyestetyzowany i nastawiony na rejestrację rytuału sposób, w dzień Wszystkich Świętych [...]”<sup>81</sup>. Mowa tu o pewnym standardzie, wypracowanym starannie, ale nie oderwanym od rzeczywistości, tylko rejestrującym niejako pewien moment w historii kultury (i antropologii śmierci jednocześnie), w którym aktualnie się znajdujemy. Filmowe przykłady wybrane tu do analizy z pewnością mają inny charakter niż kino głównego nurtu, które raczej umacnia widza w tym, co już wie, ewentualnie diagnozuje i potwierdza – czasami z wielką przenikliwością i profetycznością wręcz – stan kultury. Okazuje się, że filmowy „akt śmierci” nie jest „kłopotem”, nie jest tabu (przede wszystkim nagła, tragiczna, pokazywana czasem z najdrobniejszymi szczegółami: od kuli lecącej w zwolnionym tempie do strug krwi wytryskującej z rany zabitego) – „kłopotem” jest proces umierania, czyli reprezentacja śmierci w rzeczywistości najbliższej człowiekowi. Zarówno *Miłość*, jak i *Blue* w żadnej oczywistości – zarówno na temat powolnego umierania, jak i sposobu jego pokazywania – nie utwierdzają.

<sup>81</sup> W. Kuczok, *Śmierć...*, s. 288.

## ROZDZIAŁ IV

# POETYKI I TAKTYKI ODBIORU

### 1. W STRONĘ DOŚWIADCZENIA

#### 1.1. DOŚWIADCZENIE I DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE

We współczesnej humanistyce temat doświadczenia należy do najbardziej eksploatowanych. Jeśli owo doświadczenie ograniczymy do kwestii związanych ze sztuką i jej odbiorem, trudno będzie ostatecznie stwierdzić, czy to jej (współczesnej sztuki) rozwój wywarł tak silny wpływ na humanistyczną refleksję i rewaloryzację w jej ramach kategorii doświadczenia, czy odwrotnie: nośny temat, przepracowany w niezliczonej liczbie publikacji, a więc ulegający swego rodzaju instytucjonalizacji, przyczynił się do przemian sztuki i – co ciekawe – sposobów jej ekspozycji. Relacja bowiem, o której mowa, nawet jeśli pominiemy ów wektor oddziaływania (a więc pytanie, co było pierwsze), najciekawiej uwidacznia się w przeobrażeniach nowoczesnego muzeum, a więc nie samej sztuki<sup>1</sup> rzecz by tu dotyczyła, ale jej – właśnie – ekspozycji. Nie ma tu miejsca na rekonstrukcję bieżących dyskusji poświęconych kwestii doświadczenia we współczesnym muzeum ani na analizę przykładów<sup>2</sup>, w największym skrócie można jednak streścić przebieg tych przemian: od czysto wystawienniczej, informacyjnej, podawczej i edukacyjnej funkcji muzeum (niezależnie, jakiej dziedzinie życia lub

---

<sup>1</sup> Przedmiotem zainteresowania może być także historia – we wszelkich możliwych aspektach (od historii wydarzeń, przez historię wynalazków, dziedzin życia i pracy, aż po historię codzienności).

<sup>2</sup> Por. M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2005. W ramach przykładów wymienię tylko kilka ostatnich wystaw o znaczących tytułach: *(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku*, kuratorka: M. Smolińska, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, 10.04-17.05.2015; *Poza zasadą przyjemności. Afektywne operacje*, kuratorka: M. Brewińska, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 9.05-2.07.2017.

sztuki byłoby ono poświęcone) do uzyskania podobnych efektów, ale dzięki zaprojektowanemu doświadczeniu (niejako wpisaniu go w proces odbioru). Tak o koncepcji Muzeum Historii Żydów Polskich Polin mówi Barbara Kirshenblatt-Gimblett (wątek kina w kontekście zaproponowanego przeze mnie ujęcia wydaje się tu dodatkowo intrygujący, bowiem rozniża się z tezą, której rozwinięcie chciałbym właśnie zaproponować): „Wystawa jest moim zdaniem nie tylko doświadczeniem wizualnym, ale też haptycznym. Ciało zwiedzającego porusza się w przestrzeni wystawy; to coś całkiem innego niż nieruchome siedzenie w kinie i patrzenie w jedną stronę”<sup>3</sup>. Na pytanie zaś, co było pierwsze (dyskurs czy doświadczenie), nie ma chyba sensownej odpowiedzi, pojawia się natomiast konstatacja o charakterze kulturowego rozpoznania o współbieżnie przebiegających tendencjach zarówno w sztuce, jak i w namyśle nad nią, a wreszcie – w humanistyce w ogóle, gdzie bierze się pod uwagę w s p ó l n e źródła i przecucia zmian dokonujących się na omawianych polach.

Niniejszy rozdział za punkt wyjścia bierze (rekonstruowaną przeze mnie w poprzedniej części) tradycję badania o d b i o r u dzieła sztuki, kontynuowaną od czasów starożytnych poetyk do dziś. Interesujący jest tu głównie okres rozwoju tych badań od narodzin nowożytnej estetyki (z akcentem na kwestię bezpośredniego doświadczenia) do XX-wiecznych teorii odbioru, formułowanych np. na gruncie semiotyki oraz nauki o komunikacji, fenomenologii i wywodzącej się z niej estetyki recepcji, ujęć psychologicznych lub sytuujących się na przecięciu granic z psychologią (m.in. psychoanaliza i kognitywizm), postmodernistycznych i poststrukturalistycznych manifestów odbioru jako aktów współtworzenia dzieła, przez wiele jeszcze innych koncepcji, do których była lub będzie okazja odnosić się częściowo w innych partiach książki, wreszcie – teorii *stricte* filmoznawczych, czerpiących z osiągnięć powyższych, ale też dysponujących własną metodologią, głównie ze względu na specyficzny status przedmiotu badań – kina jako instytucji oraz filmu jako artefaktu (i/lub dzieła sztuki).

W owej tradycji badawczej, w XX wieku obejmującej również film, niezmiennie istotną kategorią było doświadczenie, i to rozumiane bardzo szeroko – od poziomu psychosomatycznego (czy fizjologicznego nawet) aż do jego wymiaru egzystencjalnego. Wraz z powstaniem estetyki jako dyscypliny teoretycznej udział doświadczenia w procesach odbiorczych (a zarazem poznawczych) został – zwłaszcza na poziomie opisu – doprecy-

---

<sup>3</sup> *Muzeum, przedmiot, doświadczenie. Ewa Klekot rozmawia z Barbarą Kirshenblatt-Gimblett*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Wizualnej” 3/2016; [http://zwam.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2016/04/06-Klekot\\_wywiad.pdf](http://zwam.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2016/04/06-Klekot_wywiad.pdf) [dostęp: 3.06.2017].

zowany, przede wszystkim w odniesieniu do roli zmysłów w tych procesach (źródłowe znaczenie *aisthesis*). W klasycznych ujęciach z historii estetyki byłyby to linia, jak już pisałem, przebiegająca od Baumgartena, przez Deweya, do Shustermana, prowadząca wprost do doświadczenia kinematograficznego jako punktu wyjścia postawy „zamiast interpretacji”. W tej chwili można zaryzykować twierdzenie, iż pojawiające się w historii estetyki teorie i pojęcia, owszem, „od zawsze” miały doświadczeniowy komponent, ale nie zawsze był on dowartościowany w sposób dostateczny albo traktowany jako poważny składnik całościowo rozumianego procesu, głównie ze względu na kilka jego, jak uważano, „ograniczeń” czy „niedomagań”.

Po pierwsze, doświadczenie było marginalizowane, gdyż w zbyt bezpośredni sposób wiązało się z udziałem w procesach odbiorczych zmysłów określanych jako „niższe” (dotyk, smak, węch), należących do ciała w jego wymiarze czysto biologicznym i tak też (pejoratywnie) wartościowanych. Najogólniej mówiąc, odrzucano i tabuizowano w ten sposób całą sferę *profanum*, stawianą w opozycji do tradycyjnej kontemplacji oraz intelektualnego przebiegu procesów odbiorczych. Po drugie, aspekt doświadczeniowy (w znaczeniu doznania<sup>4</sup>, ale także przeżycia<sup>5</sup>) niósł ze sobą nienaukowy albo nie dość naukowy charakter („niegodny” bycia naukowym). Po trzecie, doświadczenie (tu z akcentem na jego jednostkowy, zindywidualizowany charakter) zawsze zawierało w sobie pewien nieuchwytny, nieempiryczny, niepoznawalny wymiar, co oczywiście przyczyniało się do rosnącej wobec niego niechęci i niepewności. Powolne zmiany w tych trzech obszarach, z punktem zapalnym i ze znacznym nasileniem w połowie lat 60. XX wieku, doprowadziły do tego, że doświadczenie wraca jako „sporny temat humanistyki współczesnej”, jak brzmi podtytuł książki Doroty Wolskiej *Odzyskać doświadczenie*<sup>6</sup>. Z jednej strony – wraca do teorii (estetyki, filozofii, poszczególnych dziedzin wiedzy, np. o sztuce), chociaż od razu trzeba zaznaczyć, że współczesne zabiegi w znacznym stopniu polegają na krytycznym „przepisaniu” starych koncepcji, z jednoczesnym (ponownym) dowartościowaniem

---

<sup>4</sup> Odwołuję się tuaj do rozważań etymologicznych nad „doświadczeniem”, przeprowadzonych przez Ryszarda Nycza (*O nowoczesności jako doświadczeniu. Uwagi na wstępie*, w: R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie*, Universitas, Kraków 2002, ss. 12-14). Na temat doznania w ujęciu fenomenologicznym (fenomenologii egzystencji) zob. M. Merleau-Ponty, *Doznawanie*, w: idem, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

<sup>5</sup> W tym miejscu w tle pozostawiam przyjęte rozróżnienie na *Erhfarung* (przeżycie) i *Erlebnis* (doświadczenie).

<sup>6</sup> D. Wolska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Universitas, Kraków 2012.

w nich „doświadczeniowego” składnika, który obecny czy zakładany był wcześniej, ale zmarginalizowany. Z drugiej strony – a z pewnością można tu też zaobserwować mechanizm reakcji zwrotnej na osi teoria-sztuka – wraca jako ważny temat namysłu artystów oraz twórców i producentów kultury, którzy doświadczenie w swej sztuce tematyzują, ale przede wszystkim wykorzystują jego potencjał, to znaczy projektują swe dzieła jako nastawione na wywołanie określonych doświadczeń u odbiorcy (najwyraźniej to widać właśnie na przykładzie działalności współczesnych muzeów). W rezultacie tych zainteresowań doświadczeniem naukowców, artystów, kuratorów itd. – zmianie ulega cała charakterystyka możliwych sposobów odbioru sztuki oraz cała sytuacja komunikacyjna na jej polu.

Wszystkie te kwestie dotyczą w równym stopniu kina, a jednak nie dotyczą w ten sam sposób<sup>7</sup>. Nie można bowiem zapominać, że od początków swego istnienia rządziło się ono swoimi prawami, bo na osobnych też prawach powstało: jako sztuka jarmarczna, popularna, nastawiona na pobudzanie, wywoływanie, prowokowanie całego spektrum doświadczeń u widza, które dopiero potem wyspecjalizowane już teorie filmu potraktowały całościowo i określiły jako konstytutywne warunki i elementy doświadczenia kinematograficznego/kinowego w ogóle.

W tak nakreślonym kontekście próbuję raz jeszcze (po wielu poprzednikach, a więc właściwie na zasadzie rekapitulacji) odpowiedzieć na pytanie o charakter tego doświadczenia, tak by później dokonać zawężenia, potrzebnego do własnych ustaleń – mianowicie zawężenia do kwestii związanych z poznaniem, rozumieniem (także sensualnym), wreszcie możliwą interpretacją dzieła filmowego.

Sama konstatacja, jak się w oczywisty sposób wydaje, że doświadczenie może być, bywa czy też po prostu jest „zamiast interpretacji” („zamiast” w najprostszym sensie: „zastępczo”, „w miejsce”), brzmi dość prozaicznie, by nie powiedzieć: banalnie, i właściwie na tym etapie mógłby zakończyć się cały wywód. To przecież możliwe, że w kontakcie ze sztuką, nawet uznana za wielką, nie dochodzi czasem do werbalizacji ani samego doświadczenia, ani tym bardziej sensu doświadczanego utworu. Można nawet z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że tego rodzaju odbiór zdecydowanej większości widzów wystarczy, i nie jest to sytuacja, którą należałoby jakkolwiek oceniać. W pewnym sensie taki „powierzchnowy” (cudzysłów sugeruje niewartościujące użycie słowa) sposób odbioru był, jest i będzie wpisany w „naturalne” doświadczenie kinematograficzne, to znaczy takie, jakie zwią-

---

<sup>7</sup> Por. M. Przyłipiak, *Kierowanie emocjami*, w: idem, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, GWP, Gdańsk 1994.

zane jest z początkami jego istnienia oraz jakie zawsze zakładali i do dziś zakładają producenci, twórcy filmu na jego skalę masową, ale także artyści, którzy – zgodnie z przyjętymi przez siebie celami – postanowili w jakiś sposób (jakimiś sposobami) „doświadczyć” widza.

Można powiedzieć, że tekst Sontag symbolicznie zapoczątkowuje rzeczywiste rozluźnienie metodologiczne, także w zakresie teorii i praktyki interpretacji (choć nie był ani pierwszy w historii myśli estetycznej, do czego się jeszcze odniosę, ani jedyny w ramach strukturalistycznego przesilenia). Jednakże poststrukturalistyczne rozbuchanie teoretyczne, chociaż często uprawiane pod przykrywką idei anty-teorii i anty-interpretacji, zadziało tu przeciwskutecznie i rozpoczęło nową erę nakazów i zakazów. Będą się odtąd ścierać ze sobą opcja deklaratywnie antymetodyczna oraz inklinacja do tworzenia kolejnych, często abstrakcyjnych teorii, zwykle nieprzekładających się na praktykę interpretacyjną. Jeśli zaś przyjąć, że wyraźnym odwrotem od postrukturalizmu stały się później badania kulturowe, można tylko potwierdzić powtórkę owej dialektycznej huśtawki wokół teorii interpretacji: z jednej strony, powrót do kontekstu, namacalnych faktów i analizy, z drugiej – zwrot ku doświadczeniu jako niedowartościowanej dotąd i niewystarczająco opisanej formie uczestnictwa w kulturze i obcowania ze sztuką.

## 1.2. DOŚWIADCZENIE KINEMATOGRAFICZNE I DOŚWIADCZENIE FILMU

Pozostawiając jednak na boku ową neutralnie rozumianą możliwość doświadczenia kinematograficznego (od tego momentu nazywanego po prostu doświadczeniem), którą można by w skrócie opisać jako „chodzenie do kina” lub „oglądanie filmów”, a skupiając się na wymiarze „zamiast interpretacji” doświadczenia, za pilne zadanie uznaję ponowne przyjrzenie się tej kategorii w nowym kontekście. Po całkowitej emancypacji filmu jako sztuki oraz jako przedmiotu naukowych badań doświadczeniowy wymiar kina był bowiem w niewystarczającym stopniu obecny w dyskursie akademickim, z trudem akceptowany, można nawet powiedzieć, że wchodził z nim w stały konflikt. Przebijały się oczywiście pojedyncze, autorskie teorie, które pozwalały na nieco więcej swobody w doborze problematyki związanej z ciałem, zmysłami czy emocjami, głównie jednak pozostawały na gruncie zdystansowanego i abstrakcyjnego opisu. Dopiero ostatnie dekady – co jest skorelowane z tendencjami w humanistyce w ogóle – ujawniają, jak twierdzą badacze, pełne otwarcie na doświadczenie. Tym samym, można powiedzieć, historia zatacza koło. W przypadku kina i jego historii widać wyraźnie, że w takim spojrzeniu ze znacznego oddalenia nie chodzi być może o „otwarcie na do-

świadczanie”, ale – najprościej – o jego wyczekiwany powrót. Powszechne w filmoznawstwie są dziś bowiem nawiązania do początków myślenia o kinie jako tej formie sztuki czy rozrywki, która „z natury” ma doświadczeniowy charakter. Drogę tę, poczynwszy od kina niemego do dziś, zarysowuje Michel Chion:

Kino nie jest tylko po prostu pokazem dźwięków i obrazów, bo również nadaje doznaniom rytmiczny, dynamiczny, czasowy, dotykowy i kinetyczny charakter, a doznania te przepływają przez dźwiękowy i wizualny kanał. Każda techniczna rewolucja w kinie zwiększała jego zdolności o d d a w a n i a w r a ż e ń z m y ś l o - w y c h. W momencie innowacji odczucie materialności, prędkości, ruchu, przestrzeni, zwraca uwagę na siebie samo i nie sprowadza się od razu do osadzonego elementu języka, czy narracji. [...] W [tym] wysiłku o d d a w a n i a w r a ż e ń (ciężaru, prędkości, oporu, materialności i faktury) można zaobserwować jeden z najnowszych i najsilniejszych aspektów współczesnego kina<sup>8</sup>.

Zasugerowana wcześniej modelowa, ramowa sytuacja doświadczenia kinematograficznego (czyli sytuacja widza w kinie podczas projekcji filmu, wraz ze wszystkimi jej uwarunkowaniami: psychosomatycznymi odbiorcy, przestrzenno-temporalnymi kontekstu oraz samego filmu, w zakresie opowiadanej historii i środków, jakie zostały do tego użyte) w filmoznawczej refleksji podlega różnym szczegółowym konceptualizacjom, chociażby ze względu na przyjętą perspektywę badawczą, ale także na zmieniającą się sytuację komunikacyjną i jej konstytutywne elementy składowe. Szereg różnego rodzaju zjawisk i procesów odbiorczych, które zachodzą podczas seansu w kinie (włączając w to także sam fakt bycia w kinie jako wydzielonej przestrzeni), określany był w różny sposób – albo ze względu na specyficzny profil zainteresowań konkretnych badaczy, albo ze względu na założenia metodologiczne przyjętej przez nich teorii, albo też ze względu na czas, w którym te propozycje powstawały. Właściwie już od momentu upowszechnienia się telewizji kino przestało być jedynym miejscem oglądania filmu (pomijam tu oczywiście równoległy wobec procesów architektonicznej i kulturowej instytucjonalizacji kina rozwój kin objazdowych czy plenerowych). Kolejne rewolucje (video, dvd, kina domowe, wreszcie Internet) miały ostatecznie, jak wieszczyło wielu badaczy i artystów, np. Peter Greenaway<sup>9</sup>, przyczynić

<sup>8</sup> M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2012, kolejne cytaty ss. 123 i 125 (podkr. R.K.).

<sup>9</sup> Por. M. Szewczyk, „Kino umarło, niech żyje kino”. *Problematyczna tożsamość medium w początkach ery cyfrowej*, w: eadem, *W stronę wirtualności. Praktyki artystyczne kina współczesnego*, IBL PAN, Warszawa 2015.

się do śmierci kina w jego tradycyjnej postaci, a tym samym do śmierci doświadczenia. Moment ten nie nastąpił, wręcz przeciwnie – obserwujemy stały wzrost zainteresowania kinem i oglądania w nim filmów, co – jak się wydaje – pozwala na powrót zająć się też kwestią doświadczenia. Uważam nawet, że to właśnie owa potrzeba doświadczenia ostatecznie decyduje o tym, że kino w dalszym ciągu jest kinem. Pozostawiam na marginesie, jakiego rodzaju doświadczenia i oczekiwania widzów wchodzi tu w grę, zwłaszcza w kontekście filmów najbardziej popularnych, przeznaczonych dla masowej publiczności, stosujących rozmaite chwytły, które przyciągają tłumy widzów i „projektują” taki, a nie inny przebieg seansu. Osobno uwzględniane dane frekwencyjne dotyczące udziału publiczności w produkcjach „kina środka” i filmów artystycznych, a także rozwój festiwalu filmowych<sup>10</sup> i wzrost „piśmiennej” aktywności widzów (zarówno nowego i bardzo licznego pokolenia krytyków, jak i amatorów, którzy realizują się na nieskończenie wielu filmowych portalach internetowych) – wszystko to świadczy o tym, że potrzeba doświadczenia kinowego to sprawa jak najbardziej aktualna.

Tradycji czy też punktów odniesienia w próbie definiowania doświadczenia kinematograficznego jest co najmniej kilka i można je uporządkować w następujący sposób<sup>11</sup> (a zdaję sprawę jedynie z ujęć zastanych i teoretycznych, pomijając indywidualne doświadczenie kina, którego – już w interesującym mnie wymiarze – analizą zajmę się dalej, tak jak i eksplikacją tezy o doświadczeniu „zamiast interpretacji”).

I tak refleksja nad doświadczeniem natury psychologicznej, będącym istotnym źródłem dla myśli filmoznawczej, obecna jest właściwie od samych jej początków, co świadczy o prymarnym skojarzeniu: umysłu i projekcji filmowej. Zaznacza się tu choćby bardzo wczesna książka Hugona Münsterberga *Dramat kinowy* z 1916 roku, w której autor (z wykształcenia psycholog) stawiał tezę, iż film jest sztuką o *stricte* mentalnym charakterze, to znaczy konstytuuje się w akcie odbioru, podczas wielu procesów umysłowej natury<sup>12</sup>. W historycznym ujęciu najmocniejszą pozycję ma w tym kontekście kategoria

---

<sup>10</sup> Jak podają organizatorzy konferencji „Festiwal filmowy jako wydarzenie” (SWPS, 27-28.11.2017), każdego roku w Polsce odbywa się około 90 festiwalu (od dużych, międzynarodowych, kilkudniowych imprez do niewielkich przedsięwzięć o raczej lokalnym zasięgu i charakterze).

<sup>11</sup> Witold Bobiński wymienia tu doświadczenie antropologiczne, psychoanalityczne i kerygmataczne; por. W. Bobiński, *Wykształcić widza. Sztuka oglądania w edukacji polonistycznej*, Universitas, Kraków 2016.

<sup>12</sup> H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przeł. A. Helman, ŁDK, Łódź 1989; oraz podstawowe opracowanie: A. Helman, *Hugo Münsterberg*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007.

aparatu kinematograficznego – a p p a r a t u s u, którą wypracowali Christian Metz<sup>13</sup> i Jean-Luis Baudry<sup>14</sup>. Źródła tej koncepcji są już psychoanalityczne (ale także antropologiczne, jak w propozycji Edgara Morina<sup>15</sup>) i z dokładniejszych charakterystyk wynika, że chodzi w niej o swoistą sytuację kinematograficzną, w której widz funkcjonuje w czasie seansu. Sytuację swoistą, bowiem ma ona przypominać pozycję więźnia w jaskini Platona, czyli spełniać takie warunki odbioru (w domyśle: cieni na ścianie), które wzmacniają poczucie hipnozy i przyczyniają się do wiary w ekranową rzeczywistość.

Do współcześnie podejmowanego dyskursu psychologicznego i psychoanalitycznego, uwzględniającego kontekst doświadczenia sytuacji widza w kinie oraz widza wobec konkretnego filmu, dochodzą dziś kwestie związane z filmo- i kinoterapią czy z wzięciem pod uwagę w działaniu „instytucji kinematograficznej” grupy niepełnosprawnych, np. osób niewidzących lub słabo widzących. Mam tu na myśli zarówno naukowe próby porządkowania kwestii historii, teorii i praktyki działań obejmowanych wspólnym mianem filmoterapii<sup>16</sup>, ale także autorskie, nieco bardziej popularne ujęcia zagadnienia. Tak pisze Tomasz Raczek o swojej propozycji „kinopassany” (analogii względem staroindyjskiej vipassany, której reguły – medytacja i uważna obserwacja – pozwalają „widzieć rzeczy takimi, jakie są”):

W kinie nie ma widzów lepszych i gorszych, nie ma mądrzejszych i głupszych. Nie ma też znaczenia, ile kto widział wcześniej filmów, jaką ma erudycję czy wyobraźnię – liczy się przede wszystkim to, jak potrafi zagospodarować emocje, których doświadczył. I co z nimi zrobi po wyjściu z kina!

Kinopassana to odpowiedź, jak poprzez wzruszenia, śmiech, zamyślenie, czasem oczyszczający strach, czasem estetyczną rozkosz, jakie zdarzyły się nam w kinie, zbliżyć się do siebie takich, jacy jesteśmy naprawdę. Nie bójcie się tego, co odkryjecie na końcu tej drogi: cokolwiek zobaczycie, przyniesie to w rezultacie tak bardzo przez wszystkich upragnioną akceptację siebie<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Ch. Metz, *Pożądanie i jego brak*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 369/1989 (jak wyjaśnia potem A. Helman, zgodnie z intencjami autora, powinno być „Pożądanie i brak”; s. 257).

<sup>14</sup> J.-L. Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, przeł. A. Helman, w: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.

<sup>15</sup> Por. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.

<sup>16</sup> Por. M. Kozubek, *Filmoterapia. Teoria i praktyka*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016 (tam również obszerna i aktualna bibliografia problematyki).

<sup>17</sup> T. Raczek, *Kinopassana. Sztuka oglądania filmów*, Instytut Wydawniczy Latarnik, Warszawa 2014, ss. 12-13 (wcześniejszy cytat ze s. 10).

Osobno w kontekście rozwoju refleksji nad doświadczeniem kina można przywołać filmoznawcze próby nawiązania do badań mechanizmów i zjawisk o charakterze społecznym<sup>18</sup>. W takich ujęciach dominował opis doświadczenia związany bądź z tematem oglądanych filmów (z akcentem na ich funkcję poznawczą, wychowawczą, socjoterapeutyczną), bądź też wynikający z samego faktu uczestnictwa w kulturze filmowej oraz z wielu procesów szczegółowych: dojrzwania, dorastania czy kolektywnych zachowań widzów. Z pewnością najwięcej do powiedzenia ma w tej kwestii nurt badań widowni filmowej, posiłkujących się źródłami zarówno archiwalnymi (materiały prasowe, listy, zapisy dziennikowe, teksty literackie), jak i współczesnymi (obok wyżej wymienionych interesujące są tu wszelkiego rodzaju wypowiedzi publikowane w Internecie). Oprócz dawnych i nowszych materiałów zastanych istotną rolę odgrywają tu również wyniki badań ankietowych czy obserwacji uczestniczącej.

Wzmianki wymaga też odniesienie do doświadczenia religijnego. Nie tylko we wczesnych teoriach kina (oraz publicystycznych czy literackich wyrazach fascynacji nową formą najpierw rozrywki, potem sztuki) pojawiają się skojarzenia z tego typu doświadczeniami. Można stwierdzić, że podobne analogie są pewną stałą w refleksji nad filmem, z uwzględnieniem rzecz jasna zmieniających się uwarunkowań kulturowych<sup>19</sup>. Zwłaszcza dwa aspekty owej analogii wymagają krótkiego sprawozdania. Otóż doświadczenie kina to, po pierwsze, doświadczenie podobne modlitwie, udziałowi w liturgii, przeżyciu o charakterze mistycznym. Po drugie zaś, sama przestrzeń kina porównywana była i jest do przestrzeni architektury sakralnej, która sprzyja opisanym wyżej doświadczeniom natury religijnej, o czym m.in. pisze w swej książce Adam Regiewicz<sup>20</sup>. „Dowodami” w tej sprawie są jakże liczne zapiski wspomnieniowo-autobiograficzne; zacytuję dwa krótkie: Tadeusza Różewicza („kino do tej pory jest dla mnie jak buda jarmarczna i jak tajemnicza świątynia; tam, w ciemności, doznaje się objawienia”<sup>21</sup>) i Tadeusza Sobolewskiego („Do kina W-Z chodziłem jak do kościoła”<sup>22</sup>).

<sup>18</sup> Por. A. Helman, *Filmoznawstwo wobec socjologii i psychologii*, w: eadem, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Wyd. Łódzkie, Łódź 1985.

<sup>19</sup> Szerzej pisałem o tym w tekście *Kino i tajemnica*, „Polonistyka” 7/2008.

<sup>20</sup> A. Regiewicz, *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmatycznej*, Norbertinum, Lublin 2011.

<sup>21</sup> Cyt. za: T. Wiącek, *Życie w kinie 1948-2005*, Oficyna Wydawnicza Ston 2, Kielce 2005, s. 12.

<sup>22</sup> Cyt. za: E. Cieniak, B. Nowakowski, *Tu było kino. Album o końcu świata małych kin*, Chrum.Wydawnictwo, Warszawa 2008, s. 44.

W nowszym kontekście badawczym kina cyfrowego oba te ujęcia, jako ważne punkty odniesienia, interesowały chociażby Thomasa Elsaessera, który pisał, po pierwsze, o „możliwości »epifanii«” w kinie, po drugie, o budynkach nowych kin, najczęściej wkomponowanych w całe kompleksy handlowe, jako „katedrach nowej wiary”<sup>23</sup>. W sposób poetycki (i zarazem bardzo prywatny) połączył zaś te wątki ksiądz Janusz Stanisław Pasierb:

łuk brwi  
 łoskot czarnych rzęs nad emalią oczu  
 twarz z płonącego brązu  
 wysoki łuk krwi

sklepienie żeber  
 załamanie dłoni  
 łuk fal spiętrzonych  
 nad głowami widzów<sup>24</sup>.

Jako ostatnia z możliwych składowych doświadczenia kinematograficznego pojawia się doświadczenie somatyczne oraz szerzej – doświadczenie całego ciała (które interesuje mnie w sposób szczególny i które poddam osobnej, poszerzonej refleksji w drugiej części rozdziału). Same początki myśli filmowej, od wczesnych rozpoznań Bergsona, wiążą się z tak rozumianą kwestią doświadczenia (jako doznania oraz jako systemu reakcji percepcyjnych). Na całokształt doświadczenia kinematograficznego składają się bowiem w pierwszym rzędzie, a przynajmniej w pierwszym rzędzie były rozpoznane i opisywane (jako specyficzne dla odbioru filmu), zjawiska związane z percepcją oraz ogólnie: (kon)sytuacja widza przed ekranem, przed ciągiem ruchomych fotografii, które przypominają rzeczywistość, tak jak ją postrzegamy. Wśród współczesnych badaczy szczególnie intensywnie eksplorujących ten wątek trzeba wymienić Vivian Sobchack<sup>25</sup>, Laurę U. Marks<sup>26</sup>, Lindę Williams<sup>27</sup>, Laurę

<sup>23</sup> Por. T. Elsaesser, *Kino cyfrowe: nośnik, wydarzenie, czas*, przeł. A. Wilczyńska, E. Majewska, „Kwartalnik Filmowy” 35-36/2001, s. 67 (w pierwszym aspekcie autor powołuje się na Johna Ellisa, w drugim – na architekta Hansa Holleina).

<sup>24</sup> J.St. Pasierb, *Puste łąki*, Palabra, Warszawa 1994, s. 68.

<sup>25</sup> V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004 (szczególnie esej *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*).

<sup>26</sup> L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham – London 2000; eadem, *Touch: Sensuous Theory and Multi-sensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2002.

<sup>27</sup> L. Williams, *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013; eadem, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności*, przeł. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Mulvey<sup>28</sup> i Thomasa Elsaessera<sup>29</sup>. Na drodze do sformułowania teoretycznej propozycji „zamiast interpretacji”, w której doświadczenie zawiera konieczny wymiar rozumienia, przywoływany temat ciała i zmysłów biorących udział w procesach odbiorczych ma konstytutywny charakter, bowiem wprost odnosi do tradycji doświadczenia estetycznego i kategorii *aisthesis*.

Wszystkie te kwestie, do badania których potrzeba czasem fachowych narzędzi lub metod (np. ankiet sporządzonych zgodnie z określoną metodologią badań, specjalnej aparatury używanej przez kognitywistów, eyetrackingu jako metody badania reakcji wzrokowych na oglądany obraz itd.), traktuję więc jako interesujące i konieczne punkty wyjścia czy konteksty – do refleksji nad granicą, która mogłaby sygnalizować przełęcz między tego rodzaju kinematograficznym doświadczeniem w ogóle a rozumieniem (zamiast interpretacji) konkretnego filmu.

Jak z tego krótkiego przeglądu teorii filmoznawczych wynika, w ujęciu teoretycznym oraz w praktyce badawczej niemożliwe jest raczej sztuczne, „dyscyplinowe” (jak powyżej) oddzielanie rozmaitych wersji doświadczenia. Trudność ta bierze się oczywiście stąd, iż na doświadczenie kinematograficzne składa się zbiór przeżyć, doznań, emocji, a także procesów natury psychosomatycznej czy wręcz fizjologicznej. Zauważalna jest jednak część wspólna przywołanych podejść badawczych, a mianowicie odniesienie do powszechnych, codziennych, „zwykłych” praktyk oraz odczuć osób chodzących do kina, oglądających filmy – i doświadczających tego w podobny, intersubiektywnie sprawdzalny sposób. Można się tu odwołać do koncepcji codzienności Michela de Certeau, a przede wszystkim do istotnego dla tej koncepcji użytkownika owej codzienności, jej praktyka czy nawet – jak powiedziałby autor – artyści.

Tak jak Certeau opisuje taktyki czytania, które – mimo konwencjonalnej formy książki, linearnego zapisu tekstu oraz kulturowo przyjętych praktyk czytania – o wiele częściej bywają „kłusownictwem” niż podporządkowaniem się strategii lektury i fizycznej postaci książki, tak podobne spostrzeżenia mogą dotyczyć procesu odbioru filmu. Taktyki według Certeau, najogólniej rzecz ujmując, byłyby tu sposobami „radzenia sobie” względem narzuconej odgórnie strategii, to znaczy pewnych ram odbiorczych i modeli (np. przyjętych w edukacji szkolnej) interpretacji. Tymczasem taktyki oglądania również

<sup>28</sup> L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzony, Kraków – Warszawa 2010.

<sup>29</sup> T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015. Por. także polskie próby podejmowane na tym polu: wprowadzające do zagadnienia teksty Marty Stańczyk (*Zmysłowa teoria kina*, „EKRAŃy” 3-4/2015; *Kontakt wzrokowy. Kino haptyczne*, „EKRAŃy” 3-4/2016) oraz autorską propozycję Pauliny Kwiatkowskiej (*Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011).

są osobnicze i wymykają się konwencjom, nawet w kinie, gdzie usadowiony naprzeciw nieruchomego ekranu widz – w założeniu – podporządkowany jest pewnemu programowi projekcji, płynącej nieprzerwanie od początku, przez środek, do końca opowiadanej/pokazywanej historii.

Tej idealistycznej wersji hołdowały np. wspomniane wcześniej teorie związane z psychoanalizą, kojarzącą seans z hipnozą czy snem, które to teorie znakomicie współgrały z potężnym, pochodzącym głównie z Hollywood, projektem kina jako alternatywnej rzeczywistości, z jaką podczas seansu widz się całkowicie utożsamia. Tymczasem przysypianie, wszelkiego rodzaju cielesne i psychiczne niedyspozycje, jedzenie, rozmowy z sąsiadami, a nawet z samym filmem (seans może stać się tu prawdziwym performansem), wreszcie odbiór wszelkiego rodzaju zakłóceń wynikających z faktu, że w kinie znajduje się wiele osób, z których każda „wnosi” coś do ogólnej atmosfery przestrzeni i sytuacji – wszystkie te niezaprogramowane czynności i sytuacje decydują o ostatecznej, indywidualnej, za każdym razem innej taktyce odbiorczej. Badania widowni skupione na zbieraniu wypowiedzi widzów odnoszących się do ich „pamięci kina”, a także cały nurt wspomnieniowy tego typu, wraz z podobnym wątkiem literackim, utwierdzają w przekonaniu, że czasem bardziej zapamiętywany jest *seans* niż film. Dodać tylko można rzecz oczywistą, iż przeniesienie filmu w przestrzeń *poza kino* a, a chodzi tu głównie o rozwój telewizji, a potem innych mediów i urządzeń, które pozwalały oglądać film w domowym i jakimkolwiek innym kontekście, nie wspominając o kinach samochodowych i – tak popularnych dziś – plenerowych, ostatecznie rozregulowało linearny i niezakłócony (w modelowym ujęciu) seans. W tym właśnie znaczeniu film szczególnie upodobił się do książki (mamy w domach jego fizyczny nośnik, możemy do niego „zaglądać” w wolnej chwili, „wertując” w poszukiwaniu ulubionej sceny czy „zaznaczonego” cytatu), a jego oglądanie – do Certeau’owskiego „klusownictwa”.

W kontekście problemów związanych z doświadczeniem jako interpretacją trzeba pójść jednak inną drogą niż Certeau, który skupia się na analizie odbiorczych zachowań, praktyk, kombinacji taktyk. W porównaniu z czytaniem mechanizmy multisensorycznego odbioru, rozumienia czy interpretacji filmów przez widzów wydają się bowiem w podobny sposób nieuchwytnie, ale nie są analogiczne. Na przykład precyzyjna z teoretycznego punktu widzenia teoria „trzeciego sensu” Rolanda Barthes’a właściwie nie znajduje swych empirycznych ekwiwalencji i naśladownictw, podobnie jak mechanizm konkretyzacji, poddany szczegółowej analizie przez Romana Ingardena. Krótko mówiąc, teorie te w bardzo małym stopniu przekładalne są na praktykę interpretacyjną. Ze znacznym już jednak przekonaniem można stwierdzić, że po pierwsze, w przypadku filmu ów wymiar doświadczeniowy interpretacji

częściej i szybciej się zmienia, głównie ze względu na zmiany charakteru samego medium i – przez to – także kulturowego statusu oraz ontologicznej konstytucji filmu. Po drugie, filmowe praktyki odbioru (nawet jeśli byłyby to zindywidualizowane Certeau'owskie taktyki) w większym stopniu są wtórne w stosunku do praktyk nadawczych, coraz bardziej wyspecjalizowany przemysł filmowy ma bowiem coraz lepsze sposoby na „planowanie” takich, a nie innych zachowań odbiorczych. W konsekwencji, gdyby zachować koncepcję autora *Wynaleźć codzienność*, owe praktyki nadawcze byłyby tu odpowiednikami strategii.

Przede wszystkim jednak w przywołaniu koncepcji Certeau – poza tymi zewnętrznymi aspektami odbioru, charakterystycznymi np. dla czytelniczego „klusownictwa”, w propozycji mówienia o doświadczeniu kinematograficznym jako specyficznej taktyce odbiorczej, która jest „zamiast interpretacji” – chodzi o zmianę w sposobach postrzegania widza i jego zachowań percepcyjnych. Nie jest to więc widz poddający się kinowej hipnozie ani też widz analityczny, tak krytykowany przez propagatorów Nowej Historii Kina, ale widz „z krwi i kości” (ciało widza), dla którego akt oglądania już jest sposobem rozumienia (a przynajmniej zawiera w sobie taki komponent), które zostaje przeniesione w kontekst doświadczenia, codzienności oraz powszechnie podejmowanych praktyk kulturowych.

O ile jednak refleksja nad doświadczeniem kinematograficznym pozwala uwzględnić wiele aspektów procesów odbiorczych, takich jak emocje, afekty czy percepty, o tyle w zawężonym już kontekście interpretacji, a więc odniesienia konkretnego podmiotu do konkretnego artefaktu, należałoby konsekwentnie używać formuły „doświadczenie filmu”. Jest to zresztą odwołanie do podziału utrwalonego już w piśmiennictwie filmowym, a także w ramach potocznych przekonań. Na przykład w latach 40. XX wieku Gilbert Cohen-Séat wyróżniał odpowiednio fakty kinematograficzne, których badanie miało być domeną socjologii, oraz fakty filmowe – jako przedmiot zainteresowania estetyki<sup>30</sup>.

Wypada się również zgodzić, że w takim standardowym ujęciu, z jednej strony, doświadczenie kina (kinematograficzne) to coś więcej niż doświadczenie filmu (jako aktu odbioru pojedynczego dzieła), z drugiej – trudno te dwa poziomy doświadczenia oddzielić. Ale właśnie ciekawe jest, iż na potencjalną interpretację (przy założeniu, że rozumienie nie musi zostać ostatecznie wyartykułowane) wpływ mają „kinowe” czynniki zewnętrzne, czyli całość doświadczenia kinematograficznego. Jak pisał Elsaesser,

---

<sup>30</sup> Za: Z. Czeczot-Gawrak, *Z badań nad początkami filmologii*, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 47.

„[w]spółczesne doświadczenie filmu ma wiele kodów społecznych i kulturowych”<sup>31</sup>. O specyfice „zamiast interpretacji”, która jest relacją względem filmu, jego „nieinterpretowanym aktem rozumienia”, decyduje zatem synchroniczne względem niej doświadczenie kina. Natomiast wcześniej postawioną tezę, iż potrzeba doświadczenia decyduje o tym, że kino pozostaje kinem, można także, zachowując wagę tego spostrzeżenia, odwrócić – samo kino, w swej konstytutywnej postaci wydzielonej architektonicznie przestrzeni, nie zmienia się aż tak bardzo. To jest ciągle ta sama i d e a kina. W tym sensie charakter doświadczenia kinematograficznego również zachowuje swą moc. Jest podtrzymywana przez instytucje (w liczbie mnogiej) kina praktyką lub przedsięwzięciem w stylu *do it yourself*, kiedy nawet filmowy seans w domu poprzedzony bywa specjalną aranżacją przestrzeni, przygotowaniem miejsca, wygaszeniem światła.

### 1.3. OPISAĆ DOŚWIADCZENIE

Doświadczenie kinematograficzne (lub procesy, które moglibyśmy zakwalifikować do tego całościującego pojęcia) było dotąd domeną t e o r i i, tu w znaczeniu abstrakcyjnych, a czasem idealizowanych i mitologizowanych opisów – oprócz oczywiście subiektywnych, ale niezwerbalizowanych odczuć samych widzów. Zasadnicza zmiana perspektywy polegałaby więc na tym, by – korzystając m.in. z inspiracji niektórych metod używanych w studiach nad widownią – wydobyć z a p i s y owych subiektywności (etymologicznie rzecz biorąc, jest to aspekt ś w i a d e c t w a doświadczenia<sup>32</sup>), co przybliży owo ujęcie do głównego problemu książki: „zamiast interpretacji”, czyli językowych prób oddania różnego rodzaju doświadczeń kinematograficznych, na które za każdym razem składa się też rzecz jasna jakiś (skorelowany z doświadczeniem, wyprzedzający je czy uzupełniający, niedający się w prosty sposób utożsamić z interpretacją) poziom rozumienia (zwłaszcza w odniesieniu do konkretnego filmu). Nadrzędnym celem w charakterystyce owego zapisu jest,

<sup>31</sup> T. Elsaesser, *Kino cyfrowe...*, s. 65.

<sup>32</sup> Na temat rozróżnienia między świadectwem (doświadczenia sztuki) a reprezentacją (takiego doświadczenia w sztuce) por. D. Wolska, *Odzyskać doświadczenie...* W innym kontekście, ale inspirującym dla niniejszych rozstrzygnięć, relację tę rozważa Władysław Stróżewski, uznając za „komplementarną parę” pojęcia odwzorowania i partycypacji i powołując się m.in. na Platońskie ujęcie „łączące świat idei ze światem materialnym”. W tym sensie film (i jego zasada naśladowania rzeczywistości) oraz – w szerokim znaczeniu – doświadczenie kinematograficzne również wyznaczać by mogły – zgodnie z tezami filozofa – horyzont „nowej rzeczywistości”. Por. W. Stróżewski, *Symbol i rzeczywistość*, w: idem, *Istnienie i sens*, Znak, Kraków 1994, ss. 459-460.

z jednej strony, próba teoretycznego uchwycenia problemu granicy pomiędzy doświadczeniem a interpretacją, z drugiej strony, autorefleksyjny gest nazwania owej trudności, z innej jeszcze – próba pokazania (na odpowiednio dobranych przykładach), jak ta granica przekraczana jest w praktyce.

Jednocześnie trzeba założyć, że owe próby w niniejszej propozycji: 1) są dobierane i prezentowane arbitralnie (jak zwykle w tego rodzaju ujęciach bywa); 2) czasem wyrwane są z ich macierzystego kontekstu (to znaczy przytaczane fragmenty nie powstały jako część prowadzonych tu badań, a więc różne mogły być pierwotne intencje mówiących); 3) łącznie stanowią materiał empiryczny (czy weryfikacyjny) dla podjętej wyżej refleksji teoretycznej, zgodnie z przeciwdziałaniem zaznaczonemu wcześniej zagrożeniu separacji doświadczenia „teoretycznego” od rzeczywistego. Mówić o doświadczeniu kina bez przykładu „żywego” w tym kinie udziału to skazywać się na podobne oskarżenia odnośnie do krytykowanej tu relacji, czyli oderwania teorii od przedmiotu badań.

Wśród wybranych form zapisu doświadczenia kinematograficznego znajdują się osobiste (wspomnieniowe), literackie i filmowe przykłady, ale rzecz jasna za każdym razem istotna będzie kwestia „znaczenia” filmu oraz tego znaczenia werbalizacji (co bywa przyczynkiem do refleksji na temat bądź trudności w zakomunikowaniu „znaczenia”, bądź też – częściej – absolutnej zbędności tego aktu). Wszystkie one są ważne jako materiał badawczy i układają się w różne konfiguracje: wypowiedzi prywatne czy dokumenty osobiste oraz filmy o charakterze autotematycznym i autobiograficznym zarazem – ze względu na egzystencjalny wymiar doświadczenia kinowego; wszelkie teksty (w tym literackie) – ze względu na udział językowego medium w opisie tego, co zwykle nie znajduje swego wypowiedzenia; istotna jest także różnica między artystycznym a biograficznym zapisem, czyli – w konsekwencji – między reprezentacją w sztuce a świadectwem. Spoiwem dla tego fragmentu jest doświadczenie i wszystko to, co wynika z jego potencjału interpretacyjnego oraz – ważniejsze – co daje się z tego procesu dalej zakomunikować.

W kontekście literackich i osobistych (w znaczeniu tekstu o charakterze dokumentalnym) prób oddania doświadczenia kinematograficznego i/lub doświadczenia filmu najważniejsza jest różnica „języków”. Mamy tutaj do czynienia z dążeniami do słownego oddania doświadczenia (czasem – co w tym kontekście równie istotne – są to opisy samych filmów), a zatem teoretyczny punkt wyjścia rozważań nad interesującymi mnie tekstami jest podobny, jak w przypadku problemów związanych z interpretacją filmu w ogóle (o czym pisałem w rozdziale II).

Opisy wizyt w kinie, przeżycia magii seansu, czasem nawet seansu konkretnego filmu zarówno w literaturze<sup>33</sup>, jak i w wypowiedziach o charakterze dokumentalnym nie są rzadkością<sup>34</sup>, tak jak powszechne od przełomu XIX i XX wieku do dziś było i jest doświadczenie kina. Z uwagą, że owo „dziś” coraz bardziej przestaje być aktualne, bowiem doświadczenie kina rozumiane jako moment inicjacyjny, w którym silne utożsamienie rzeczywistości i ekranowej fikcji jest skorelowane z określoną przestrzenią, w kolejnych, coraz młodszych pokoleniach zostaje zastąpione przez innego rodzaju ważne inicjacje (także na polu sztuki), inne ekrany i inne warunki percepcji. Literackim przykładem opisu podobnych wrażeń może być relacja dziewczęcej narratorki z książki *Opowiadaczka filmów* Hernána Rivery Leteliera z 2009 roku, relacja o tyle ciekawa, że syntetyzująca i w jakiś sposób „standardowa”, to znaczy wypełniająca wszystkie elementy mitu kina i jego doświadczenia:

Fascynowało mnie wnętrze kina tonące w mroku; wydawało mi się, że jest wciąż nieodkrytą tajemniczą jaskinią. Po odsłonięciu ciężkich kotar przy wejściu miałam wrażenie, że z bezwzględnego świata przechodzę do jakiegoś niezwykle magicznego miejsca.

Siadaliśmy w pierwszym rzędzie niemal przyklejeni do ogromnego białego ekranu, który dla mnie był niczym główny ołtarz w kościele. Zwieńczeniem całego rytuału był moment, w którym gasły światła, zaciągano z powrotem kotary, cichła muzyka i ekran wypełniał się życiem.

Czułam się wtedy jak zaczarowana.

To była kulminacja tego dziwnego uroku, który rzucało na mnie kino. [...]

Kiedy gasły światła, wszyscy poprawiali się na swoich miejscach i wyprostowani patrzyli w ekran. Wszyscy oprócz mnie. Ja zwracałam głowę w stronę wiązki promieni, która wydobywała się zza okienek kabiny projekcyjnej i przemierzała przestrzeń nad nami, żeby w końcu zderzyć się z ekranem i eksplodować lawiną obrazów i dźwięków [...]<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Jednym ze słynniejszych opisów tego rodzaju jest obszerny fragment (ss. 95-100) ze *Słów* J.-P. Sartre'a: „Niedostępny dla religii, wielbiłem magię; kino stanowiło podejrzaną grę pozorów, którą kochałem perwersyjnie za to, czego jej było jeszcze brak. Ten przepływający strumień był wszystkim i był niczym, był wszystkim sprowadzonym do niczego: uczestniczyłem przy majaczeniach ściany; ciała stałe uwolniono od masywności. Która zawadzała mi również w moim własnym ciele, i mój dziecięcy idealizm radował się tym nie znającym kresu skurczem; później przemieszczenia i rotacje trójkątów przypomniały mi prześlizgnięcia się figur na ekranie, lubiłem kino nawet dla jego planimetrii” (przeł. J. Rogoziński, PIW, Warszawa 1968, s. 99).

<sup>34</sup> Jedną z ostatnich publikacji przywołujących ten kontekst w historycznym ujęciu jest książka Małgorzaty Radkiewicz *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918-1939*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.

<sup>35</sup> H. R. Letelier, *Opowiadaczka filmów*, przeł. N. Nagler, Muza, Warszawa 2012, ss. 21-22.

I drugi przykład, także ze współczesnej książki (Alberto Fugueta *Filmy mojego życia* z 2003 roku), co jednocześnie świadczy o szerszej, nostalgicznej tendencji w opisie doświadczenia kinematograficznego. Jeden z rozdziałów poprzedza symptomatyczny cytat z *Les films de ma vie* François Truffauta: „Wszystkie te przyjemności [dziecięce ucieczki do kina – R.K.] przypłaciłem silnymi bólami żołądka, spazmami, migreną i poczuciem winy. Wszystko to wzbogacało jeszcze bardziej wrażenia, jakich dostarczało mi kino. Czułem wielką potrzebę stania się częścią filmu. Udawało mi się to osiągnąć, gdy siedziałem za każdym razem coraz bliżej ekranu, tak by sala przestawała dla mnie istnieć [...]”. Sam narrator zaś wspomina swoje „przeżycie” filmu *Melody*: „Po pięciu minutach od rozpoczęcia filmu miałem jasność, że ja to Daniel, a Federica to Melody. Nie było co do tego wątpliwości. [...] Uczucie, które wówczas mi towarzyszyło, było tak intensywne, że nawet po latach, gdy budziłem się nad ranem, wspominałem tamte chwile, jakby działa się naprawdę”<sup>36</sup>.

Dobry wgląd w zapis tego typu doświadczeń o charakterze dokumentalnym<sup>37</sup> daje w kontekście polskim książka *Tu było kino*, będąca swego rodzaju fotograficznym i dziennikarskim albumem wspomnień na temat „małych kin”, dziś nieczynnych, opuszczonych, adaptowanych na dyskonty<sup>38</sup>. Osoby w tej chwili powszechnie znane (choć niekoniecznie związane ze światem filmu), a wywodzące się z fotografowanych miast i miasteczek, poproszone zostały o krótkie wypowiedzi na temat swojej pamięci konkretnych kin oraz doświadczeń z nimi związanych (na stopień nostalgiczności lektury tego albumu nakłada się dzisiaj fakt, że część tych osób już nie żyje). Projekt powstał w nieco innym celu, ale osiągnął także cel pośredni: z a p i s u doświadczenia kinematograficznego, dodatkowo zapisu przywołanego z pamięci, co z jednej strony wzmacnia siłę przekazu owego doświadczenia, z drugiej zaś – z powyższego względu – w mitologizującym trybie „przekłamuje” w pewnym stopniu siłę doświadczenia.

<sup>36</sup> A. Fugueta, *Filmy mojego życia*, przeł. M. Sarna, muchaniesiada.com, Kraków 2008, ss. 65 i 227.

<sup>37</sup> W poniższych rozważaniach odwołuję się do dwóch specyficznych antologii, jako stosunkowo nowych publikacji zbierających materiał, który mogę uznać za empiryczną podstawę rozważań. Jednocześnie publikacje te wskazują na pewne – także ważne dla mnie – tendencje (np. ton nostalgiczny w dyskursie amatorskim i filmoznawczym). Natomiast trudno by sporządzić tutaj katalog zapisanych i funkcjonujących osobno wspomnieniowych wypowiedzi twórców kina na temat ich doświadczeń kinematograficznych; do wybranych przykładów odwołuję się w książce w sposób akcydentalny, do innych – i w trochę innych celach – nawiązywałem również w tekście *Dziecięca kinofilia*, „Kwartalnik Filmowy” 81/2013.

<sup>38</sup> E. Cieniak, B. Nowakowski, *Tu było kino*.

Z mojego punktu widzenia ciekawszy i bogatszy jednak materiał do badań nad zapisem doświadczenia kinematograficznego stanowi spis wypowiedzi polskich filmoznawców na temat ich „pamięci kina”. Pod takim właśnie tytułem ukazała się książka przygotowana przez Andrzeja Gwóździa i Barbarę Kitę, a „pamięć kina” została w słowie wstępnym określona jako „ten jedyny, niepowtarzalny rodzaj pamięci usytuowany na styku świata i jego świetlnych fantomów, rzeczywistości i rzeczowości z filmowej bajki”<sup>39</sup>. W wielu fragmentach, zwykle bardzo osobistych (bo uzyskanie takiego tonu było jednym z zamiarów projektu), pojawia się kwestia niewyraźności.

Na przykład Tadeusz Lubelski pisze tak: „Dla mnie seans był świąteczny niejako podwójnie; byłem wyłączony z rutynowego biegu zajęć, poza swoimi książkami, pokojem, kolegami, sam z sobą, po seansie nic nie musiałem mówić, nigdzie się spieszyć” (*Wielka Sobota 1965*, s. 45). Gdy autor konfrontuje siebie szesnastoletniego oglądającego *Osiem i pół* Felliniego i siebie interpretującego ten film, czytającego interpretacje innych, przyznaje, że nie mógł wówczas owych znaczeń nawet w części odkryć, „[a]le poczuć to musiałem. Na tym przede wszystkim opierała się radość po wyjściu z kina” (s. 52). Tak samo jak zadaje sobie pytanie, czy wówczas wiedział, skąd się wzięła postać telepaty w finałowej scenie filmu: „[...] pewnie nie, musiałem jednak tę odpowiedź przeczuwać” (s. 59). Z kolei Andrzej Pitrus wypowiada się na temat swego doświadczenia filmu *Kobieta pod presją* Johna Cassavetes’a i ciągłych prób, podejmowanych przez kolejne pokolenia filmoznawców, jego zrozumienia: „Może jednak – nie odrzucając przywołanych wcześniej ustaleń – kluczem do tego filmu jest intuicja” (*Tylko jedna scena: Gena Rowlands zaprasza na spaghetti*, s. 96). Jeszcze bardziej osobiście i jeszcze dosadniej swą filmoznawczą perspektywę ocenia Andrzej Zalewski: „[...] z biegiem czasu nauczyłem się cenić niezrozumiałość w filmie – nie tylko ją cenić, ale wręcz lubić, traktować jak bliskiego, choć kłopotliwego kompana. [...] niezrozumiałość, która rozgrywa się poniżej poziomu fabuły i którą w związku z tym można nazwać subfabularną” (*Dalekie głosy, utajone życie*, s. 169). I dalej, powołując się na badania Janet Staiger nad „nierozumieniem” filmu i jednocześnie „odwracając” jej tezy: „Chodzi więc nie o widza, który się w czytelny sposób, według określonego klucza, myli, lecz o takiego, który najzwyczajniej w świecie »nie jarzy«, o m a r u d e r a w podróży” (s. 181; podkr. A.Z.).

Ostatni z cytowanych autorów naprowadza w konsekwencji swych rozważań i wspomnień na drugą ważną w niniejszym ujęciu kwestię. Tym razem

<sup>39</sup> A. Gwóźdź, *Wprowadzenie*, w: A. Gwóźdź (red.), B. Kita (współpr.), *Pamięć kina*, Wyd. Naukowe „Śląsk”, Katowice 2013, s. 8 (kolejne cytaty z tomu sygnalizuję w nawiasie tytułem wypowiedzi i numerem strony; podkr. wszędzie R.K.).

chodzi o świadome osłabienie interpretacji na rzecz – skrótowo to ujmując – shustermanowskiego „rozumienia”. Pisze więc Zalewski: „Film nie jest przeznaczony do tego, by mu się przyglądać w ostrym świetle analitycznej uwagi – tylko do tego, by żyć jak blade widmo ożywiane przez wyobraźnię w zakamarkach psychiki” (s. 184) – i wypowiedź tę chciałbym zestawić z dłuższym fragmentem tekstu Alicji Helman, zbudowanego na opowieści o pewnym procesie myślenia o interpretacji i rozumieniu tego jednego, najważniejszego, inicjacyjnego doświadczenia filmowego. Oto kolejne etapy tego procesu:

O filmie *Niepotrzebni mogą odejść* napisałam wiele lat później. [...] Były to lata wygórowanych aspiracji naukowych młodej dyscypliny, którym ulegałam z gorliwością neofity. O moim filmie życia pisałam nie z miłością, lecz z „naukowym obiektywizmem”, co więcej, dopatrywałam się w nim skaz. [...] Później film „mówił” do mnie uwolniony z metodologicznej ortodoksji przekonań, które w latach siedemdziesiątych determinowały moją postawę wobec sztuki filmowej, często skutecznie niwecząc świeży, emocjonalny odbiór. [...] Gdy teraz oglądam ten film, wracam do magicznych początków mojego olśnienia, odzyskując to, co po drodze zgubiłam (*Nigdy nie odeszli*, ss. 19, 21, 24).

Przywołany wcześniej cytat z Truffauta mógłby otworzyć jeszcze jedną pulę przykładów reprezentacji doświadczenia kinematograficznego, czyli jego wersje i obrazy filmowe. O ile jednak *expressis verbis* w y p o w i e d z i a n y w danym filmie problem związany z teoretyczną propozycją „zamiast interpretacji” mógłby stanowić podobny materiał do refleksji (tak właśnie rzecz się ma z prologiem *Marzycieli* Bernarda Bertolucciego z 2003 roku i z wieloma jeszcze obrazami, w których mówi się o filmach, a których akcja rozgrywa się w środowisku filmowym lub w których dla biografii bohaterów film odgrywa ważną w życiu rolę), o tyle sam akt oglądania filmu (w znaczeniu zarówno doświadczenia kinematograficznego, jak i doświadczenia filmu) niesie ze sobą nieco inne problemy natury teoretycznej. Przede wszystkim sytuacja ta nie odnosi się do formuły „opisać doświadczenie”, a przynajmniej nie odnosi się wprost. Stąd sporządzam jedynie kilka uwag na ten temat, z jednoczesnym zastrzeżeniem, że wątek ten zasługuje na osobne opracowanie.

Sytuacja epistemologiczna jest zatem inna, mimo to można porównać te dwie relacje. O ile głównym przedmiotem zainteresowania uczyniłem odwieczną trudność w znalezieniu języka interpretacji filmu, w przekroczeniu granicy przekładalności znikającego obrazu na język, o tyle z filmowymi reprezentacjami doświadczenia kinematograficznego, które – jak zakładam – jest również formą poznania i sytuuje się gdzieś „na początku interpretacji”, pojawia się podobny problem. Jeśli bowiem „zamiast interpretacji” to także

rozpoznany, przeczuty – choćby intuicyjnie – sens, jeśli to rodzaj „mowy wewnętrznej”, „lirycznej mądrości” czy „milczącej interpretacji”, czyli stan, gdy sensu nie można w żaden sposób zwerbalizować, to tak samo nie można go z-obrazować. Paradoksalnie, pokazane w ramach autotematycznych opowieści bohaterów ich akty doświadczeń kinematograficznych, rozumiane tu również jako akty „zamiast interpretacji”, trzeba właściwie... zinterpretować, czyli wyjściowy problem – znalezienia językowego ekwiwalentu doświadczenia – podwójnie się nasila.

Podstawowy kłopot z przywołaniem w interesującym mnie kontekście filmowych obrazów doświadczenia kinematograficznego polega na tym, że mamy dostęp jedynie do „zewnątrza” sytuacji – reakcji emocjonalnych, fizjologicznych, egzystencjalnych bohaterów oglądających filmy. Można się domyślać, że poza samą obecnością ciała przed ekranem zachodzi jakiś proces, który nazywam „zamiast interpretacji”, trudno jednak będzie znaleźć na to „dowody”. Widzę tu co najmniej dwie możliwości dla „zamiast interpretacji”, w obu dochodzi do najdalszego chyba przesunięcia tytułowej formuły – w stronę potraktowania filmu jako bodźca, a nie przedmiotu jakiegokolwiek „interpretacji”. Także takie wersje doświadczenia kinematograficznego trzeba wziąć pod uwagę. Spektrum tego rodzaju reakcji widzów na film, od śmiechu do płaczu, świetnie pokazują poszczególne segmenty antologii filmowej *Kocham kino* (2007).

Pierwsza możliwość odnosi się do bohatera i jego decyzji podjętej pod wpływem oglądanego obrazu. Film *Hugo i jego wynalazek* Martina Scorsesego (2011) to historia opowiedziana przez dorosłego bohatera, który jako dziecko namiętnie chodził do kina, z całą siłą wierzył w filmową rzeczywistość, aż do ciekawego zatarcia granic między nią a rzeczywistością „rzeczywistą” (właściwą akcję filmu stanowi bowiem historia przypadkowego odnalezienia starego, zapomnianego przez wszystkich Georges’a Mélièsa oraz obrona jego cennego skarbu z przeszłości). Cała ta fantastyczna opowieść jest mniej istotna czy też ewentualnie jest jedną z fabularnych wykładni propozycji nadrzędnej: mianowicie to z powodu zapatrzenia bohatera w filmy jego życie potoczyło się tak, a nie inaczej. „Zamiast interpretacji”, jako niewypowiedziany sens oglądanego filmu czy obejrzanych filmów, jest procesem rozkładającym się w czasie, odkładającym się w biografii i widzianym w szerszym planie egzystencjalnym, najczęściej właśnie z perspektywy *ex post*.

Druga możliwość dla gestu „zamiast interpretacji” rozważanego w kontekście filmowych doświadczeń kinematograficznych również dotyczy przebiegu życia bohatera, ale tym razem opowieść jest prowadzona z wyraźnie tu zaznaczonej autobiograficznej perspektywy oraz z pozycji miejsca, w którym opowiadający teraz się znajduje. Jest on mianowicie reżyserem – i właśnie tego

rodzaju historię, nawet jeszcze bardziej wprost, opowiada przecież *Cinema Paradiso* Giuseppe Tornatore (1988), jeden z najśłynniejszych „kinofilskich” filmów wszech czasów. Z pewnością można by stworzyć swego rodzaju paradygmat: nostalgiczne filmy reżyserów, którzy opowiadają o dziecięcych bohaterach zapatrzonych w filmy<sup>40</sup>, dla których to bohaterów akt „zamiast interpretacji” przekłada się na egzystencję, decyduje o wyborze losu filmowca lub staje się niespełnionym marzeniem, powracającym w późniejszej opowieści. Są to także narracje o konkretnych filmach, które – doświadczone, przeżyte, rozumiane bez interpretacji – w decydujący sposób wpłynęły na życie lub pozostały w pamięci jako ważne, co właściwie (zapewne nie będzie w tym stwierdzeniu przesady) dotyczy większości odbiorców kultury XX wieku (i tym ujęciem przypominają owe relacje teksty ze zbioru *Pamięć kina*).

W obu zatem wersjach, oprócz często sugestywnie pokazywanego doświadczenia kinematograficznego, nasyconego wieloma reakcjami natury emocjonalno-somatycznej, które niestety nie dają wystarczającego wglądu w „mowę wewnętrzną”, nie domyślamy się, do jakich procesów poznawczych bohatera-widza dochodzi, ale na pewno – co wynika z logiki zdarzeń – zachodzi tu proces samopoznania. Jego najbardziej dosadną wersję można zobaczyć w kilku obrazach, w których bohaterowie oglądają film, a zarazem – dosłownie – przekraczają granicę ekranu. Ten wątek jednak, będący punktem wyjścia do zbudowania ważnej metafory epistemologicznej (dotknięcie filmu), zostanie rozwinięty w jednym z fragmentów kolejnej części.

W poszukiwaniu rozmaitych taktyk, które „radzą sobie” z ruchomymi obrazami, warto też uwzględnić pytanie o sens filmu (a przede wszystkim o istotę filmowości) poza interpretacją rozumianą jako konkretna procedura, podejmowana intencjonalnie i przeprowadzana według ścisłych lub mniej ścisłych reguł. Otóż wydaje się, że jakiś równoległy zbiór taktyk przebiega w codziennym i amatorskim (nieprofesjonalnym i emocjonalnym zarazem) podejściu do filmu. Jest to sytuacja wielokrotnie opisywana przez psychologów, psychoanalityków, antropologów, wreszcie niezliczonych widzów, najczęściej wspominających swe pierwsze, dziecięce i młodzieńcze wizyty w kinie, gdy podczas seansu znaczyć zaczynają same obrazy. Najczęściej okazuje się – właśnie w takim trybie nostalgicznego powrotu do pierwszych filmowych zauroczeń – że zapamiętane są poszczególne sceny, obrazy, swoista aura projekcji. To już taktyki bardziej prywatne, mniej uchwytnie, jak czytanie u Certeau – zeszyty czy pliki z notatkami oraz niewypowiedziane kompleksy

---

<sup>40</sup> Pisałem o tym wątku szerzej (jednak bez zaakcentowania ważnego w tym miejscu kontekstu autobiograficznego) w artykule *Dziecięca kinofilia*. Por. także esej filmowy Marka Cousinsa *Opowieść o dzieciach i filmie* (2013).

wrażień, emocji, *punctów*, pojawiających się „tu i ówdzie” „trzecich sensów” i przechowywanych w pamięci.

## 2. ZMYŚŁY – ROZUMIENIE<sup>41</sup> – INTERPRETACJA

### 2.1. SENSUALNE I ZMYŚŁOWE W (TEORII) INTERPRETACJI

#### Interpretacja i przeżycie estetyczne

W historii estetyki skojarzenie dwóch form kontaktu ze sztuką, czyli przeżycia estetycznego oraz interpretacji, ma długą tradycję, ale dość jednoznaczne rozstrzygnięcie w tej kwestii zwykle padało: albo – albo. Formy te ustawiano naprzeciwko siebie, ów kontakt rozpoczynał się – jak określał to Roman Ingarden – przyjęciem odpowiedniej postawy: albo przeżycia estetycznego, albo interpretacji. W pierwszym przypadku celem było poszukiwanie wartości estetycznych, w drugim – sensu czy znaczenia dzieła. Refleksję z tak określoną opozycją prowadzono właściwie przez cały wiek XX, a o jej trwałości zdecydowało m.in. przekonanie o „biernym” charakterze kontemplacji jako najbardziej rozpowszechnionej formie estetycznego doświadczenia sztuki. W ujęciach radykalnych pojawiała się nawet chęć rezygnacji z pojęcia doświadczenia w ogóle na rzecz interpretacji<sup>42</sup>.

O próbie zacierania granic pomiędzy tymi dwiema tradycjami, z zaznaczeniem ciągłości linii (w skrócie) Baumgarten – Dewey – Merleau-Ponty – Shusterman, pisałem nieco szerzej w rozdziale I (paragraf *Inna interpretacja jest możliwa*). Wszystkie te propozycje – z podjęciem odpowiednich narzędzi do ich aktualizacji i adaptacji, np. do refleksji nad filmem – otwierają możliwość dyskusji na temat procesów p o m i ę d z y estetycznym przeżyciem a interpretacją, jednakże nie to było ich głównym celem, a raczej wskazanie aspektów poznawczych owego przeżycia. Ich bliższe lub dalsze usytuowanie względem języka nie świadczy jeszcze bowiem o zdecydowanym ruchu w kierunku interpretacji.

Patrząc na to z innej strony, np. ze strony literaturoznawczych teorii interpretacji, można powiedzieć, że problem dwupoziomowości odbioru

<sup>41</sup> W zasadniczej części tego rozdziału odwołuję się do przywoływanych wcześniej ustaleń Richarda Shustermana, który „rozumienie” przedstawił jako zrehabilitowaną, dowartościowaną formę „zamiast interpretacji”.

<sup>42</sup> Por. B. Dziemidok, *Główne tendencje estetyki współczesnej w pracach Richarda Shustermana i Wolfganga Welscha*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007, s. 30.

dzieła, związany z wyborem odpowiedniej wobec niego postawy (w wersjach skrajnych: hedonistycznej lub kognitywnej), był tu równie istotny, ale jak się wydaje, szybciej, skuteczniej i efektowniej sobie z tym problemem owe teorie poradziły (jednak tylko, jak się okaże, z pozoru). Nierzadko korzystały one przy tej okazji z refleksji estetycznej poświęconej percepcji sztuki, chociaż wskazanie wektora w procesie zapożyczeń nie zawsze jest tu możliwe, a i nie zawsze konieczne. Gdyby jednak szukać uzasadnienia tego typu interdyscyplinarnej refleksji, okaże się, że przykład mariażu teorii interpretacji literaturoznawczej oraz teorii doświadczenia estetycznego jest bardzo charakterystyczny z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, niejako w prostej linii zachodzi tu „przekład” – z literatury (która ma charakter językowy) na interpretację (o takim samym charakterze). Doświadczenie, o którym mowa, pojawia się m i ę d z y – i problem leży w jego „przekładzie” na język oraz, jeszcze ogólniej, w jego umiejscowieniu w jakimkolwiek dyskursie.

Powód drugi argumentację utrudnia, ale przede wszystkim jest niedogodny, nieoczywisty i niereprezentatywny dla poruszanej problematyki, ponieważ zmysłowa percepcja literatury jest jednak zdecydowanie inna niż np. percepcja muzyki, malarstwa czy filmu. Tutaj z kolei trzeba wziąć pod uwagę funkcję języka jako medium oraz ewentualnego bodźca w procesie doświadczenia. I tak z jednej strony, pojawią się kwestie schematyczności i arbitralności języka, który niejako domaga się aktywnego rozszyfrowywania znaczeń. „Językowość” dzieła sztuki sprawia też, że jego interpretacja skazana jest na dyskursywizację, czyli jednocześnie – marginalizację poziomu bezpośredniego doświadczenia<sup>43</sup>. Z drugiej strony – wziąć pod uwagę trzeba wyobraźnię jako zmysł pośredniczący między językiem a pozostałymi pięcioma zmysłami oraz mechanizm działania synestezji i innych procesów neurofizjologicznych zachodzących podczas kontaktu z utworem literackim. Językowy charakter dzieła będzie tu raczej sprzyjał otwarciu na doznania o charakterze multisensorycznym, by odwołać się chociażby do licznych teorii metafory podkreślających konieczny udział zmysłów w odbiorze niemożliwych do wypowiedzenia w tradycyjnym słowniku treści<sup>44</sup>, a także do koncepcji akcentujących wyjątkowy charakter dzieła literackiego pod względem jego przekładalności na rozmaite sposoby percepcji<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> „[...] sztuka literacka nie ma swobody działania, lecz posługuje się tworzywem obciążonym znaczeniami, jakie doń przywarły od niepamiętnych czasów. Z tego powodu jej materiał ma wyższą siłę intelektualną od materiału wszystkich innych dziedzin sztuki [...]”; J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Wrocław 1975, s. 293.

<sup>44</sup> Por. H. Arendt, *Filozofia i metafora*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, „Teksty” 5/1979.

<sup>45</sup> Myślę tu przede wszystkim o koncepcji Ingardena, zwłaszcza jego teorii konkretyzacji, ale także o propozycjach nowszych; por. K. Aschenbrenner, *Jak jest możliwa sztuka?*,

Z tych wstępnych uwag wynikają dwie obserwacje natury ogólniejszej – i są to dwa nachodzące na siebie procesy ostatnich kilku dekad XX wieku i czasów najnowszych. Uwaga pierwsza dotyczy estetyki, która dowartościowała w teorii doświadczenia wszelkie aspekty jego bezpośredniości, włącznie z tą najczęściej markowaną – bezpośredniością cielesną (w najszerszym tego słowa znaczeniu)<sup>46</sup>, a tym samym umniejszyła rolę doświadczenia estetycznego w wersji kontemplacyjnej. Po drugie, literaturoznawcze teorie interpretacji, zwłaszcza te wchodzące w obszar zainteresowań szeroko rozumianego poststrukturalizmu, zbuntowały się przeciwko analizie formalnej i założeniom o ukrytym sensie dzieła, by otwarcie i głośno postulować wszelkiego rodzaju bezpośredni, niemalże cielesny kontakt z tekstem, i w konsekwencji doprowadzić do zmiany statusu samej interpretacji (teorie filmoznawcze, które będą mnie tu interesować, zbuntowały się znacznie później, ale wskazane procesy są porównywalne). Obie te tendencje zapowiada, na prawach pewnej umowności, w 1964 roku esej Susan Sontag *Przeciw interpretacji*; jak się okazało – postulaty w nim ogłoszone w wielu aspektach się spełniły, ale nie do końca w tym miejscu i zakresie, jak autorka chciałaby to widzieć.

### „Erotyczny” język interpretacji

Jednym z interesujących punktów odniesienia służących przybliżeniu charakteru wzmiankowanego procesu w XX-wiecznych przemianach teorii interpretacji wydaje się refleksja Arnolda Berleanta na temat nieobecności czy „złej” obecności tego, co sensualne, a zwłaszcza tego, co zmysłowe, w estetyce. *Sensualne* (*sensuous*) – by odwołać się do wyjściowego odróżnienia semantycznego (popartego uwagami etymologicznymi) – „odnosi się do doznań przyjemności połączonych zwłaszcza ze wzrokiem i słuchem”, *zmysłowe zaś* (*sensual*) „do doświadczeń skupiających się szczególnie na przyjemnościach cielesnych w przeciwieństwie do satysfakcji intelektualnej

---

przeł. M. Gołaszewska, w: *Eidos sztuki. Materiały II Międzynarodowej Konferencji Estetycznej*, red. M. Gołaszewska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1988. Píše badacz m.in. w kontekście dzieła literackiego: „[...] jeśli modalności zmysłów zlokalizowanych w ciele mają być źródłem prawdziwej sztuki, muszą posiadać łatwość pobudzania wyobraźni – antycypującej i retrospektywnej – która jest czymś istotnym dla widzenia i słyszenia. Bez tego nie mogą wznieść się na poziom sztuki, wyższy niż przekaz cielesny” (s. 13).

<sup>46</sup> Relację z tego etapu przemian zdaje K. Wilkoszewska, *Doświadczenie estetyczne – strategie pragmatyzacji i zaangażowania*, w: A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny – paradygmaty – dyskursy*, Universitas, Warszawa 2008.

i nawiązuje głównie do mniej wyszukanych doznań zmysłowych, w szczególności dotyczących seksu<sup>47</sup>. I główny problem postawiony wówczas przez badacza: do teorii doświadczenia estetycznego poziomy te włączane są niechętnie (sensualne) lub odrzucane w ogóle (zmysłowe). Podsumowując swą krytykę tego rodzaju stanowisk, Berleant pisze, że „doświadczenie estetyczne w swojej najpełniejszej i najbogatszej formie jest sensorycznym doświadczeniem całej osoby”<sup>48</sup>.

Estetyka przeobraziła się znacznie od tego momentu (artykuł Berleanta również pochodzi z 1964 roku); zarówno to, co sensualne, jak i to, co zmysłowe, jak wcześniej zaznaczyłem, dopuszczane są w doświadczeniu estetycznym oraz w teoretycznych opisach tych doświadczeń co najmniej jako pewne możliwości. Włączenie zmysłów do refleksji estetycznej jest przecież dla tej dyscypliny problemem podstawowym: od pojęcia *aisthesis* (w jej źródłowym rozumieniu) aż do teorii i praktyk somaestetyki (w ujęciu Richarda Shustermana). Te ostatnie tendencje znacznie ogólniej Maria Gołaszewska proponowała objąć formułą „estetyki zorientowanej sensorycznie”, podejmującej „problematykę uczestniczenia poszczególnych zmysłów w procesach kreacyjnych artysty oraz w percepcji estetycznej, powstawaniu satysfakcji estetycznej, w przeżyciach estetycznych”<sup>49</sup>. W historii dość burzliwych debat na ten temat nie brak także oczywiście wątpliwości; wystarczy odwołać się do stanowiska Karla Aschenbrennera, w którego propozycji ciągle jeszcze dowartościowane były tzw. zmysły wyższe (wzrok i słuch), jako te, które zdolne są umiejscowić satysfakcję estetyczną poza ciałem, po stronie przedmiotu – dzieła sztuki, natomiast „zmysły niższe nie wyprowadzają doznań poza nasze ciało”<sup>50</sup>.

Taką właśnie – zubożoną – wersję estetyki przedstawia w krytycznym świetle Berleant, odwołując się do Baumgartenowskiego rozumienia *aisthesis* jako „postrzegania za pomocą zmysłów”, czyli do percepcji zmysłowej jako podwalin estetyki w ogóle. „Sztuka zatem – pisze autor – staje się doskonałością sensorycznej świadomości”<sup>51</sup>. Ów efekt, który miałby się rodzić w „postrzeganiu za pomocą zmysłów”, jest oczywiście trudno uchwytny, wypowiedzalny i obiektywizowany, jednak – przekonuje Berleant – istnieją

---

<sup>47</sup> A. Berleant, *Sensualne i zmysłowe w estetyce*, w: idem, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 98.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>49</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka zorientowana sensorycznie*, w: eadem, *Estetyka współczesności*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 187.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 188.

<sup>51</sup> A. Berleant, *Sensualne i zmysłowe...*, s. 99, 3.

w estetyce możliwe analizy tego poziomu sztuki i doświadczenia estetycznego oraz możliwe języki zapisu owych analiz, zresztą użyta w powyższym cytacie „sensoryczna świadomość” sugeruje coś więcej niż tylko percepcyjny, a więc, wydawałoby się, bierny odbiór.

Przeniesienie natomiast „sensualnego i zmysłowego” na nieco inny grunt badawczy, czyli do teorii interpretacji, zwłaszcza literaturoznawczej i filmoznawczej, pozwala spojrzeć na to, co w swym manifestie Sontag nazwała potrzebą erotyzacji kontaktu ze sztuką, jako na doprecyzowanie wielu (bo przecież nie tylko autorki *Choroby na śmierć*) poststrukturalistycznych wystąpień. W odwróceniu od interpretacji ostatnich dekad XX wieku, w próbach wyeliminowania scjentystycznych niemal metod w jej stosowaniu, a zwłaszcza w sprzeciwie wobec hegemonicznego charakteru niektórych z tych metod (głównym przedmiotem ataków był strukturalizm, ale także poddane przez Sontag krytyce hermeneutyka i psychoanaliza), pojawiła się konieczność umieszczenia interpretacji w całkiem nowym kontekście. Jedną z propozycji w ramach tych antyteorii interpretacji było – w rozmaity sposób komentowane, waloryzowane i nie zawsze określane jako zaplanowany projekt interdyscyplinarny – zbliżenie się do doświadczenia estetycznego, w tym do jego odmiany sensualnej, a przede wszystkim zmysłowej.

Z perspektywy literaturoznawczej (do filmoznawczej przejdę za chwilę) sam podział na sensualne i zmysłowe, z jednej strony, nie jest aż tak istotny – właściwie zgodnie z intuicją Berleanta, który pisze, że rozróżnienie to jest „tak mocno zakorzenione w naszym pojmowaniu sztuki, że zyskało ono status niekwestionowanego postulatu”<sup>52</sup>. Co prawda poziom odbioru sensualnego (*sensuous*) – zgodnie z pożyczoną specyfikacją terminologiczną – wielokrotnie w rozmaitych teoriach lektury się pojawiał (od fenomenologicznego ujęcia Ingardenowskiej konkretyzacji, przez koncepcje synestezji i nawiązania do oka jako narządu percepcji, kontemplacji i poznania w jednym, aż po wyspecjalizowane metody kognitywne), nie były to jednak propozycje włączenia zmysłów do interpretacji, ale – właśnie – metody analizy i próby opisów przeżyć towarzyszących lekturze, procesów, które uaktywniają się w trakcie odbioru uschematyzowanego językowo dzieła literackiego. Nie były to przede wszystkim próby włączenia całego ciała do procesu interpretacji.

Z drugiej strony, ciekawe wydaje się prześledzenie, jak w myśleniu o literaturze i sposobach jej odbioru sfera tego, co zmysłowe (*sensual*), a zatem sfera „przyjemności cielesnych”, wybija się na niepodległość, jak mocno zaznacza się ona – o wiele mocniej niż percepcja za pomocą zmysłów – w konkretnych

<sup>52</sup> Ibidem, s. 98.

propozycjach terminologicznych. Być może zaważyła na tym procesie zdecydowana propozycja Sontag (tytułowe „przeciw interpretacji” i końcowe wyrażenie potrzeby „erotyzmu w kontakcie ze sztuką”<sup>53</sup>), ale przecież początkujący właśnie (w połowie lat 60.) poststrukturalizm już cały będzie przesycony tego rodzaju wątkami. Z tym że najpierw będzie on usilnie twierdził, że nie ma żadnej teorii interpretacji, a dopiero potem, z perspektywy czasu, okaże się, że wszystkie te sprzeczki, zbuntowane manifesty i rozmaite antyteorie dają się uspoźnić lub można z nich wyprowadzić jakieś ogólniejsze tendencje. Jedną z nich jest właśnie pomysł, by postulat Sontag związany z erotyzacją odbioru dzieła sztuki wykorzystać w określeniu stanowiska wobec interpretacji. Najbardziej konsekwentnie przeprowadził podobny proces Roland Barthes, który przekonywał, że akt lektury podobny jest do aktu erotycznego („lektura jest miłością i pragnieniem”, napisze w *Krytyce i prawdzie*<sup>54</sup>, co potem wielokrotnie powtórzy w *Przyjemności tekstu*).

Przede wszystkim wskazałbym tu na pewien wspólny zbiór koncepcji w teorii interpretacji, sygnowany porównaniem „jako” (by powtórzyć „metodę” użytą w rozdziale I) i odwołaniem do sfery erotyki. Barthes nie wyczerpuje puli przykładów; interpretacja jako akt erotyczny, romans, namiętność pojawi się w wielu propozycjach, zresztą formułowanych nie tylko w ramach dekonstrukcji czy innych orientacji poststrukturalistycznych. Proces ten odzwierciedla jeszcze szerszej zakrojoną tendencję, czyli odwrót od interpretacji funkcjonujących w duchu metafizyki obecności – w stronę interpretacji odnowionej czy odciążonej, pozostającej bliżej czytającego podmiotu (w sensie czysto pragmatycznym: interpretacji jako użycia), a zatem również bliżej jego ciała.

Nadużywane w przywołanych kontekstach „jako” nie może oczywiście stać się logicznym argumentem, jest raczej sygnałem swobodnego skojarzenia. W próbie krytycznego namysłu nad tymi procesami tkwi jednak kluczowy problem dystansu – doświadczenia estetycznego i interpretacji<sup>55</sup>. Jakkolwiek owo doświadczenie scharakteryzujemy, pozostanie ono ciągle sferą nieoczekiwania, nagłości, bezpośredniości, epifanii czy nawet – by odwołać się do konkretnych przykładów – zwrotnego i „samoczynnego” „Się” Merleau-

<sup>53</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, przeł. M. Olejniczak, „Literatura na Świecie” 9/19799, s. 305.

<sup>54</sup> R. Barthes, *Krytyka i prawda* [1966], przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1972, s. 136.

<sup>55</sup> Por. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa – Kraków 1997, s. 40.

-Ponty'ego<sup>56</sup> lub „rozkoszy” Barthes'a<sup>57</sup>, tymczasem interpretacja to z reguły żmudna procedura intelektualna, która ma zawsze intencjonalny charakter, to wciąż obszar tego, co możliwe do udowodnienia, co intersubiektywne (co najmniej intersubiektywne, bo wobec konkretnych praktyk interpretacyjnych tworzy się kolejne testy falsyfikujące) i co daje się zwerbalizować (udana komunikacja jest *conditio sine qua non* interpretacji, tylko wtedy może być ona zweryfikowana, a więc zacząć żyć jako interpretacja właśnie).

Jak już pisałem w początkowych partiach książki, nie do przekroczenia, przewyciężenia i pominięcia w próbie zdecydowanej podmiiany interpretacji na „coś innego” jest również werbalizacja. Interpretacja – jako to, co intersubiektywnie sprawdzalne i co ma komunikacyjny charakter – nie może obyć się bez słów i nawet jeśli poprzedzona jest szczególną percepcją zmysłową lub erotycznym doznaniem ciała, musi o tym fakcie jakoś powiadomić. Interpretacja traci na tym tyle, ile traci się w każdym opowiadaniu o doświadczeniu, ale nie jest to wyłącznie jej problem, tylko języka w ogóle i przekładalności na niego wszystkiego, co ma niejęzykowy charakter. Niezależnie zatem od rozpiętości definicyjnej pojęcia interpretacji i od jej dzisiejszego oddalenia od metodologicznych założeń, w podstawowym wymiarze jest ona – jak Vattimo powtarzał za Heideggerem – „artykulacją tego, co zrozumiane”<sup>58</sup>.

Warto także poruszyć kwestię kolejności czy hierarchiczności procesów: bezpośrednio, niedyskursywne doświadczenie, doznania zmysłowe traktowane są często jako wstęp czy konieczny pierwszy etap dyskursywizacji (a w konsekwencji interpretacji). O możliwości takiej wspomina Maria Gołaszewska<sup>59</sup> oraz – na dwa sposoby – Arnold Berleant. Raz, gdy pisze: „Kiedy intelektualne, moralne i emocjonalne elementy zaczynają dominować, doświadczenie staje się w mniejszym stopniu estetyczne, a w większym kognitywne, dydaktyczne lub afektywne”<sup>60</sup>, i po raz drugi, gdy pokazuje, jak oprócz wzroku i słuchu (zmysłów dystansu) w procesach odbiorczych zaczyna grać rolę ciało (zmysły kontaktu), przez co – a właściwie dzięki czemu – naruszona zostaje kontemplacja<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, ss. 236 i 262.

<sup>57</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997.

<sup>58</sup> G. Vattimo, *Etyka komunikacji czy etyka interpretacji?*, w: idem, *Spółczesność przejrzyście*, przeł. M. Kamińska, Wyd. Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2006, s. 123.

<sup>59</sup> Por. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, ss. 29-30.

<sup>60</sup> A. Berleant, *Sensualne i zmysłowe...*, s. 101.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 102.

### Akt lektury zamiast interpretacji

Pomimo wielu prób zbliżenia teorii interpretacji i (teorii) doświadczenia estetycznego, w jego poszerzonym o wszelkie doznania ciała wymiarze, z wszystkimi zmysłami uznanymi za w pełni estetyczne; pomimo ogromnych wysiłków, jakie poczyniła w tym kierunku dekonstrukcja; pomimo wreszcie próby pragmatycznej (Rorty) i somaestetycznej (Shusterman), a właściwie pomimo prób zaadaptowania tej ostatniej do teorii interpretacji – zabiegi te nie do końca się powiodły. Pozostały one jednak ciekawymi projektami. W najprostszym, schematycznym wręcz ujęciu wyglądałoby to tak, że propozycje zdefiniowania „interpretacji jako” (jako aktu erotycznego, jako przyjemności, jako namiętności) w rezultacie przyczyniły się do powstania wielu czynności względem interpretacji zastępczych: przyjemności, namiętności, rozkoszy, aktu erotycznego. Czy dokładniej – zapisami tych doświadczeń. I Sontag, i polemicznie do niej nawiązujący Shusterman proponują nie jakąś koncepcję interpretacji, ale coś – dosłownie – zamiast niej; ostatecznie esej Sontag (i ukryty w nim postulat) zatytułowany był *Przeciw interpretacji*, w tekście Shustermana zaś (także już na poziomie tytułu) chodzi o interpretację i „coś innego”, umieszczonego naprzeciwko niej. Wreszcie także Gumbrecht, jak pisze, „[...] woli mówić o »momentach intensywności« albo o »przeżytych doświadczeniach« (*ästhetisches Erleben*), zamiast mówić o »doświadczeniu estetycznym« (*ästhetisches Erfahrung*), ponieważ większość tradycji filozoficznych łączy pojęcie »doświadczenia« z interpretacją, tj. z aktami przypisywania znaczenia”<sup>62</sup>.

W wymienionych przypadkach chodzi nie o interpretację, ale jakąś alternatywną jej wersję. To, co ewentualnie w praktyce interpretacyjnej określilibyśmy jako jej aspekt cielesny, bliższe jest jednak raczej z a p i s o m przeżycia estetycznego albo zapisom aktu lektury; owszem, intuicyjnej, emocjonalnej, sensualnej czy zmysłowej nawet, ale jednak lektury – jak znacząco przesunął te pojęcia Barthes – a nie interpretacji. Tak jak Barthes’owskiej „lektury” czy „rozumienia” według Shustermana nie można utożsamiać z interpretacją, tak formuła – zbierająca wcześniej zanotowane – „interpretacja jako doświadczenie sensualne i/lub zmysłowe” wydaje się efektywnym co prawda, ale uproszczeniem.

Interpretacja nie próbuje wchłonąć sensualnego i zmysłowego (z wielu względów nie może tego zrobić), zaś sensualne i zmysłowe wypiera interpretację: zamiast nadawania znaczeń ważniejsze okazują się wszelkiego rodzaju

<sup>62</sup> H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać?*, przeł. K. Hoffman, W. Szwebs, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 115.

przyjemności, olśnienia, wspólne przeżywanie<sup>63</sup>. Nie chodzi zatem o słabość interpretacji – ona pozostaje sobą, ale o pojawienie się owych „zamiast” – jako alternatywnych dróg, mających również prawo głosu.

Można zatem przyjąć, że sensualne i zmysłowe w samym procesie interpretacji jest możliwe, ale – już w interpretacji jako gotowym „produkcie” – rzadko spotykane. Po pierwsze dlatego, że większość tych doznań ginie lub słabnie w procesie werbalizacji (niewyraźność zmysłowego i sensualnego – to osobny problem), po drugie dlatego, że ewentualny zapis tych doznań nie tyle powszechnie w interpretacji nie uchodzi, ile skutecznie zamienia ją w „coś innego”. Przykłady interpretacji jako „czegoś innego”, w tym przypadku jako erotycznego doznania, sytuują się jednak nie po stronie interpretacji (wbrew pozorom), a raczej w zbiorowym wystąpieniu przeciw niej, czy może lepiej nawet – jak już to wcześniej określiłem – zamiast niej<sup>64</sup>.

Wszystkie argumenty przemawiające za tym, że w odbiorze dzieła literackiego aktywowane są zmysły (niektóre bardziej, inne mniej, ale chociażby ze względu na procesy synestezji trudno je tutaj specjalnie hierarchizować) oraz że możliwe jest uruchomienie „erotycznego” poziomu lektury (sensualne i zmysłowe – w terminach Berleanta), nie decydują ostatecznie o kształcie interpretacji. To prawda, że im bliżej współczesności, tym bardziej zainteresowanie tymi poziomami rośnie, a jednocześnie tym bardziej spada zainteresowanie teorią interpretacji, a także – co na różne sposoby pokazywali Sontag, Shusterman i Gumbrecht – obniża się status interpretacji. A zatem – paradoksalnie – pojęcie interpretacji jako intelektualnej pracy nad dziełem sztuki, popartej czy poprzedzonej zdobyciem specjalistycznego warsztatu, wydaje się niezachwiane, chwije się natomiast jej rola w naszym obcowaniu ze sztuką. W innym świetle pojawia się więc podobny dylemat: albo – albo.

Dylemat ten szczególnie widoczny jest w ostatnich latach. O ile poststrukturalizm był nieco hedonistyczny, i taka też była jego „teoria” interpretacji, o tyle następujące potem zwroty, niezależnie od tego, ile ich w rzeczywistości policzymy, ale kulturowy, etyczny i polityczny z całą pewnością, przyczyniły się do przyznania interpretacji roli aktywistki, rewolucjonistki czy misjonarki. Interpretacja ma być wreszcie jakaś, ma czemuś służyć, ma do czegoś się przyczynić, stanąć w czyjejs obronie. Oto jeden z powodów ponownego rozejścia się potrzeb obcującego z dziełem ciała z interpretującym (walczącym) umysłem. Wymiary cielesny, sensualny i zmysłowy interpretacji przestały budzić nowe spory. Na marginesie można też stwierdzić, że poststrukturalistyczny przerost teorii nad praktyką przyczynił się do znacznego zachwiania proporcji:

<sup>63</sup> Por. K. Wilkoszewska, *Wspólnota doświadczenia*, „Sztuka i Filozofia” 34/2009.

<sup>64</sup> Osobno o tych tendencjach pisałem w rozdziale I.

owe antyteorie interpretacji, będące czasem wysoce zsubiektywizowanymi teoriami zmysłowego doświadczania dzieła, nie pozostawiły równie ciekawych zapisów czegoś w rodzaju praktyki interpretacyjnej.

Przez długi czas drogi teoretycznego namysłu nad formami przeżycia estetycznego oraz nad interpretacją rozmijały się, mimo wskazywania aspektu poznawczego, kognitywnego i predyskursywnego z jednej strony, a roli np. zmysłu wzroku czy wyobraźni – z drugiej. W połowie lat 60. XX wieku coraz częściej te drogi się przecinały, co było bardziej wynikiem podjęcia wspólnych dla ówczesnej myśli humanistycznej wątków niż rzeczywistych interdyscyplinarnych kontaktów. Szczególna zbieżność tych wątków objawia się w dostrzeżeniu erotycznego aspektu doświadczenia estetycznego oraz interpretacji dzieła literackiego rozumianego jako „akt lektury”. Jak się z dzisiejszej perspektywy wydaje, literaturoznawcze teorie interpretacji – pomijając już fakt, czy były to rzeczywiście teorie i czy o interpretację w nich chodziło – etap erotycznej fascynacji mają już za sobą.

### Przyjemność filmu

Z kolei teorie filmoznawcze zaczęły brać udział w podobnych procesach z opóźnieniem. Oczywiście w różnych kontekstach geopolitycznych i uniwersyteckich odmiennie się to układało, gdyby jednak spojrzeć z dystansu na rozwój polskiego filmoznawstwa i refleksji na temat interpretacji filmu, to można zauważyć znaczące przesunięcie w czasie: podczas gdy w humanistyce w ogóle teorie poststrukturalne zaczynają dominować (wraz z najsilniejszą tu dekonstrukcją), teorie filmu, aspirujące do statusu akademickiej wiedzy naukowej, tkwią – w dobrej wierze i przede wszystkim w obronie swej naukowości – w paradygmacie formalno-strukturalnym. Nie zmienia tego obrazu silny nurt psychoanalityczny (myślę tu o interpretacji dzieła w tym paradygmacie, pozostawiając na marginesie kwestie związane z procesami odbiorczymi w kinie), bowiem oba podejścia przez dłuższy wyznają, mówiąc skrótowo, „metafizykę obecności”, czyli przekonanie, że w filmie (jak w każdym dziele sztuki) jest jakieś znaczenie, które w procesie interpretacji trzeba odkryć.

W kolejnych fragmentach niniejszego rozdziału spróbuję jeszcze raz przebyć drogę „przeciw interpretacji”, nie lekceważąc poziomu czystej przyjemności, jakiej doznaje ciało podczas seansu filmowego, ale skupiając się przede wszystkim na pytaniu, czy można tu mówić o jakiejś formie poznania, które będzie wynikało z tego – na razie ogólnie rzecz ujmując – pierwotnego doświadczenia. Podstawowe zastrzeżenie dotyczy nie tyle dawnych tekstów,

do których się odnoszę, bo one wciąż i dla wielu są inspirujące, ile opisanego w nich świata kina, którego już nie ma albo którego jest coraz mniej. Zmienił się charakter praktyk kulturowych, do których kiedyś należało chodzenie do kina. Dawne kino i jego teorie – z dzisiejszej perspektywy jeszcze bardziej to widać – należą do pewnego mitycznego już czasu, by przypomnieć chociażby dyskusje nad „zmiernym kinofilią”<sup>65</sup>. Z innej strony na to patrząc, właśnie ta mitologia oraz wielokrotne próby podtrzymywania mitu specjalnej roli kina i oddziaływania filmu to dla niektórych wystarczający „dowód” w sprawie oraz wystarczający powód, by jeszcze raz do tego świata wrócić i zapytać o jego możliwe kontynuacje.

W pierwszym etapie na tej drodze warto więc zwrócić się w stronę zmysłowego doznawania kina, seansu filmowego jako przeżycia czy raczej doświadczenia (w znaczeniu *Erlebnis*) oraz chodzenia do kina (dziś może bardziej: oglądania filmów) jako sposobu życia. Wszystkie te aktywności także pojawiają się „zamiast interpretacji”, jednakże owo „zamiast” nie jest – na poziomie dyskursu – traktowane jako brak czy *ersatz*, ale ma zupełnie inny wymiar i charakter: wystarcza. Wydaje się, że najpojemniejszą kategorią zdolną opisać charakter takiego doświadczenia, jest kategoria p r z y j e m n o - ś c i. Filmoznawcze słowniki i opracowania będą tu odsyłać przede wszystkim do dokonań inspirowanych psychoanalizą, w ramach których wymienia się wszelkie możliwe „wiązania” czy „szycia” (*suture*), zachodzące między widzem a ekranem, oraz rozmaite ich uwarunkowania – technologiczne, społeczne, kulturowe, antropologiczne, wreszcie psychoanalityczne wprost, bowiem wpływ teorii Freuda czy Lacana był tu oczywisty. Wiesław Godzic, porządkując swego czasu tę problematykę, zauważył, że wiedza o kinie jako przyjemności była często „pozbawiona legitymizacji”, częściej (i śmielej) komentowana była „przyjemność poważna” (intelektualna lub moralna), ostatecznie zaś „przyjemnościami faworyzowanymi przez dyskurs akademicki jest przyjemność analizy i krytyki”. Natomiast rzadko pojawiała się w opracowaniach „przyjemność niepoważna”, związana z zabawą<sup>66</sup>.

W gruncie rzeczy nie chodzi tu jednak ani o przyjemność „poważną”, ani „niepoważną”, chociaż wiadomo co najmniej od czasów szkoły frankfurckiej, że i ta druga może być interesującym przedmiotem badań, także dziś – np. w ciągle aktualnym aspekcie „ekonomii przyjemności”. Najkrócej mówiąc, chodzi o przyjemność nieobarczoną wartościowaniem oraz – psychoanalitycznie interpretowanym – zaspokajaniem jakichkolwiek braków, przyjemność płynącą z tego, co sensualne i zmysłowe.

<sup>65</sup> Por. S. Sontag, *Wiek kina*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 12-13/1995/1996.

<sup>66</sup> W. Godzic, *Widz filmowy w objęciach przyjemności*, „Kultura Współczesna” 2/1994, ss. 84 i 85.

## 2.2. DOTKNIĘCIE FILMU

### Film jako rzecz

W kontekście teorii zmysłowych, zwłaszcza tych propozycji w ich ramach, które skupione są na ciele odbiorcy i zmysle dotyku (rozumianym dosłownie: jako dotknięcie filmu, ekranu), które w najbardziej dosadny sposób mogłaby zobrazować scena z filmu *Wideodrom* w reżyserii Davida Cronenberga (1983), kiedy bohater wchodzi w fizyczny (i perwersyjno-erotyczny) kontakt z ekranem telewizora, konieczne wydaje się powtórne nawiązanie do manifestu Sontag, a dokładnie do ostatniego jego zdania: „Zamiast system hermeneutycznego potrzebujemy erotyzmu w kontakcie ze sztuką”<sup>67</sup>. Chciałbym zapytać o rolę tego tekstu i tego postulatu „erotyzacji” odbioru sztuki w rozwoju następujących po nim teorii. I szerzej: jak rozpoczęty w latach 60. sprzeciw wobec (teorii) interpretacji z udziałem Sontag, Barthes’a, Berleanta, Arnheima i innych wpłynął na kształt myśli filmowej oraz pośrednio na – co nie mniej ważne – świadomość i praktyki (taktyki) odbiorcze widzów? W rozdziale II poświęciłem takiemu pytaniu osobny fragment w odniesieniu do możliwego lub ewidentnego wpływu na późniejsze teorie lub koncepcje *Trzeciego sensu* Barthes’a. W tym miejscu dodam, że – być może – tak jak Barthes płynnie przeszedł od semiotycznego *Trzeciego sensu* do fenomenologicznego *Światła obrazu*, tak rozwój współczesnych teorii zmysłowych, orientujących się w stronę „kultury obecności”, doświadczenia, uczestnictwa itd., przechodzi podobną drogę.

W niniejszym fragmencie za punkt wyjścia przyjmuję podstawowe ustalenia dotyczące ontologii filmu, a przede wszystkim założenie, że jest on sztuką niematerialną w swym głównym (i z perspektywy odbiorcy) wymiarze, jednakże wytwarzaną i prezentowaną za pośrednictwem szeregu jak najbardziej materialnych uwarunkowań, maszyn, sprzętów, nośników. Proces odbioru tego rodzaju ontologicznie paradoksalnej sztuki jest specyficzny i w znacznym stopniu dokonuje się przez zmysły, w tym zmysł dotyku, stosunkowo rzadko uwzględniany w refleksji nad interpretacją. Sformułowanie „dotknięcie filmu” – w dalszym ujęciu – staje się tu zatem metaforą epistemologiczną, w ramach której dosłowne „dotknięcie” przesuwają się w stronę rozumienia (zgodnie z frazeologizmem „dotknąć jakiejś sprawy”).

Przejście od „rzeczy” do metafory pokażę na przykładzie filmowych przedstawień problemu – „świadectw” tego rodzaju myślenia o filmie i kinie.

<sup>67</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, s. 305.

Będą to trzy różne artykulacje autotematycznej refleksji nad „dotknięciem filmu”, a zarazem trzy powtarzające się w historii filmu sceny czy zdarzenia. Stąd też wniosek, że – ze względu na ową powtarzalność – są one w pewien sposób paradygmatyczne, niezwykle ważne dla samych twórców filmowych (zazwyczaj pojawia się w podobnych kontekstach ton autobiograficzny) oraz inspirujące dla teoretyków filmu.

Zgodnie z większością historycznych ujęć akademicka teoria interpretacji filmu rozpoczyna się na początku lat 60. XX wieku, wraz z udanymi próbami adaptacji semiotyki i strukturalizmu na grunt myśli filmoznawczej i dzięki temu pełne jej „unaukowienie”, pozwalające na rozpoczęcie procesu instytucjonalizacji. Chociaż kolejne dekady to właściwie krok po kroku i w dość szybkim tempie dokonywane powtarzanie (adaptowanie) osiągnięć przede wszystkim kolejnych teorii literaturoznawczych<sup>68</sup>, nie ma jednak wątpliwości, że same początki owych procesów instytucjonalizacji filmoznawstwa nałożyły się na dominujący w humanistyce metodologiczny paradygmat formalno-strukturalny. Z trudem wypracowane wówczas przekonanie, że dzieło filmowe powinno być traktowane jak każde inne dzieło sztuki, często ograniczało się jednak do porównywania filmu z literaturą. Efekt był taki, że owe teorie interpretacji filmu miały charakter najczęściej tekstualny, a więc w ich ramach poddawano film analizie jak każdy inny tekst, co nasiliło się od czasu domowych magnetowidów, kiedy film stał się trochę bardziej „uchwytny”, przyjął formę „rzeczy” dostępnej dla każdego widza, jeszcze bardziej podobnej do fizycznej postaci tekstu-książki. Największe zainteresowanie w tych analizach, zwłaszcza w kontekście edukacyjnym, budziła zaś treść (co można by określić jako „myślenie scenariuszem”) i kwestie narracyjne (montażowy charakter sztuki filmowej w sposób „naturalny” skłaniał do analitycznego cięcia i porządkowania)<sup>69</sup>.

Z innej strony na to patrząc i abstrahując na razie od nowych nurtów filmoznawczych, istnieje też długa tradycja badań nad kinem raczej niż filmem, to znaczy nad specyficzną instytucją oraz szeroko rozumianymi praktykami kulturowymi, związanymi z udziałem w seansie kinematograficznym. Badania te, wyróżniające z kolei film spośród innych form obcowania ze sztuką, wynikają z kilku specyficznych okoliczności. Przede wszystkim jest to wyjątkowa przestrzeń kina, w której dokonuje się projekcja i w której zachodzi swoista relacja między dziełem a jego odbiorcą. To może być przestrzeń mniej lub bardziej klasyczna – w postaci kina, czyli sali przeznaczonej

<sup>68</sup> Por. A. Helman, *Problemy interpretacji dzieł filmowych*, w: M. Czerwiński (red.), *Interpretacja dzieła*, Ossolineum, Wrocław 1987, s. 156.

<sup>69</sup> Por. R. Barthes, *Działalność strukturalistyczna*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: idem, *Mit i znak. Eseje*, oprac. J. Błoński, PIW, Warszawa 1970.

do odbioru dzieła sztuki filmowej, wraz ze wszystkimi specyficznymi tego odbioru warunkami: ciemność, wygodne, połączone ze sobą fotele (bowiem w ten rodzaju odbioru i w tę przestrzeń wpisany jest podmiot zbiorowy), wreszcie wiązka światła, wypływająca zza pleców widza, dzięki której przed jego oczami, na ekranie, rozgrywa się swoisty teatr cieni, do złudzenia przypominający, naśladujący, kreujący rzeczywistość, w którą widz w akcie projekcji ma uwierzyć (i w rezultacie działania wymienionych okoliczności często tak się właśnie dzieje). Wszystko to odbywa się na prawach umowy, ale czasem – dzięki intensywnej reakcji emocjonalnej, mentalnej, zmysłowej – umowa może się przekształcić w utożsamienie (realnego widza z percypowanym światem fikcji). Aspekt specyficznego kontekstu odbiorczego wykorzystywały i wykorzystują, jak zaznaczyłem, kolejne wypracowywane w ramach filmoznawstwa teorie filmu i jego interpretacji. Antropologia filmu (Edgar Morin), psychoanaliza filmowa (Jean-Luis Baudry) czy socjologia filmu (ze szczególnym uwzględnieniem kinofilii) – wszystkie te propozycje wychodzą od tej podstawowej sytuacji, jaką jest udział widza/widzów w seansie kinematograficznym.

Bez wątpienia jedną z przyczyn tak zakreślonej sytuacji filmu jako przedmiotu badań jest jego paradoksalny status ontyczny (w zastosowanym powyżej skrócie: między filmem jako „tekstem” a kinem jako „doświadczeniem”), który interesuje kolejne pokolenia teoretyków i filozofów kina. Otóż film, rozumiany tu jako konkretne dzieło sztuki, jako przedmiot fizyczny, nie istnieje<sup>70</sup>.

Nie chodzi oczywiście o fizyczną postać k i n e m a t o g r a f u, którym to określeniem można by objąć wszelkiego rodzaju maszyny służące „wyświetlaniu” filmu: od prehistorycznych zabawek, przez klasyczne projektory, do dzisiejszych kin domowych. Ewentualnie można powiedzieć, i zapewne będzie to również zgodne z potocznym odczuciem, że film istnieje w swej przedmiotowej postaci głównie jako rodzaj n o ś n i k a. Kiedyś były nim „film kieszonkowy” czy „kino w dłoni” (w wersji Maxa Skladanovsky’ego: *Daumenkino*<sup>71</sup>), potem celuloidowa taśma filmowa, także puszka, która ją przechowuje, aż po kasety VHS, płyty DVD, wreszcie pliki danych (znów: których istnienie wyobrażamy sobie raczej dzięki odpowiednim nośnikom, w tym nowym kontekście jednak mamy już pełen dostęp do zawartości takiego nośnika, do tego stopnia, że odpowiednie oprogramowanie komputerowe pozwala film – z postaci pełnego dzieła – dosłownie rozmontować do wyjściowych

<sup>70</sup> Por. uwagi z rozdz. II.

<sup>71</sup> Por. A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, w: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino nieme*, Universitas, Kraków 2010, ss. 32-33.

elementów, a także dowolnie przemontować). Dodatkowo współcześnie, począwszy od kaset wideo, a skończywszy na prywatnych i internetowych bazach danych, rozpoczęła się era kolekcjonowania, wydatnie przyczyniająca się do ugruntowania przekonania, że oto mamy zbiór filmów w ich materialnej postaci. W ten sposób, można dodać na marginesie, współczesna kinofilia, mimo plotek o jej śmierci, ma się całkiem nieźle<sup>72</sup>.

W stwierdzeniu, że film jako rzecz nie istnieje, chodzi o jego zupełnie inny status ontyczny nawet w stosunku do bliskiej mu fotografii, która ostatecznie jest przecież także przedmiotem, który można wziąć do ręki i któremu można się przez dowolnie długi czas przyglądać. Co więcej, wraz z rozwojem kina jako instytucji (oraz rozwojem technologicznym) coraz bardziej zabiegano, by podczas seansu poczucie obecności przedmiotu (np. projektora) było jak najmniej zauważalne/słyszalne. Filmu zatem – jako dzieła sztuki – nie można wziąć do ręki, najkrócej mówiąc: jest on wiązką światła (emitowanego na różne sposoby), którą oko widza (oraz jego mózg), „składa” w pożądaną całość – i która zaraz potem „znika”, kończy się, *the end...*<sup>73</sup>

Można odnieść wrażenie, że jeszcze bardziej do stworzenia owego dystansu wobec nieuchwytnego filmu przyczyniły się kolejne teorie interpretacji filmu, o których pisałem wcześniej. Im bardziej się te teorie specjalizowały, im częściej stawały się tylko narzędziem w rękach sprawnych interpretatorów, tym mocniej nasilała się tendencja do wyrażenia stanowiska przeciwnego, mającego swoją kulminację w początkach poststrukturalizmu. Przypomnę, że od końca lat 60. XX wieku zarysowuje się tendencja do sformułowania takiej teorii interpretacji (i rzecz jasna szerzej: teorii odbioru dzieła filmowego), w ramach której widz będzie doświadczał filmu (choćby przez udział zmysłów, traktowanych tu jako ważne narzędzie poznawcze), a jednocześnie – właśnie dzięki temu doświadczeniu – go rozumiał. Nie była to zatem droga zdecydowanie „przeciw”, jak sugerowała Sontag, ale raczej: „zamiast interpretacji”. Oczywiście wskazanie czasu nasilonych przemian, o których piszę, to

---

<sup>72</sup> Por. B. Klinger, *Współczesny kinofil: kolekcjonowanie filmów w erze post-wideo*, „Kultura Współczesna” 4/2008; I. Kurz, „I got you tube”. *Kino a serwis YouTube.com – odmiany kinofilii*, w: A. Gwóźdź (red.), *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, Universitas, Kraków 2010.

<sup>73</sup> W tym zakresie także zdaniem teoretyków niewiele się zmieniło (mimo że radykalnie i w zawrotnym tempie zmieniały się po drodze wszystkie kulturowe i technologiczne konteksty filmu i kina). Roman Ingarden, odróżniając taśmę celuloidową od filmu jako sztuki, wskazywał na „widowisko filmowe, wytworzone przy pomocy owego paska i światła” (cyt. za: A. Helman, *Co to jest kino?*, s. 18). Podobnie definiował kino Bolesław W. Lewicki: „widmo optyczne i akustyczne” (cyt. za: ibidem, s. 17). Ostatnio także Andrzej Gwóźdź: „Nie ma kina bez ekranu i światła [...]” (A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino...*, s. 49).

ujęcie modelowe i użyte w celach heurystycznych. W nowym wówczas głosie „przeciw interpretacji” widoczna jest przecież próba nawiązania do długiej tradycji tego rodzaju rozróżnienia kontaktów z dziełem sztuki (także w historii samej myśli filmowej, co starałem się zaznaczyć w rozdziale II), w największym znów skrócie – tradycji podziału na linię Kantowską i Baumgartenowską, linię intelektualną i zmysłową, linię interpretacji i doświadczenia. Linia zmysłowa nie wyklucza rozumienia, co czyni ją równoprawną alternatywą dla interpretacji. Ów nowy głos, przynajmniej w polu filmoznawczych dociekań, okazał się jednak nie dość silny, bowiem dopiero w ostatnich dekadach myślenia o kinie i nowych sposobach pisania o nim – poszukiwanie form „zamiast interpretacji” staje się tendencją szczególnie wyraźną.

### Być w filmie

W niniejszym fragmencie chciałbym się przyjrzeć owym epistemologicznym przesunięciom przez pryzmat metafory „dotknięcia filmu”, w kilku jej realizacjach, do których mamy dostęp głównie w formie ich filmowych przedstawień. Rozumienie bez interpretacji, bezpośrednie doświadczenie filmu, poznanie ciałem oraz przez zmysły – wszystkie wskazane tutaj procesy znajdują bowiem szczególny wyraz w pewnych opowieściach-scenach, do których odwołują się reżyserzy w swych utworach. Potraktowanie w nich „filmu jako rzeczy” – udosłownione i stematyzowane w opowiadanych historiach – staje się metaforą szczególnego stosunku do filmu, osobistego tych reżyserów, ale także stanowiącego pewnego rodzaju archetyp, zapis ważny dla kultury filmowej XX i XXI wieku<sup>74</sup>. Dotyk, w tradycyjnej estetyce traktowany jako zmysł „niższy”, od samego początku publicznych seansów kinematograficznych wydawał się najsilniejszym i najciekawszym doświadczeniem zmysłowym (choćby ze względu na sam fakt wejścia/wyjścia z kina, by odwołać się do eseju Barthes’a<sup>75</sup>, ale już Epstein akcentował intensywny, cielesny wymiar doświadczenia kina<sup>76</sup>). Również współcześnie (już z uwzględnieniem po drodze wszelkich awangard, zwłaszcza amerykańskiej<sup>77</sup>) jest ono szczególnie pożądane (przez widzów) i często poddawane refleksji (przez badaczy), co zapewne wiąże się

<sup>74</sup> Por. A. Friedberg, *Ekran*, w: eadem, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

<sup>75</sup> R. Barthes, *Wychodząc z kina*, przeł. Ł. Demby, w: W. Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1993.

<sup>76</sup> Por. A. Helman, *Jean Epstein*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej...*, s. 38.

<sup>77</sup> Por. M. Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2012.

także z „siłą” zapomnienia o tego rodzaju doświadczeniach, ze znacznym udziałem w tym procesie telewizji, potem wideo i wszelkiego rodzaju kin domowych. Zgodnie z zapowiedzią wyróżniłbym trzy ikoniczne, archetypowe sytuacje czy sceny, znane także, albo przede wszystkim, z filmów, zatem łatwiejsze jest ich umiejscowienie w indywidualnej i zbiorowej wyobraźni.

I tak „scena” pierwsza pokazuje próbę dotknięcia filmu w jego fizycznej postaci, czyli empirycznie uchwytne elementy, sprzętach, nośnikach. Ów gest jak najbardziej można odnieść do naszych codziennych (lub odświętnych) praktyk, co najdosłowniej objawia się dzisiaj w chwili wzięcia do ręki płyty DVD (nie wspominając o specjalnym traktowaniu całych kolekcji takich płyt). Przykładami filmowymi są tu natomiast znany obraz *Kino Paradiso* Giuseppe Tornatore (1988), szczególnie scena, w której mały Salvatore (Totò) bierze do ręki taśmę filmową, a także dzieło *Z biegiem czasu* Wima Wendersa (1976), przy którym na chwilę się zatrzymam. Oto spokojnie opowiedziana historia Brunona, jeżdżącego od kina do kina operatora i specjalisty od naprawy projektorów filmowych, oraz Roberta, jego przypadkowo spotkanego towarzysza podróży. Kolejne przystanki to kolejne małe kina, w nich sprzęt, który trzeba naprawić, oraz rozmowy z miejscowymi pracownikami, inkrustowane uwagami natury technicznej i zawodowej, ale także ogólnej, jak zdanie wypowiedziane przez pewną kinooperatorkę: „Kino to sztuka widzenia”. Pisała o tym filmie w swej książce *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* Justyna Budzik, odwołałam się jednak do fragmentu nie opisowego, ale – z perspektywy badaczki – autotematycznego (i zapowiadającego moje dalsze spostrzeżenia na ten temat). Rzecz dotyczy sceny, kiedy bohaterowie w jednym z kin urządzają – zamiast projekcji filmowej – improwizowany teatr cieni: „Dzieci na widowni śmieją się i instynktownie wyciągają ręce. Oglądając tę sekwencję *Z biegiem czasu*, po raz pierwszy zadałam sobie pytanie: czy filmu można dotknąć? Jeśli tak – czego dotknie się w istocie? Ekranu, obrazu, światła? Czy dotknę filmu, czy kina?”<sup>78</sup>.

W sensie metaforycznym te wszystkie dotknięcia filmu, kina czy ekranu, opowiedziane w filmach, książkach i tekstach naukowych, a także praktykowane w życiu codziennym – to oczywiście próby zrozumienia, może nie jakiegoś konkretnego filmu, ale „magii kina”. To opowieści-parabole o tym, jak można „złapać” dzieło sztuki, które znika, nie ma swej materialności, jest tylko wiązką światła.

Druga „scena” przedstawia dzieci, które oglądają filmy, a kluczową rolę odgrywają tu przestrzeń i samo wydarzenie seansu kinematograficznego. Przykładem może być *Historia kina w Popielawach* (1998) Jana Jakuba Kolskie-

<sup>78</sup> J. Budzik, *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*, FA-art, Katowice 2012, s. 20.

go i opowiedziane w niej – z perspektywy dziecka – dzieje rodu Andryszków, z których najstarszy, kowal, w połowie XIX wieku wynalazł kinomaszynę, umożliwiającą wyświetlanie ruchomych obrazów. Przedstawiciele kolejnych pokoleń mają w rozwoju kina (w tej prywatnej, alternatywnej wersji owej historii) swój niewątpliwy udział, ale jednocześnie kolejne wynalazki stają się dla poszczególnych członków rodziny groźnym fatum. Interesuje mnie tu przede wszystkim dziecięcy narrator i bohater, dzięki któremu udaje się pokazać, w jak intensywne relacje z filmem, kinem i „kinomaszyną” może wejść dziecko, widz, a w domyśle: każdy człowiek. Jest bowiem jasne, że dziecko oglądające film to także metafora szczególnej relacji, jaka w kontakcie z filmem może się zdarzyć: relacji niewinnej, nieuprzedzonej i niezapośredniczonej, a także na wskroś cielesnej i sensualnej (intensywnie wykorzystującej zmysły). Nazywam ten stan i zarazem teoretyczne zagadnienie dziecięcą kinofilią<sup>79</sup>, ale oprócz rzeczywistych – związanych z odbiorczymi zachowaniami dzieci – jej uwarunkowań, w tym kontekście istotne jest wykorzystanie powstałej tu charakterystyki do opisu seansu idealnego i pożądanego także przez dorosłego widza.

Podobny wątek filmowy to w wielu przypadkach po prostu osobiste opowieści reżyserów o własnej fascynacji kinem i filmem, często opowieści inicjacyjne i formujące, jeśli idzie o prywatną drogę do kina jako zawodu i sposobu życia. W ten sposób można umieścić film Kolskiego w ramach pewnego „odwiecznego tematu” kina. Filmowe opowieści reżyserów stanowią bowiem emanację pewnego rodzaju uniwersalnego przekonania o takim, a nie innym statusie filmu w kulturze, społeczności, a nawet w życiu pojedynczego człowieka. Nie o „powtórzenie” zatem tu chodzi, a raczej o „utwierdzenie” – w przekonaniu, że charakter odbioru filmu (właśnie w dziecięcy sposób: „filmu jako rzeczy”) ma pewne uniwersalne cechy. Argumentów jest wiele – przede wszystkim w postaci wielu filmowych przedstawień tematu: *Duch roju* (reż. Víctor Erice, 1973), *Fanny i Aleksander* (reż. Ingmar Bergman, 1982), *Kino Paradiso* (reż. Giuseppe Tornatore, 1988), *Kres długiego dnia* (reż. Terence Davies, 1992), *Hugo i jego wynalazek* (reż. Martin Scorsese, 2011), a także swoista antologia *Kocham kino* (2007), w której wyróżnionemu tu paradygmatowi odpowiada zwłaszcza etiuda *Oglądając film* w reżyserii Zhanga Yimou.

Charakter opowieści Kolskiego sprawia oczywiście, że – jak w wielu powyższych przykładach – film zostaje niejako zmaterializowany: są w nim kinomaszyny, są taśmy filmowe, są seanse, jest magiczna przestrzeń, w której

<sup>79</sup> Pisałem o tym osobno w tekście: *Dziecięca kinofilia*; zob. także w tym samym numerze („Kwartalnik Filmowy” 81/2013): A. Helman, *Spojrzenie dziecka metaforą kina*.

dochodzi do „cielesnego” kontaktu z „rzeczą”. Prawdziwa emanacja „dotknięcia filmu” następuje jednakże w jedynej tak wyjątkowej scenie – z dziećmi i... zwierzętami, kiedy film wyświetlany na łące pod lasem został przez zwierzęta potraktowany jako część znanej im rzeczywistości. Dochodzi tu do bezwzględnej symbiozy ekranu, fikcji i realnego świata. Zdarzy się to potem w swoistym prologu do filmu *Holy Motors* (2012, reż. Leos Carax), w którym – domyślamy się – sam reżyser, na pograniczu snu i jawy, przechodzi ze swojej sypialni do kina. Obserwuje jakby martwą, zastygłą w siedzących pozach publiczność, jedynie nagie dziecko i psy okazują się w tej przestrzeni „żywymi” bohaterami. W kontekście „dotknięcia filmu” – dziecko i zwierzę stają się już pełnoprawnymi metaforami epistemologicznymi. I dziecko, i zwierzę pierwotnie nie odróżniają filmu od rzeczywistości, kina od innej przestrzeni, a „film jako rzecz” po prostu umieszczają pośród innych znanych sobie przedmiotów. Porównałbym to do zachowania ptaka względem szyby, której właściwości ptak nie zna i której ostatecznie nie widzi jako granicy pomiędzy dwiema przestrzeniami.

Trzeci przykład i „sposób” obrazowania to już opowieść o dorosłym widzu, który wchodzi w bezpośredni kontakt ze światem filmowym. Inaczej mówiąc: w fikcyjnym świecie dochodzi (z różnych przyczyn) do – dosłownie – dotknięcia filmu, wejścia (rzecz jasna przez ekran) w jego świat. Wystarczy przywołać najczęściej cytowany w podobnym kontekście wczesny film *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (reż. Edwin S. Porter, 1902), w którym bohater – zdziwiony tym, co widzi na ekranie albo że w ogóle coś tam widzi – próbuje zajrzeć na drugą stronę<sup>80</sup>, oraz dużo późniejsze, w tej chwili już klasyczne (znów: paradygmatyczne) transpozycje motywu: *Purpurową różę z Kairu* (reż. Woody Allen, 1985) czy *Ucieczkę w kina „Wolność”* (reż. Wojciech Marczewski, 1990), by uświadomić sobie, jak bardzo zakorzeniony jest w naszej wyobraźni ten wątek<sup>81</sup>.

Ostatni z wymienionych filmów, by przy tym przykładzie na chwilę pozostać, zawiera zresztą odwołanie do Allena wprost wypowiedziane i „pokazane” w diegezie (jakkolwiek piętrowość tej intertekstualnej konstrukcji jest trudna do opisania). To historia komunistycznego cenzora, który pod koniec lat 80. XX wieku wyraźnie czuje zmierzch starej epoki i nadejście nowej. Ale przede

<sup>80</sup> Por. A. Friedberg, *Ekran*; A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino...*

<sup>81</sup> W trochę innym kontekście podobny wątek porusza Vivian Sobchack, jednak tam akcent pada na nieco futurystyczne w swoim czasie przykłady filmowe (*Sherlock Jr* Bustera Keatona z 1924 czy *Aż na koniec świata* Wima Wendersa z 1991 roku), w których pojawiają się konsekwencje wejścia człowieka w sztuczny świat oglądanych przez niego ruchomych obrazów; por. V. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.

wszystkim sam ze sobą źle się czuje, głównie ze względu na wyrzuty sumienia z powodu swych służbowych „dokonań”. Pomijając wszelkie możliwe interpretacje obrazu, uważanego za jeden z najlepszych w polskiej historii w ogóle, a więc interpretacje psychologiczne, etyczne, polityczne, historiozoficzne itp., chciałbym skupić się na wątku „dotknięcia filmu”.

Tym razem zastosowana metafora jest jeszcze bardziej niewiarygodna i skomplikowana, niż było to w przypadku dzieci i zwierząt biorących udział w seansie kinematograficznym. Najkrócej mówiąc, dorośli bohaterowie nadrzędnego/pierwszego filmu (*Ucieczka z kina* „*Wolność*”) wchodzi w bezpośredni kontakt z filmem przez nich oglądanym (*Jutrzenka*). U Allena ogromna wiara w kino jako lepszy, piękniejszy niż rzeczywistość świat kończy się wyjściem z ekranu aktora wprost do marzącej o nim bohaterki. U Marczewskiego odwrotnie – główny bohater, zrezygnowany z powodu zakłamania rzeczywistości swego kraju oraz konformizmu i hipokryzji jego mieszkańców, postanawia przejść do świata filmu i jego buntujących się, „żywych” aktorów („żywych” – w przeciwieństwie do otaczających go ludzi). Cała historia ekranowych wydarzeń nazwana jest tu kilkakrotnie „buntem materii” i odnosi się także do kwestii „materialności” filmu. Cenzor niejako pokonuje tę materialność i jak Alicja przechodzi na drugą stronę (interesujące jest, że wcześniej ten cenzor – w ramach obowiązków zawodowych – niejednokrotnie trzymał w rękach taśmę filmową: „film jako rzecz”). Znaczące są także sceny w kinie – „zbuntowani” aktorzy doprowadzają do bezpośredniej reakcji publiczności, co przypomina atmosferę dawnych kin, w których żywiłowo i po swojemu reagowano na to, co dzieje się po stronie fikcji, podejmowano z nią dialog.

Najistotniejsze dla niniejszych rozważań jest przekroczenie granicy między przestrzenią kina a rzeczywistością ekranową – niezależnie od przyczyn owego przekroczenia i jej „technicznego” wykonania i pokazania. Ekran – potraktowany tu jak najdosłowniej, jako rzecz właśnie – okazuje się rodzajem zasłony, którą można uchylić i przez którą można przejść, w tę lub tamtą stronę. Podkreślam – to metafora, za którą stoi właściwie cała historia refleksji nad filmem jako rzeczą i dążeniem do jego „dotknięcia”. Na czym polega nieuchwytność filmu, jego uzależnienie od światła, jego czasowy charakter, jego widmowość? Pytania można by mnożyć, natomiast gest wejścia w film (w rzeczywistości fizycznej zaś – wejścia w ekran) to próba odsłonięcia jego tajemnicy. Metafora ta wydaje się spełnieniem marzeń wszystkich kinomanów, zwłaszcza tych, którzy wierzą w obraz (zgodnie z terminologią Bazina), oraz teoretyków, którzy szukają odpowiedzi na pytanie, czym film w ogóle jest. To opowieści o tym, jak spełnia się podstawowe dążenie twórców filmu, czyli uzyskanie takiego efektu, by widz uznał za swoje dążenie „przejście na drugą stronę”. Zarówno opowieści o wujku Joshu, jak i te znane z filmów Alle-

na i Marczewskiego traktujemy jako fikcje, a jednak na tyle silnie funkcjonują one w wyobraźni, że... próbuje się je wcielić w życie. To oczywiście jedynie artystyczna próba takiej realizacji, ale w kontekście niniejszych rozważań bardzo wymowna: Steve McQueen, późniejszy reżyser znakomitych filmów fabularnych, w 1993 roku zrealizował film wideo pod tytułem *Niedźwiedź*, rejestrujący swoiste zapasy dwóch nagich, czarnoskórych mężczyzn, który wyświetlany był zarówno na ścianach, jak i suficie galerii. Widz, można powiedzieć, dosłownie wchodził tu w środek filmu, a dodatkowo „dotknięcie filmu” wprost wiązało się z cielesnym doświadczeniem<sup>82</sup>.

### Ciało i rozumienie

Wszystkie te przykłady, już niezależnie od podziałów i porządków, mówią o „dotknięciu filmu” w podwójnym znaczeniu: dosłownym (bo to konkretne sceny, które w kulturze filmowej stały się scenami archetypowymi) i metaforycznym, jakże ważnym w późniejszym rozwijaniu całości koncepcji teoretycznych. Jeśli dzisiaj mówimy o „dotknięciu filmu”, „filmie jako rzeczy” czy „przechodzeniu na drugą stronę ekranu”, wydaje się to zbieżne ze współczesnymi propozycjami formułowanymi w ramach teorii zmysłowych, przede wszystkim haptycznych.

Aspekt ciała i dotyku w procesie odbioru filmu oraz jako jednoczesny impuls do jego rozumienia w najbardziej oryginalny sposób eksploatuje w swym podejściu badawczym Vivian Sobchack, głównie w książkach *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* z 1992 roku<sup>83</sup> oraz – z przyjętego przeze mnie punktu widzenia ciekawszej – *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* z 2004 roku, uważanych za istotne i symboliczne ogniwo przemian w myśli filmowej, podejściach badawczych, *stricte* metodologicznych rozważaniach<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Por. J. Majmurek, *Między galerią a multipleksem*, w: J. Majmurek, Ł. Ronduda (red.), *Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, Wyd. Krytyki Politycznej – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2015, s. 47.

<sup>83</sup> Por. V. Sobchack, *The Address of the Eye...* O książce tej warto wspomnieć z racji wyraźnej w niej inspiracji fenomenologią (głównie fenomenologią egzystencjalną Merleau-Ponty’ego), opcją w myśli filmowej wybieraną jako antidotum na dominację paradygmatu formalno-strukturalnego. Por. D. Andrew, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, przeł. A. Kołodyński, PWSFTviT, Łódź 1995, ss. 263-264; por. A. Zalewski, *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (1)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 10/2013, s. 11.

<sup>84</sup> Por. V. Sobchack, *Carnal Thoughts...* Por. też rozdział *Kino jako skóra i dotyk* z wydanej niedawno po polsku książki Thomasa Elsaessera i Maltego Hagenera *Teoria filmu*.

Z tej ostatniej pozycji pochodzi najbardziej chyba znany esej badaczki *What My Fingers Knew*<sup>85</sup>, w którym przyjęte metodologiczne podejście jest, by tak rzec, radykalne i zaskakujące zarazem: Sobchack doświadcza filmu i jednocześnie pisze o tym doświadczeniu. Zdaje sprawę z własnego cielesnego odczucia, wywołanego oglądanymi scenami konkretnego filmu (*Fortepian* w reżyserii Jane Campion z 1993 roku), i jednocześnie tematyzuje owo podejście. W pewnym sensie zatem pozytywnie odpowiada na permanentny problem języka w interpretacji filmu, to znaczy znajduje jakieś rozwiązanie w tej odwiecznej, patowej sytuacji. Co prawda język nie jest tu medium ekfrazy w relacji film – interpretacja, lecz (procesu) rozumienia, jednakże nigdy wcześniej w sposób tak ostentacyjny w podobnych kontekstach nie był on używany. Oczywiście mam tu na myśli wyłącznie instytucjonalnie pojęty dyskurs akademicki, bowiem próby notacji emocjonalnych, afektywnych, sensualnych czy zmysłowych rejestrów odbioru filmu w krytyce filmowej, zapiskach natury prywatnej, także w beletrystyce i poezji, nie mówiąc o – współcześnie – internetowych komentarzach, towarzyszyły i towarzyszą człowiekowi oglądającemu filmy i poddającemu ten fakt refleksji od zawsze. Zresztą nie można zapominać, że w przywołanym tu tekście autorka cytuje wiele wypowiedzi zastanych (głównie z dostępnych wówczas recenzji z *The Piano*), które współbrzmiały z jej doświadczeniem i/albo stanowią rodzaj dowodu w przeprowadzeniu potrzebnej argumentacji.

Co ciekawe, esej *What My Fingers Knew* otwierają dwa motto – z *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty’ego oraz z *Przyjemności tekstu* Barthes’a, która to praca w kontekście proponowanej przeze mnie teorii interpretacji i przeprowadzonych już rozważań jest szczególnie ważna. Chodzi o zdanie: „What is significance? It is meaning, insofar as it is sensually produced”<sup>86</sup>, w dostępnym polskim przekładzie brzmiące: „Czym jest znaczenie? Sensem tego, co zbudowane sensorycznie”<sup>87</sup>, w cytowanej już przeze mnie wersji po-

---

Jak sugeruje podtytuł (*Wprowadzenie przez zmysły*), jest to rodzaj podręcznika, w którym znajdują się odniesienia do najważniejszych nazwisk, książek, koncepcji (także V. Sobchack), zgodnie z podziałem na poszczególne zmysły. I stąd też moja decyzja, że do prezentacji problematyki związanej ze zmysłowym i jednocześnie rozumiejącym („zamiast interpretacji”) odbiorem filmu wybieram jedynie wzrok i dotyk – jako interesujące dla mnie *case studies*, poprowadzone jednak – ze względu na kwestię interpretacji – nieco inaczej niż w książce Elsaessera i Hagenera.

<sup>85</sup> Por. V. Sobchack, *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, w: eadem, *Carnal Thoughts...*

<sup>86</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>87</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 90.

prawionej przez Krzysztofa Kłosińskiego zaś: „Czym jest znaczącość? Sensem, ale wytwarzanym zmysłami”<sup>88</sup>.

Thomas Elsaesser i Malte Hagener esej *What My Fingers Knew* i doświadczenie cielesne w nim opisane sytuują w kręgu dawniejszych inspiracji fenomenologicznych autorki<sup>89</sup> oraz – mimo że od wydania poprzedniej książki minęła ponad dekada – w zdeklarowanej pozycji antagonistycznej względem dominacji wzroku zarówno w kulturze, jak i refleksji nad nią. Cytują Sobchack: „Nie doświadczamy filmów tylko za pomocą oczu. Widzimy, rozumiemy i odczuwamy filmy całością naszego korporalnego bytu, ukształtowanego przez historię i cielesną wiedzę kulturowego sensorium”<sup>90</sup>, a następnie dopowiadają: „Nawet jeżeli często o ciele zapominamy lub nie doświadczamy wyraźnie jego obecności, stanowi ono nieredukowalną podstawę zaistnienia zmysłowego i estetycznego doświadczenia”<sup>91</sup>. Filmoznawcza rehabilitacja dotyku ma więc zarówno aspekt praktyczny, bowiem dowartościowanie tego zmysłu wprost przekłada się na kształtowanie tożsamości widza w kinie, jak i historyczno-estetyczny. Dokonuje się tu bowiem znaczące przesunięcie akcentów, a przede wszystkim uznanie udziału dotyku, w tradycyjnych estetykach uważanego za zmysł niższy, tymczasem w procesach poznawczych, w doświadczeniu sztuki oraz w akcie interpretacji, nawet jeśli (a może zwłaszcza jeśli) będzie ona niewypowiedziana, lecz jedynie „odczuta”, odgrywającego istotną rolę, zwłaszcza wówczas, kiedy jest ona „zadana” odbiorcy jako konstytutywny warunek zakładanego procesu komunikacji artystycznej.

W ramach projektu „zamiast interpretacji” teoria (i praktyka) Sobchack wydaje się zarazem odkrywczą (a przynajmniej odważną) i nieproduktywną, jednorazową. Z jednej więc strony, można porównać tę teorię i postawę do propozycji Shustermana, czyli takiego praktykowania teorii, która polegałaby na wprawieniu w ruch relacji refleksji i egzystencji – oraz akademicką instytucjonalizację proponowanej przez badacza metody. Z drugiej strony jednak, właściwie trudno wyobrazić sobie, jak powstają kolejne – na wzór matrycy wypracowanej przez Sobchack – teksty o m o i m doświadczeniu filmu, zwłaszcza w aspekcie cielesnego doświadczenia. Oczywiście jest, że konfiguracja filmu i specyficznych dla danej osoby i w danej konsytuacji cielesnych uwarunkowań za każdym razem będzie inna, jednakże multiplikowanie podobnych „relacji” nie wnosi już do dyskusji nic nowego. O wiele lepiej

<sup>88</sup> K. Kłosiński, *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes'a o muzyce*, „Pamiętnik Literacki” 2/1999, s. 14.

<sup>89</sup> T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu...*, s. 151.

<sup>90</sup> V. Sobchack, *What My Fingers Knew...*, s. 63; cyt. za: T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu...*, s. 157.

<sup>91</sup> Ibidem.

(i pewniej) sprawdza się natomiast propozycja autorki *Carnal Thoughts* jako p r z e d m i o t kolejnych analiz. Jej rozpoznanie własnego doświadczenia cielesnego jako rozumienia jest, można powiedzieć, komplementarne w stosunku do tych scen filmowych, literackich i innych, w których przedstawiono akt oglądania filmu jako ważne, egzystencjalne zdarzenie. Przede wszystkim jednak, niezależnie od merytorycznej oceny dorobku autorki<sup>92</sup>, jej teoretyczną propozycję i postawę badaczki (właśnie traktowane wspólnie) trzeba uznać za bardzo ciekawy, odważny i inspirujący (sądząc po intensywnej recepcji) krok na drodze radykalnego zerwania z interpretacją i próbę zastąpienia jej „czymś innym”. To ciągle jest tekst, jednym z celów ciągle jest refleksja nad poszczególnymi artefaktami, ale prawdziwym tematem staje się próba zdania sprawy z naszych (widzów i – uwaga – badaczy) korporalnych uwarunkowań, biorących udział zarówno podczas seansu, jaki i samego procesu myślowego.

W ramach teorii zmysłowych skupionych na dotyku wyróżnia się także – odmienna od propozycji Sobchack – teoria haptyczna, za fundatorkę której uważa się Laurę U. Marks. Na stałe do filmoznawczego słownika weszły jej pojęcia, takie jak *the skin of the film* czy *haptic visuality*. To pierwsze, w skrócie, jest metaforyczną odpowiedzią w pytaniu, „jak film znaczy przez swą materialność”<sup>93</sup>, drugie – kluczowe w taktylnej teorii interpretacji – wymaga nieco dłuższego uzupełnienia.

Zarówno sama Marks, jak i komentatorzy jej dorobku, a także kontynuatorzy zapoczątkowanego przez nią podejścia powołują się zgodnie na istotną w tym nurcie inspirację, czyli estetykę Aloisa Riegla (1858-1905). Wyróżnione przez niego pojęcia haptyczności i optyczności są dwoma sposobami zarówno tworzenia sztuki, jak i jej poznawania. Pomiędzy nimi zachodzi ciągła oscylacja, przy czym sposób haptyczny wydaje się bardziej pierwotny. Przy tej okazji warto jednak zgłosić dwie uwagi. Pierwsza dotyczy zjawiska, które nazwałbym „spóźnioną nowością”, bowiem koncepcją Riegla, wypracowaną na gruncie refleksji o sztukach plastycznych, interesowała się już w międzywojniu Stefania Zahorska, próbując przenieść ją na grunt myślenia o filmie. Pisała np.:

I w filmie bowiem chodzić może albo o to, by wydobyć możliwie najostrzej i możliwie najbardziej jednoznacznie zamkniętą formę względnie kształt przedmiotu [kategoria haptyczności – R.K.], albo też można komponować obraz filmowy, zwracając uwagę nie na stosunki kształtów, lecz na grę światła i cieni, na prze-

<sup>92</sup> Z *The Address of the Eye* jako propozycją „fenomenologii filmu” rozprawia się A. Zalewski, *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej* (1)...

<sup>93</sup> L.U. Marks, *The Skin of the Film...*, s. xi.

ścia tonów na powierzchni ekranu względnie na powierzchni zdejmowanych przedmiotów [optyczności – R.K.]<sup>94</sup>.

Druga uwaga dotyczy konieczności odróżnienia: co innego dotyk filmu (gest traktowany czasami przez Marks całkiem dosłownie, zresztą także przez Sobchack), a co innego Rieglowska „haptyczność”. Lambert Wiesing przekonuje mianowicie, że pojęcia „malarski” („optyczny”) i „haptyczny” to metafory; w przypadku haptyczności metafora ta „ma sugerować, że relacja może być tak formalna, *jak gdyby* była dotykowo uchwytna”<sup>95</sup>. Słusznie zatem badaczka zastrzega to, co przez samego inspirującego ją Riegla zostało wyjaśnione: „[...] także wizualność może mieć wymiar pewnej namacalności, tak jakbyśmy mogli dotykać filmu za pomocą swoich oczu: zjawisko to określam mianem haptycznej wizualności”<sup>96</sup>, ale zdarza jej się o tym zapominać.

„Dotknięcie filmu” funkcjonuje zatem w dyskursie filmoznawczym jako pewnego rodzaju formuła określająca – z jednej strony – dosłownie pojmwane zdarzenie fizycznego kontaktu z filmem, a raczej jego technicznymi „mediami” służącymi produkcji i projekcji. Możliwości i skojarzeń pojawia się tu nieskończenie wiele: od codziennych sytuacji pożyczania, kupowania, kolekcjonowania płyt DVD czy Blu-Ray, przez możliwość dotknięcia sprzętu kinematograficznego, aż do obecnych już raczej w fikcyjnych światach filmów i książek sytuacji, w których bohater kontaktuje się z rzeczywistością ekranową. Jednak pojęcie „fikcyjnych światów” straciło już nieco na aktualności, bowiem to, co wydawało się jeszcze do niedawna realizacją mitycznych wyobrażeń na temat kontaktu ze światem filmu, dziś – wobec zaawansowania technologii kina interaktywnego oraz wirtualnej rzeczywistości – jest na wyciągnięcie ręki. Przejście na drugą stronę ekranu nie jest już tylko „złudzeniem optycznym”, ale konkretnym doświadczeniem multisensorycznym, w którym uczestnictwo w fikcyjnym świecie odczuwane jest – dosłownie – „całym ciałem”<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> S. Zahorska, *Zagadnienia formalne filmu* [1928], w: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 151.

<sup>95</sup> L. Wiesing, *Estetyka formalna i logika relacji: Alois Riegl (1858-1905)*, w: idem, *Wizualność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 79.

<sup>96</sup> L.U. Marks, *The Skin of Film...*, s. XI, cyt. za: T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu...*, s. 167.

<sup>97</sup> Najnowsze zjawiska z (coraz bardziej zatartego) pogranicza kina, telewizji, gier komputerowych i rzeczywistości wirtualnej, w tym oczywiście pozycję widza, omawia Darek Arest w tekście *Kino pełnego zanurzenia*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/7043-kino-peelnego-zanurzenia.html> [dostęp: 16.07.2017].

Z drugiej strony, dotknięcie filmu to metafora epistemologiczna. Wszystkie wyżej wymienione sceny i wydarzenia mają swój metaforyczny potencjał – jako być może najbardziej pierwotny, sensowny sposób doświadczenia kinematograficznego, a co najmniej – najbardziej adekwatny i twórczy względem propozycji „zamiast interpretacji”. W tym kontekście semantyka „dotknięcia”, rozpatrywana tutaj na gruncie polszczyzny, pozwala na uruchomienie skojarzenia z „poruszeniem” – widz jest dotknięty, to znaczy poruszony filmem i/lub udziałem w doświadczeniu kinematograficznym. Znajduje się więc w sytuacji pomiędzy: pomiędzy doświadczeniem, obecnością, dotknięciem rzeczywistości a rozumieniem o przedwerbalnym, zmysłowym charakterze. W postulowanej i poszukiwanej przez Gumbrechta „kulturze obecności” interpretacja wymyka się wszelkim „dowodom”, przede wszystkim – tekstowej artykulacji, i domaga się odmiennej od dotychczasowych epistemologii (metodologii), a tym samym innej, nowej antropologii filmu<sup>98</sup>.

### 2.3. OGLĄDANIE ZAMIAST INTERPRETACJI

#### „Widzenie jako tylko widzenie”

Na przełomie lat 40. i 50. XX wieku Eric Rohmer, reżyser, ale wówczas również aktywny krytyk i teoretyk filmu, postulował w swych tekstach zarówno uproszczenie (uczynienie bardziej neutralnym i naturalnym) obrazu filmowego, jak i potrzebę zmiany nastawienia widza, który niepotrzebnie „koncentruje się na rozszyfrowywaniu, a nie oglądaniu: ucząc się interpretować, zapominał, jak patrzeć”<sup>99</sup>. Filozof Maurice Merleau-Ponty, autor jednego tylko tekstu o filmie, ale – jak się później okazało – częsty inspirator refleksji filmoznawczej, napisał w 1947 roku, że „[z]naczenie filmu możemy zrozumieć poprzez ogląd: filmu się nie myśli, film się spostrzega”<sup>100</sup>. W połowie lat 60. Susan Sontag w eseju *Przeciw interpretacji*, którego argumenty w kilku kwestiach dotyczyły także filmu (albo inaczej: film był ważnym argumentem

<sup>98</sup> Na trop „od rzeczywistości do doświadczenia”, „od doświadczenia do codzienności”, wreszcie „od codzienności do praktyk”, także w ujęciu antytekstowych poszukiwań badawczych, naprowadzają m.in. rozważania Grzegorza Godlewskiego (*Antropologia praktyk kulturowych*, w: idem, *Luneta i radar. Szkice z antropologicznej teorii kultury*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016).

<sup>99</sup> E. Rohmer, *Cinéma, art d'espace*, cyt. za: I. Siwiński, A. Helman, *Realizm*, w: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. VIII, Wyd. „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1998, s. 140.

<sup>100</sup> M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, przeł. M. Zagajewski, w: A. Helman (red.), *Estetyka i film*, WAiF, Warszawa 1972, s. 196.

w wywodzie autorki), występując przeciwko przekonaniu, że sztuka zawsze i koniecznie o czymś mówi, twierdziła: „Nasze zadanie polega na odcięciu się od treści, abyśmy tak mogli dzieło sztuki zobaczyć”<sup>101</sup>.

Na poprzednim etapie rozważań pojawiło się – metaforyczne i dosłowne – sformułowanie „dotknięcie filmu” oraz sugestia, że proces odbiorczy filmu zawiera również etap „od ciała do umysłu” i stanowi on wystarczającą wersję „zamiast interpretacji” lub – ewentualnie, ale niekoniecznie – jest elementem wstępu do niej. W tej chwili zatrzymam się dłużej przy percepcji wzrokowej. Oko – zmysł wzroku – przywoływane jest tu jako narząd bezpośredniego oglądu oraz kontemplacji, czyli także poznania. Jak bowiem przypomina Krystyna Wilkoszewska, rekonstruując historię łacińskiego pojęcia „kontemplacja” (gdzie ulokowane są przede wszystkim skojarzenia z widzeniem, patrzeniem, przypatrywaniem się, wpatrywaniem), w metaforze oka kryje się także refleksja, głębszy namysł, medytacja oraz (to już z tradycji greckiej) teoria<sup>102</sup>. Hannah Arendt przekonywała wręcz, że większość europejskich wyrażeń metaforycznych w zakresie poznania jest nacechowana wizualnie. Język bowiem, jako jedyne medium dla myślenia, ale nie tak doskonałe jak wzrok dla patrzenia, potrzebował koniecznego zapośredniczenia. Zwłaszcza w tradycji filozofii greckiej<sup>103</sup> prawda jest „widzialna”, ale niewyraźna, dlatego też zmysły (przede wszystkim zmysł wzroku) odgrywają doniosłą rolę w procesie poznania, jednak niezwykle trudno tej doniosłości dowodzić za pomocą języka.

*Video ergo cogito*. Rudolf Arnheim, chcąc przywrócić działanie zmysłów dziedzinie poznania, wyraźnie stwierdzał pod koniec lat 60. XX wieku: „Percepcja wzrokowa to wizualne myślenie”<sup>104</sup>. „Myślenie filmowe” – by w konsekwencji adaptacji tezy Arnheima na grunt filmoznawczy zaproponować taką formułę – to czysta przyjemność percepcji ekranowych obrazów oraz niewypowiedziany akt poznania.

Zaproponowana tu zmiana optyki: nie interpretacja dzieła sztuki, ale jego rozumienie, nawet jeśli intuicyjne, przedintelektualne, emocjonalne, somatyczne, zakłada także specjalne pojęcie owego dzieła sztuki. Sam fakt, że chodzi o dzieło filmowe, mniej czy bardziej klasyczne, mniej czy bardziej

<sup>101</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, s. 305.

<sup>102</sup> Por. K. Wilkoszewska, *Od kontemplacji do interakcji*, w: I. Lorenc (red.), *Odlamki rozbitych luster. Rozprawy z filozofii kultury, sztuki i estetyki ofiarowane Profesor Alicji Kuczyńskiej*, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

<sup>103</sup> Por. H. Arendt, *Filozofia i metafora* (w tradycji żydowskiej prawda będzie „niewidzialna” – i w związku z tym zupełnie inaczej ułoży się tu historia zależności; s. 183).

<sup>104</sup> R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 23.

rewolucyjne w podważaniu i negowaniu swych konstytutywnych elementów, zawsze jednak w jakiś sposób obrazowe, zdecydowanie ułatwia takie specjalne ujęcie rzeczonyj kwestii. W sytuacji najczęstszej i uznawanej za typową, to znaczy np. nieobarczonej dysfunkcjami narządu wzroku odbiorcy, obraz zawsze zadziała pierwszy. *Zeszłego roku w Marienbadzie*, zanim ewentualnie spróbujemy rozwikłać pętle czasowe opowieści, zahipnotyzuje nas powolnym monologiem i jazdą kamery, a potem kolejnymi, zrytmizowanymi wersjami narracji i układów ikonograficznych postaci na tle francuskiego ogrodu-labiryntu i labiryntu-pałacu. Celowo pojawia się tu przykład filmu najczęściej chyba wymienianego jako trudny w odbiorze i poddawany rozmaitym, często wykluczającym się, interpretacjom<sup>105</sup>. W gruncie rzeczy można by prześledzić historię kina od jego początku, a właściwie historię teorii filmu od jej początku, zwłaszcza teorii odbioru i/lub interpretacji dzieła filmowego, nawet jeśli miałyby się ta historia ograniczać do zapisów anegdot na temat reakcji publiczności na najeżdżający na nią pociąg czy na „pokawałkowane”, bo ograniczone ramą ekranu, ludzkie ciała – by się przekonać, że doznanie zmysłowe kina było najbardziej podstawową formą jego odbioru.

Niektóre z wcześniej już omówionych teorii czy koncepcji zawierają, wówczas w sposób niedostatecznie przeze mnie zaakcentowany, uwagi na temat wzroku, patrzenia, oglądania jako „wystarczających” narzędzi rozumienia, sytuującego się „przed” czy „pod” interpretacją. Chociażby Roland Barthes w analizie poszczególnych kadrów z filmów Eisensteina wskazywał istnienie „trzeciego sensu” (*signifiance*) – niby oczywistego (ze względu na oczywistą możliwość jego zobaczenia), a jednocześnie nieuchwytnego czy niedającego się konkretnie nazwać i wypowiedzieć. To pewien naddatek, „jednocześnie uparty i uciekający, śliski i nieuchwytny”<sup>106</sup>. Z perspektywy oglądającego film widza trzeci sens będzie „tym czymś”, co pojawia się „tu i ówdzie”, każe patrzeć i nie pozwala odpowiedzieć na pytanie: dlaczego patrzeć? Mimo aintelektualnego statusu owego sensu, nie można powiedzieć, iż nie niesie on ze sobą jakiejś formy poznania. Wszystko jednak odbywa się przed, poza czy ponad językiem – to czysta obrazowość.

Podobnie Richard Shusterman mówił o możliwości sformułowania teorii „nieinterpretowanych aktów rozumienia”<sup>107</sup>. Przypomnę tu tylko cytowane

<sup>105</sup> O takiej jednostkowej „przygodzie interpretacji”, na przykładzie kolejnych prób Konrada Eberhardta, piszę w rozdziale III.

<sup>106</sup> R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino” 11/1971, s. 33.

<sup>107</sup> R. Shusterman, *Interpretacja a rozumienie*, przeł. A. Orzechowski, w: idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 145.

przez niego zdanie z Wittgensteina: „Nie interpretuję, ponieważ w obecnym obrazie czuję się jak u siebie”. W komentarzu autor *Estetyki pragmatycznej* twierdził, że współczesny kult interpretacji bierze się z „alienacji i dezintegracji”<sup>108</sup>. Kinowe „oglądanie bez interpretacji” jest zatem także odpowiedzią na ową dezintegrację (nie interpretuję, bo czuję się jak u siebie), a jednocześnie pozwala ciągle wierzyć w mit utrwalony przez psychoanalityczne oraz „kinofilskie” teorie kina (nie interpretuję, bo seans filmowy umieszcza mnie „wewnątrz zasady przyjemności”<sup>109</sup>).

W przywoływanym już artykule Wiesława Godzica pojawiła się także właśnie ta relacja: przyjemność oglądania. Najbliższa byłaby tu propozycja Lucy Singer, inspirowana Merleau-Pontym: „przyjemność osiągnąta wskutek pójścia do kina niezależnie od naszych sądów na temat jakości poszczególnych filmów. Dzieje się tak dlatego, że oglądanie filmu – jakiegokolwiek filmu – daje nam okazję do uczestniczenia w szczególnym rodzaju percepcyjno-motorycznej sytuacji”<sup>110</sup>. W próbie porządkowania wywodu autorki Godzic formułuje wersję najbardziej adekwatną do tutaj proponowanej: „przyjemność względnej pasywności, gdy »widzenie jest tylko widzeniem«”<sup>111</sup>. Przechwytyjąc więc postulat „widzenia jako tylko widzenia”, chciałbym go jeszcze uzupełnić o zastrzeżenie, że nie wyklucza on ani wcześniej wspomnianego poziomu cielesnego doznania, ani nawet estetycznego poziomu odbioru, z tym że jest to rodzaj – jak ujął to Gadamer za Kantem – „piękna wolnego”<sup>112</sup>. „Względna pasywność” to także czysta przyjemność oglądania – niemy zachwyty.

Oglądanie filmu (pod którym zapisuję i „erotykę” według Sontag, wraz z tym, co sensualne oraz zmysłowe, i bezpośrednio doświadczenia estetycznego) nie zamieni się w interpretację, nigdy jej nie zastąpi i nie pretenduje do tego. Pozostanie za każdym razem pojedynczym i niezwerbalizowanym sposobem uczestniczenia w procesie odbioru dzieła sztuki. Być może w tym właśnie leży fenomen podobnego doświadczenia. Otrzymujemy czasem dostęp do takich werbalizacji, ale są to zapisy nie prób rozumienia dzieła sztuki, tylko – najczęściej – rozumienia tej konkretnej sytuacji widza wobec dzieła sztuki. Poznanie, które w procesie „oglądania zamiast interpretacji” zachodzi, nie zawsze musi odnosić się do dzieła samego, ale do o wiele bardziej

<sup>108</sup> Ibidem, s. 166.

<sup>109</sup> Por. K. Banaszkiewicz, *Wewnątrz zasady przyjemności*, w: I. Opacki (red.), *Film w kulturze. Wokół kategorii instytucji kinematograficznej*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1991.

<sup>110</sup> L. Singer, *Eye/Mind/Screen: Toward a Phenomenology of Cinematic Scopophilia*, cyt. za: W. Godzic, *Widz filmowy w objęciach przyjemności*, s. 90.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Por. H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 27.

złożonego procesu poznania: konsytuacji, siebie samego, ostatecznie także dzieła. Oglądanie nie jest zatem w tym akcie ani stratą (bo interpretacja nie zawsze jest celem, a poza tym nie musi być też tą bezwzględną wartością, do jakiej humanistyczne teorie uczestnictwa w kulturze nas przyzwyczyły), ani wyraźnie lepszą wersją poznania. Czasami traktowaną jako konieczny wstęp do interpretacji, czasami – absolutyzowaną postacią obcowania z dziełem: „Nasze zadanie, pisała Sontag, polega na odcięciu się od treści, abyśmy tak mogli dzieło sztuki zobaczyć”<sup>113</sup>.

### „Pismo obrazkowe”<sup>114</sup>

W historii myśli filmowej, od samych jej niezinstytucjonalizowanych początków, pierwotne zauroczenie ruchomym obrazem, który sprawia wrażenie tożsamości z fotografowaną rzeczywistością, a więc taką, którą wszyscy znają z autopsji, prowokowało często do formułowania tez o narodzinach nowego, uniwersalnego, powszechnie zrozumiałego języka. Do ukonstytuowania się koncepcji kina jako czystej widzialności przyłożyli rękę awangardziści francuscy, formaliści rosyjscy oraz strukturaliści prasy, i poglądy te były zresztą zbieżne z myśleniem o możliwej poezji, która miałaby taki uniwersalny, powszechny, transnarodowy wymiar. Zarówno hipotetyczne powroty do języka sprzed wieży Babel (w pewnym sensie – języka boskiego, a także będącego językiem zrozumiałym zawsze, wszędzie, przez wszystkich) i próby spełniania „marzenia kratylejskiego”<sup>115</sup> (harmonijnie przylegającego do rzeczywistości, podkreślającego nierozzerwalną więź dźwięku i znaczenia), jak i podtrzymywanie oraz aktualizowanie (zgodnie z duchem czasów) idei poezji obrazkowej – konkretnej – wizualnej, a wreszcie futurystyczne pomysły poezji zaumnej (pozarozumowej) czy surrealistyczne zabawy w „wybornego trupa” – wszystkie te poetyckie utopie nigdy nie były w polu myślenia artystycznego odosobnione. W tym kontekście film od samego początku w jakiś sposób zawsze tę utopię powszechnej zrozumiałości spełniał (nie tylko w mniemaniu teoretyków czy zwolenników podobnych idei), szczególnie w jego okresie niemym (i w związku z tym, że tworzony był raczej w nieodległych od siebie kręgach kulturowych). Elementy takie jak obraz, gest, rejestracja rzeczywistości, fakt mimetycznej przystawalności ruchomej

<sup>113</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, s. 305.

<sup>114</sup> Por. A. Jackiewicz, *Pismo obrazkowe*, „Kino” 11/1977 (tekst dotyczy S. Eisensteina, ale zawiera też ogólniejszą refleksję na temat „uniwersalnego języka” kina).

<sup>115</sup> Na temat „marzenia kratylejskiego” por. Z. Mitosek, *Artykulacje mimesis*, w: eadem, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 286 i n.

fotografii do filmowanego „życia” miały być rozumiane, jak twierdzili entuzjaści podobnych przekonań, „same przez się”.

Koncepcje takie pojawiają się w nasilonej postaci zwłaszcza przed erą ostatecznego udźwiękowienia filmu: dania głosu bohaterom, pozwolenia na prowadzenie przez nich dialogów itd. W ten sposób pisał np. Jean Epstein w 1926 roku, podkreślając siłę działania synestezji w owej komunikacji:

Powstał [...] uniwersalny język panujący nad sześcioma tysiącami dialektów naszego globu [...], język dziwny, który asymilujemy naszym wzrokiem, a nie słuchem. Powstał w ciemnościach sal kinowych sprzyjających fenomenom telepatii, a więc najbardziej odległym skojarzeniom, najbardziej intymnym związkom duchowym. To, że ten język widzimy, a nie słyszymy, jest najbardziej subtelnym i wyspecjalizowanym ćwiczeniem, jakiemu poddane zostało nasze oko<sup>116</sup>.

Także później podobne przekonania na temat kina są wśród humanistów rozmaitych proveniencji bardzo silne. Na przykład Kazimierz Wyka w swej rozprawce opublikowanej po raz pierwszy w 1947 roku (a pisanej jeszcze w czasie wojny i odnoszącej się oczywiście do kwestii historycznofilmowych) ujmował to z wyjątkową powagą: „Do tych tłumów z nowej emancypacji pochodzących film przemówił jedynym uniwersalnym językiem ludzkości: językiem oczu”<sup>117</sup>. Z kolei w kontekście „trzeciego sensu” (rozdz. II) wspominałem też o wyrażanych przez Barthes’a przekonaniach czy nadziejach odnośnie do języka kina jako „wielkiego języka wyobraźni ludzkiej”<sup>118</sup>. Koncepcja *signifiante*, czyli efekt pracy *signifiés* bez *signifiants*, pozwalała mu na skupienie się na powierzchni obrazu, który znaczy sam przez się.

Przypominany tak często postulat kina jako języka uniwersalnego wymaga jednak zastrzeżenia (z perspektywy czasu widać to szczególnie wyraźnie), że – trochę jak *esperanto* – był to jednak mit, funkcjonujący w sferze marzeń i nigdy do końca niezrealizowany. Albo: utopijny projekt, zbudowany w okresie kina niemego, kiedy można było mieć wrażenie, że język obrazów rozumiany jest, czy może być, niezależnie od języka naturalnego i ukonstytuowania odbiorców. Nowa *koiné* ludzkości. Tymczasem już wówczas dość szybko przekonano się, że tego języka również trzeba się uczyć (a im szybciej

<sup>116</sup> J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, cyt. za: A. Helman, *Jean Epstein*, ss. 35-36 (podkr. R.K.).

<sup>117</sup> K. Wyka, *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, Wyd. Literackie, Kraków 1964, s. 72 [rozprawa z 1947, uzupełniona w 1963 roku; cytowany fragment pochodzi z pierwodruku].

<sup>118</sup> R. Barthes, *Sémiologie et cinéma*, propos recueillis par Philippe Pilard et Michel Tardy, „Image et Son”, juillet 1964, s. 40.

sztuka filmowa dojrzewała i emancypowała się, tym owa nauka stawała się bardziej oczywista i konieczna). Pojawiały się także głosy (i potwierdzają to dzisiejsze badania historyczne), że zasadne są zastrzeżenia co do rzekomej transnarodowości nowego języka uniwersalnego jako oczywistości: rozumienie „tego samego” kina w różnych rejonach świata nie odbyło się przecież bez, w skrócie mówiąc, licznych nieporozumień.

Mimo tych przeszkód i obwarowań, dość pewnie można stwierdzić, że mit uniwersalnego języka kina jest ponadczasowy i wręcz ahistoryczny. Kontynuacje tej myśli są może w mniejszym stopniu teoretyczne, w większym natomiast – artystyczne. Tradycja kina abstrakcyjnego (także już powojennego, choćby w odmianie nowojorskiej) ma swój ciąg dalszy w pojedynczych eksperymentach nawet w obszarze kina fabularnego, czego przykładem może być trylogia Godfreya Reggio *Qatsi* (*Koyaanisqatsi*, 1982; *Powaqqatsi*, 1988; *Naqoyqatsi*, 2002) czy, z zupełnie innej puli gatunkowej, *Grabarz* Sándora Kardosa z 2011 roku<sup>119</sup>. Pojawiają się próby nawiązań do konwencji i chwytów kina niemego (np. *Juha* Aki Kaurismäkiego, 1999, czy bardziej już komercyjny i wpisujący się w modę na styl retro *Artysta* Michela Hazanaviciusa, 2011). Wreszcie najprostszy chwyt filmowy, który pozwala przemówić w kinie samym obrazom, tak by rozumienie przebiegało na granicy umysłu i wzroku, to milczenie, cisza, wszelkiego rodzaju ekranowa powolność – którym to opisem nawiązuję do współcześnie niezwykle często wykorzystywanego przez artystów i komentowanego przez krytyków nurtu *Slow Cinema*<sup>120</sup>.

W każdym razie, jak widać, utopia obrazowego, powszechnie zrozumiałego języka kina, którego percepcja w głównej mierze opiera się na „widzeniu jako tylko widzeniu”, powraca dziś zarówno w artystycznych praktykach nadawczych, jak również – po historycznym zatoczeniu przez myśl filmową koła – staje się argumentem na rzecz oglądania, które jednocześnie jest rozumieniem, „oglądania zamiast interpretacji”. W książce *Wykształcić widza* Witolda Bobińskiego, w ramach próby przekierowania czy przechylenia edukacji polonistycznej w stronę wizualności, pojawiają się – całkowicie zrozumiałe w kontekście diagnoz dzisiejszej kultury – określenia źródłowego języka filmu jako „dominującego narzecza współczesności” czy „kulturowego narzecza ludzkości”<sup>121</sup>.

<sup>119</sup> Pisałem o tym filmie szerzej w tekście *Sfilmować/opowiedzieć śmierć. „Grabarz” Sándora Kardosa jako film „przyliteracki”*, „Kwartalnik Filmowy” 97-98/2017.

<sup>120</sup> Poświęciłem tym zagadnieniom osobny fragment w rozdziale III.

<sup>121</sup> Bobiński, *Wykształcić widza*, ss. 19 i 26.

## 2.4. KINO-SOMATOPOETYKA

Zacznę od przytoczenia dwóch cytatów, odległych od siebie o ponad dekadę, co w jakimś stopniu potwierdza stałość poruszonych w nich obserwacji (dodatkowo w całej książce pojawiają się podobne uwagi z czasów przedfilmoznawczych). Cytaty są na tyle ogólne, że stanowią dobre wprowadzenie do ostatniego etapu rozważań na temat filmowych i kinowych taktyk odbiorczych (z jednoczesnym przypomnieniem, że nie da się całkowicie oddzielić w takiej refleksji poziomu przedmiotowego od teoretycznego). Pisał zatem na początku lat 90. XX wieku Michel Chion:

Filmy, telewizja i w ogóle audiowizualne media nie oddziałują przecież wyłącznie na oczy. Mają na celu wywołać u odbiorcy, ich audiowizualnego odbiorcy, szczególny tryb odbierania wrażeń, które na potrzebę niniejszego badania postanowiliśmy nazywać *audio-wizją*<sup>122</sup>.

A jeszcze szerzej zagadnienie potraktowali Thomas Elsaesser i Malte Hagener we wspólnej książce z 2010 roku:

Nasze zetknięcie z kinem ma charakter somatyczny. Film odbieramy całym ciałem, a obrazy wpływają na nas afektywnie, jeszcze zanim uruchomione zostaną inne procesy, pozwalając nam na inny poziom odbioru: nieświadoma identyfikacja oraz kognitywne przetwarzanie informacji<sup>123</sup>.

Współczesne filmoznawstwo jest wyraźnie zainteresowane ciałem i zmysłami – i to zarówno w aspekcie problemowym: ciało i zmysły jako „tematy filmowe”, jak i metodologicznym: ciało i zmysły jako klucze interpretacyjne czy podstawy całych teorii interpretacji, narzędzia poznawcze, metafory epistemologiczne. Tu także wyodrębni się – więc jest to osobna, trzecia ścieżka tych zainteresowań, którą można by określić jako *stricte* podmiotową – ścieżka związana z widzem i procesami odbioru. Naszkicowanych tu pobieżnie tendencji czy możliwości nie da się zresztą sztucznie rozdzielić, wiele kwestii w sposób „naturalny” pojawia się na skrzyżowaniu wspomnianych linii. W zaproponowanym poniżej ogólnym, teoretycznym, podsumowującym ujęciu przedstawię i przypomnę kilka spraw może i oczywistych, ale także kilka paradoksów i problemów z nich wynikających, by ostatecznie dojść do tytułowej i kluczowej dla mnie kategorii kino-somatopoetyki. Po pierwsze, poruszę kwestię relacji temat – teoria (w nieco innym niż zaznaczone w poprzednim rozdziale ujęciu). Po drugie, nawiążę – podejmując próbę zbudowania jakiejś

<sup>122</sup> M. Chion, *Audio-wizja...*, s. 5.

<sup>123</sup> T. Elsaesser, T. Hagener, *Teoria filmu...*, s. 159 (podkr. R.K.).

analogii – do wypracowywanej na gruncie studiów kulturowych, w teorii literatury oraz w estetyce somaestetyki i somatopoetyki (stąd propozycja terminologiczna: kino-somatopoetyka). Po trzecie, pojęcie i zagadnienie kino-somatopoetyki, oprócz kwestii czysto definicyjnych, chciałbym zawęzić do problemu interpretacji.

### Temat: zmysły

Pierwsza rzecz dotyczy sprawy fundamentalnej, to jest konieczności choćby wstępnego uporządkowania terenu, czyli podziału na temat<sup>124</sup> i teorię<sup>125</sup>, najczęściej właśnie albo – albo, rozdzielnie. Tymczasem tkwi tu kilka paradoksów.

Istnieje np. ścisła zależność między eksplozją (jakiegoś) tematu w sztuce a jej (tej sztuki) teorią, która żywo reaguje na zmiany w przedmiocie swoich badań. A zatem tematy teoretyczne, jeśli można tak powiedzieć, biorą się z tego, że są one najpierw tematami sztuki. Także filmowy przykład cielesno-zmysłowy wchodzi tu w grę, by odwołać się choćby do różnych odmian nurtu *exploitation*, do zjawiska *expanded cinema*, wreszcie do pornografii (także w zainteresowaniu nią artystów), i wielu jeszcze innych zjawisk. Zarysowaną relację można również obserwować na ogólniejszym planie zmian kulturowych i sposobów myślenia o nich.

Z powyższym spostrzeżeniem związane jest następne: kwestia pewnej współbieżności tematu i „jego” teorii czy estetyki to właściwie stały wątek w historii sztuki wraz ze stałym pytaniem (wcale nie takim banalnym) o to, co było pierwsze... Pojawia się więc pogląd, że artyści zwykle pierwsi mają coś ciekawego na temat świata do powiedzenia oraz zwykle pierwsi robią to w inny, odkrywczy sposób – i nie jest ta konstatacja dyktowana przekonaniem o ich specjalnym powołaniu czy boskim posłannictwie, ale wynika z prześledzenia kilku ważnych pod tym względem koincydencji w rozwoju XX-wiecz-

---

<sup>124</sup> Dla uproszczenia operuję wytrychowym słówkiem „temat”, pod którym kryje się oczywiście wiele kwestii: opowiadana historia, wszystkie wątki, motywy itd., świat przedstawiony i jego mieszkańcy, wreszcie sposób opowiadania i przedstawiania, w tym ciało i cielesnych zachowań bohaterów, rodzaj „cielesnego dyskursu”, który da się z filmu wyczytać. Także poszczególne zmysły mogą być wyraźniej tematyzowane w filmach, co wpływa najczęściej na ich całą konstrukcję.

<sup>125</sup> Rzecz jasna teoria tu uwzględniana ma już charakter – jak wynika z omawianych w książce przemian oraz zaznaczenia miejsca, w którym filmoznawstwo obecnie się znajduje – bardziej podmiotowy, subiektywny itp., w odróżnieniu od tradycji formalno-strukturalnej, psychoanalitycznej, a nawet hermeneutycznej czy kognitywnej (które też jak najbardziej obejmowały swym zainteresowaniem widza i poziomy jego percepcji, jednakże w niewielkim stopniu dotyczyły to zmysłów).

nej sztuki i jej teorii. Często można wręcz mówić o jakiejś reakcji zwrotnej w takiej relacji, by przypomnieć chociażby drogę współpracy i wzajemnej inspiracji pierwszych awangard poetyckich (także plastycznych) XX wieku i koncepcje najpierw formalistów, potem strukturalistów. Jedną ze stałych w historii sztuki (tu już konkretnie filmowej, bo w innych przypadkach trudno znaleźć podobną analogię) jest pierwszeństwo awangardowych propozycji, często popartych filozoficznymi czy krytycznymi względem dominujących dyskursów przemysleniami, następnie – poddawanie tych procesów teoretycznemu namysłowi, następnie – kradzież wypracowanych przez artystów chwytów i intuicji, niejako potwierdzonych (a nawet „uświęconych”) przez teorię, do szerszego nurtu kina. W ten sposób m.in. pojawiają się powszechne i bardziej popularne zastosowania rozmaitych „chwytów” (celowo używam tu języka formalistów), które na początku miały swój krytyczny, wywrotowy, dekonstrukcyjny względem tradycji wymiar. Na przykład długie, powolne ujęcia, sugestia czasu realnego u Andy’ego Warhola czy Chantal Akerman jako wybitnych w swoich epokach i w ramach swoich artystycznych dążeń prekursorów – stały się z czasem pewnym „po prostu” zabiegiem filmowym, wykorzystywanym w konkretnym, sprawdzonym już celu: oddziaływania na widza, jego zmysły i jego ciało.

Kolejny paradoks w relacji temat – teoria dotyczy (również „odwiecznego”) problemu a d e k w a t n o ś c i. Krótko mówiąc, nie każdy film (i jego „temat”) „nadaje się” do zmysłowej interpretacji. Chociaż Vivian Sobchack przekonuje, że opisane przez nią procesy zachodzą w kinie w ogóle, niezależnie od filmu, to nie da się ukryć, że teoria „działa” skuteczniej w przypadku odpowiednio dobranego przedmiotu badań. Elsaesser i Hagener przy okazji refleksji nad obecnością ciała w teorii podkreślają rolę (i obecność w ogóle) tych tematów w samym kinie<sup>126</sup>. Z metodologicznego punktu widzenia jest to zresztą normalnym i zrozumiałym zjawiskiem, co szczególnie dobrze widać w refleksji nad „stosowalnością” konkretnych teorii interpretacji, które wraz z całym arsenalem założeń, narzędzi i być może światopoglądów, przekonane o swej nieomyślności, zmagają się z przedmiotem, który wyraźnie takim lub innym teoriom się wymyka. W podobny sposób myśli Laura Marks, kiedy zaznacza, że w historii kina są okresy, gdy jest ono bardziej – według pożyczonych przez nią Rieglowskich pojęć – „optyczne” lub „haptyczne”<sup>127</sup>.

Następny paradoks wiąże się z dzisiejszymi (i nie tylko) strategiami nadawczymi, które właściwie „wymuszają” takie, a nie inne zachowania odbiorców, a na wyższym poziomie refleksji – zastosowanie takich, a nie innych

<sup>126</sup> T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu...*, ss. 151, 154, 167.

<sup>127</sup> L.U. Marks, *The Skin of the Film...*, s. 170 („Similarly, there may be historical periods when cinema is perceived more or less optically or haptically”).

koncepcji do teoretycznego porządkowania lub pojedynczej interpretacji. To znaczy, że zarówno awangardowe „chwyt”, jak i „chwyt” stosowane przez wielkie wytwórnie filmowe w ich wielkich produkcjach mają wywołać określoną „odpowiedź” widza, czyli np. określone reakcje psychosomatyczne, emocje, afekty. Na marginesie: wkrada się tu także kwestia kiczu, w którym najczęściej stosowane są – i od razu szczególnie wyostrzone – podobne „chwyt” jako pewnego rodzaju strategię oddziaływania na emocje widzów. Z całą pewnością kicz „działa” bardziej skutecznie i po pierwsze, wcale nie jest tak łatwo odróżnić go od „prawdziwej” sztuki; po drugie, odróżnianie takie jest w dużym stopniu kwestią gustu, o czym świadczą czasem ogromne przepaści w recenzjach tych samych filmów pisanych przez różnych, ale jednak zawodowych krytyków; po trzecie, im bardziej kicz „działa”, tym szeroka publiczność mniej by chciała podobnych odróżnień; po czwarte, tak jak w przypadku kiczu religijnego, nie wiadomo, kto miałby mieć prawo do owego odróżniania, zwłaszcza że kicz „działa”, czyli *de facto* realizuje się w tym momencie bardzo istotna – „poruszająca” – funkcja filmu i kina.

Ostatecznie zaś największym i pewnie najciekawszym paradoksem jest to, że „odkryte” stosunkowo niedawno teorie zmysłowe wydają się spóźnione o ten czas, jaki minął od momentu powstania kina, które – od początku przecież – „spodziewało się” cielesnej i zmysłowej reakcji widza. W rzeczywistości film zawsze nastawiony był na odbiór ciałem, co znajduje potwierdzenie zarówno w klasycznych teoriach przedfilmoznawczych (od Bergsona poczynając)<sup>128</sup>, jak i w potocznym – niezmiennym właściwie do dziś – odczuciu. Życie paradoksu, o którym mówię, rozpoczyna się wraz z ukonstytuowaniem się filmoznawstwa akademickiego. Wypowiadane w czasie największej teoretycznej eksplozji głosy sprzeciwu (*Przeciw interpretacji*) nie miały jednak wielkiej szansy w sporze z naukowymi ambicjami nowej akademickiej refleksji o sztuce.

W słynnym tekście z 1936 roku Walter Benjamin pisał o szoku, jakiego doznaje widz w kinie, oraz o dystrakcji zmysłów w procesie odbiorczym. Formuła „estetyka szoku”, przez Benjaminą skojarzona z kinem jako sztuką reprodukowaną technicznie i oskarżona z likwidację aury, dziś wydaje się – w innym zupełnie kontekście kulturowym – dominującym sposobem na wzmocnienie doświadczeniowego aspektu aktu odbioru. Atak na zmysły

<sup>128</sup> Ewentualnie można zaznaczyć, że tam, gdzie w refleksji pojawiają się ciało i zmysły widza, albo dochodzi do wartościowania przedmiotu badania (jednak silna tradycja myślenia o kinie jako sztuce jarmarcznej i niższej), albo do wartościowania jej odbioru (np. w Benjaminowskiej charakterystyce aury; por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996).

widza jest czymś dla kina naturalnym i wręcz konstytutywnym, natomiast dziś wykorzystywanym nader często i w nowych kontekstach, by przywołać choćby używane przez krytyków i badaczy określenia, takie jak kino emocji, kino nowej zmysłowości, kino designu/kino powierzchni, kino immersyjne czy New French Extremity (nurt reprezentowany m.in. przez Bruno Dumonta czy Gaspara Noé). Powstają filmy, by tak rzec, „zmysłowe” – poświęcone zmysłom, a jednocześnie, zwykle w ramach poszukiwania formalnego odpowiednika danego zmysłu, oddziałujące na konkretny zmysł/konkretne zmysły widza. Na przykład w filmie *Carte Blanche* (reż. Jacek Lusiniński, 2015) kłopoty ze wzrokiem głównego bohatera wiążą się z przyjęciem „nieostrego” punktu widzenia kamery, i tym samym widzowi proponuje się podobne doświadczenie percepcyjne. W filmie *Imagine* Andrzeja Jakimowskiego (2012) utrata wzroku przez bohatera i jego specyficzna metoda nasłuchiwanie najbliższego otoczenia wiąże się ze specjalnym dopracowaniem ścieżki dźwiękowej, tak by widz również mógł doświadczyć wrażeń zmysłowych postaci.

### Somatopoetyka/somatoestetyka

Wychodząc od współczesnego, interesującego mnie filmoznawczego dyskursu (obejmującego wszelkie teorie cielesne i zmysłowe), chciałbym w tym miejscu zastanowić się nad sensownością użytego w tytule tego fragmentu pojęcia. Muszę się odwołać do dwóch innych tradycji badawczych, w których somatopoetyka i somatoestetyka znalazły już swoje miejsce.

W obszarze teorii literatury zagadnienie *s o m a t o p o e t y k i* poddała namysłowi m.in. (bo jest ono już bardzo rozbudowane i ma wiele wykładni) Anna Łebkowska, zadając główne pytanie: „jak przejawia się to, co cielesne w literaturze?” I dalej:

Somatopoetykę zamierzam traktować jako [...] zasady i sposoby uobecniania się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych i zarazem w literaturze, jako relacje między językiem a ciałem, między ciałem a literaturą. Literatura szuka sposobów wyrażenia ciała, szuka ich też nauka o literaturze. Tak więc ciało funkcjonuje tu jako kategoria interpretacyjna i jako – by tak rzec – narzędzie badawcze<sup>129</sup>.

Poetyka zatem to przede wszystkim „refleksja o” – „ogólnych właściwościach [wypowiedzi literackiej]”<sup>130</sup>, czyli o jej powtarzalnych, paradygma-

<sup>129</sup> A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: T. Walas, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, Universitas, Kraków 2012, ss. 102 i 103.

<sup>130</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 399 (s.v. *poetyka*).

tycznych cechach, oraz o pewnych regułach czytania, oglądania – i tak dalej (w tym ostatnim przypadku mówię oczywiście o poetyce odbioru).

Oprócz wskazania podobieństw w spojrzeniach na kwestie relacji ciała do „tekstu” (w tym do tekstu filmowego), dwie rzeczy wymagałyby jednak osobnej refleksji. Pierwsza dotyczy teorii interpretacji, w których pojawia się wielokrotnie już przeze mnie przywoływany problem niemożności opisu tego, co wynika z doświadczenia somatycznego. Inaczej jednak ten problem formułowany jest na gruncie poetyki literaturoznawczej (tekst literacki i opis doświadczenia posługują się przecież tym samym „językiem”), inaczej – w przypadku filmu, który – ze swej „natury” – stawia opisowi jeszcze więcej barier. Ten najważniejszy, jak sądzę, problem interpretacji filmu w teoriach zmysłowych jeszcze bardziej się potęguje<sup>131</sup>.

I druga uwaga. Tak jak badania literackie – zanurzone oczywiście w kulturę, zarówno ze względu na przedmiot, jak i kontekst tych badań – odwołują się przede wszystkim do warstwy językowej jako prymarnej (z podkreśleniem np. roli korporalnych i zmysłowych metafor), tak filmoznawcze badania nad „sposobami uobecniania się kategorii cielesności” mogą oczywiście odwoływać się do tych ustaleń i to robią, jednakże prymarna będzie tu historia i tradycja obecności ciała w – by tak rzec – wymiarze wizualnym kultury, a także historia i tradycja obecności zmysłów w odbiorze sztuki oraz w refleksji nad tymi procesami (nie trzeba dodawać, że w kulturze zachodniej dominujący jest i zawsze był wzrok, z zaliczanym do zmysłów wyższych słuchem, ale też nie zawsze dowartościowanym<sup>132</sup>).

Jeden wątek, marginalnie obecny w rozprawie Łebkowskiej, w mojej propozycji jest szczególnie istotny, a mianowicie sytuacja – wobec sieci relacji natury somatycznej z dziełem – odbiorcy, a przede wszystkim sytuacja odbiorcy-badacza.

Otóż we współczesnych teoriach przeżycia estetycznego postawa oparta na kontemplacji i dystansie (znamienna dla nowoczesności) wypierana jest konsekwentnie i skutecznie przez zasadę uczestnictwa i cielesnej obecności, a nawet – jak zwykło się mówić – cielesnego doświadczenia dzieła sztuki<sup>133</sup>.

<sup>131</sup> Nie wspominam w tym miejscu o możliwych i różnorodnych kontekstach naukowych w formułowaniu takich wiarygodnych opisów, jakie daje np. kognitywistyka (abstrahując od możliwej krytyki owej naukowej, popartej empirią wiarygodności; por. A. Zalewski, *Zapoznane dziedzictwo: czy kognitywna teoria filmu jest kognitywna?*, w: idem, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Universitas, Kraków 2003). Także wyniki niektórych badań nad widownią filmową mogłyby się tu przydać. Por. J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1999.

<sup>132</sup> Na ten temat por. W. Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, w: E. Wilk (red.), *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”?*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.

<sup>133</sup> A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, s. 129.

Do najpełniejszej fuzji tych dwóch perspektyw, to znaczy doświadczenia i jednoczesnej jego dyskursywizacji, przyczyniła się krytyka feministyczna, zwłaszcza w odmianie *écriture féminine*, którą reprezentowała najbardziej chyba znana w tym nurcie Hélène Cixous. Odwołuję się tu także do „cielesności lektury i erotyzacji dyskursu literaturoznawczego”<sup>134</sup>, czyli tematów refleksji, ale też praktyki pisania Rolanda Barthes’a – i oczywiście wielkiej kariery, jaką ten rodzaj refleksji literaturoznawczej zrobił. Krótko mówiąc, chodziło o to, że „ja”, „ciało badacza” zostało tu wykorzystane jako pewnego rodzaju zmienna w refleksji nad procesami odbiorczymi.

W kontekście już *stricte* filmoznawczym nie dziwi zatem pytanie „what my fingers knew?” zadane przez Vivian Sobchack (o czym pisałem wcześniej), która przywoływana jest jako jedna z fundatorek zmysłowej teorii kina; dziwi może jedynie to, że zadano je tak późno, przy całej niekłamanej i ciągłej właściwie admiracji dla Barthes’a, a zwłaszcza dla jego eseju *Wychodząc z kina* (przypominam, że to był 1975 rok). O ile postawa Sobchack uznawana była za odważną i dość radykalną<sup>135</sup>, o tyle w najnowszej historii myśli filmowej zapisała się jako autorka wystąpienia bardzo istotnego, być może głównie dzięki wprowadzeniu w akademicki dyskurs „odwiecznego” przekonania o sile działania filmu na zmysły i całe ciało, a także dzięki przeciwstawieniu się zdystansowanej, naukowej (niezależnie od przyjętej opcji) postawie interpretacyjnej. W każdym razie intuicje Sobchack są jak najbardziej aktualne, w Polsce nawiązuje do nich np. w swej ostatniej książce Witold Bobiński:

Film po projekcji coraz bardziej staje się dla nas tekstem, który – szperając w pamięci, w Sieci lub na płycie – cytujemy, wywołujemy. „Filmu się nie myśli” [Merleau-Ponty – R.K.] – to znaczy, że percepcja sztuki ruchomych obrazów angażuje w pierwszej kolejności aparat zmysłów, pamięci, wyobraźni i emocji. Niepostrzeżenie jednak reakcje te przechodzą w sferę znaczeń – przeświadczeń, nastawień, domniemywań<sup>136</sup>.

Druga tradycja i zarazem drugie pojęcie, które jest potrzebne do uzupełnienia komparatystycznego spojrzenia, to estetyka filozoficzna Richarda Shustermana i jego autorski projekt somaestetyki czy też somatoestetyki (chronologicznie wcześniejszy od koncepcji formułowanych na gruncie teorii literatury). Ten projekt z kolei jest ważny i ze względu na jego epistemologiczny charakter, bowiem ciało jest tu medium poznania, i ze względów – można rzec – egzystencjalnych, bowiem ciało jako „pierwotne medium”

<sup>134</sup> Ibidem, s. 112.

<sup>135</sup> Nie tylko z tych powodów była też często krytykowana; por. A. Zalewski, *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (1)*...

<sup>136</sup> W. Bobiński, *Wykształcić widza...*, s. 39.

decyduje też o naszym, poznającym rzeczywistość, w niej usytuowaniu (do Shustermana jeszcze wróć).

W ramach podsumowania tego wątku warto podkreślić, że wszelkiego typu somatopoetyki czy somaestetyki formułowane są jeśli nie wcześniej od „zmysłowych teorii” filmoznawczych, to przynajmniej współbieżnie – i choćby w tym sensie warto uruchomić tu perspektywę transdyscyplinarną<sup>137</sup>. Uważam, że zakładając oczywiście specyfikę przedmiotu badań (czyli filmu i kina), nie można jednocześnie wyjąć refleksji nad nim z całego spektrum refleksji humanistycznej, zwłaszcza dzisiaj, kiedy wszelkiego rodzaju zwroty i mody dokonują się w globalny sposób, nie znajdujemy się w jakiejś dyscyplinowej próżni. Sama „somatopoetyka” zaś, tak jak ją formułuje np. Łebkowska i na co pozwala jej pole semantyczne „poetyki” – mnie z kolei pozwala w kontekście refleksji filmoznawczej objąć wspólnym terminem zarówno wszelkie cielesne oraz zmysłowe „tematy” i „dyskursy” filmów, nurtów, gatunków itd., jak i procesy odbiorcze, w których szczególny udział mają zmysły, jak i – wreszcie – teoretyczny namysł nad tymi zagadnieniami, włączając w to autorefleksyjny, autobiograficzny i czysto subiektywny poziom doświadczenia kinematograficznego.

### Obrona interpretacji

Jedna kwestia w takim komparatystycznym ujęciu interesuje mnie szczególnie i wymaga ona „holistycznego” spojrzenia, a na gruncie filmoznawczych teorii – uzupełnienia (choćaby o dyskurs literaturoznawczy i estetyczny). Chodzi nie tyle o sam akt odbioru, wraz ze wszystkimi jego składowymi, także tymi natury cielesno-zmysłowej, ale o pewną przełęcz, którą można wyznaczyć między tak rozumianym doświadczeniem kinowym a interpretacją.

Najpierw pojawia się pytanie, na ile sama percepcja zmysłowa jest rozumieniem czy też na ile prowadzi ona do rozumienia. Niezależnie od przekonania co do takiej możliwości np. Sobchack, można by tu przywołać z pożytkiem całkiem zasłużoną tradycję w historii estetyki, która – wbrew długotrwałym opiniom i użyciom – ciągle nawoływała, ewentualnie może niezbyt głośno, do uaktualniania etymologicznych źródeł *aisthesis* (o których to uaktualnieniach, np. w propozycjach Berleanta czy Shustermana, pisałem w poprzednich fragmentach).

<sup>137</sup> Owszem, dla Sobchack ważnym odniesieniem jest fenomenologia percepcji Merleau-Ponty’ego, ale już niekoniecznie właśnie Shusterman, który podobne zagadnienia „przepracował” na swoje potrzeby, niekoniecznie Dewey, i w ogóle – cała linia baumgartenowska (w odróżnieniu od kantowskiej) w opisie doświadczenia dzieła sztuki.

Wobec powyższych uwag wydaje się, że propozycja formuły kino-somato-poetyki jest z co najmniej dwóch powodów uzasadniona. „Poetyka” bowiem, po pierwsze, jak przypomniała Łebkowska<sup>138</sup>, usytuowana jest między teorią a interpretacją; może tuż przed nią, ale jednak – z horyzontem interpretacji, jako jej (do niej) konieczne przygotowanie, a czasem jako jej jedynie (niewypowiedziana) potencia. Po drugie zaś, autorka wyraźnie wskazuje na interdyscyplinarny charakter poetyki<sup>139</sup>, co też starałem się pokazać. Warto przy tej okazji nawiązać do idei „poetyki wobec tekstów nieliterackich”, którą sformułował Michał Głowiński, co prawda przy innej okazji (refleksji narratologicznej), ale z zaznaczeniem potencjalnego udziału „poetyki” literaturoznawczej w rozwoju innych dyscyplin<sup>140</sup>.

Nie chodzi tu wyłącznie o „zmysłowe przepisanie” teorii filmu, a zwłaszcza teorii odbioru dzieła filmowego i teorii jego interpretacji, ale właśnie o połączenie czy też wspólne uwzględnienie tych dwóch poziomów komunikacji film – widz (oraz krytykę wcześniejszego radykalnego ich rozdzielania). Co prawda przedstawiciele zmysłowych teorii zgodnie podkreślają, że doświadczenie kina czy filmu, o jakim mowa, jest sensotwórcze bądź prowadzi do jakiejś formy poznania, jednak i tutaj nie pojawia się sugestia, jakoby poznanie zmysłowe było tożsame z interpretacją. Teorie zmysłowe nie występują jawnie – jak niegdyś Susan Sontag – przeciw kultowi interpretacji, jedynie postulują i n n ą formę rozumienia, wyznaczają drogę „zamiast interpretacji”.

Można by zapytać na koniec, gdzie leży przyczyna takiego powodzenia teorii zmysłowych? Z jednej strony, zdecydował o tym wymiar empiryczny nowej humanistycznej refleksji, w tym nowego filmoznawstwa. Z drugiej strony, zresztą powiązanej z poprzednią, trzeba podkreślić jej wymiar autobiograficzno-egzystencjalny, co oczywiście leży u podstaw wielu współczesnych teorii, kształtujących się w obrębie szerszej zakreślonego zwrotu kulturowego. Co prawda wspomniana empiria polega tu czasem jedynie na zapisie prywatnego świadectwa doświadczenia kinematograficznego, w każdym razie jednak jest to, by tak rzec, teoria uwolniona od teorii. Jak pisał Clifford Geertz, „coś się zmieniło w naszym myśleniu o myśleniu”<sup>141</sup>. Abstrahując od postmodernistycznych gatunków zmaconych (bo o nich pisał Geertz), podkreśliłbym jedynie wagę tych zmian w odniesieniu do teorii oraz... teoretyków i teorety-

<sup>138</sup> Por. A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, s. 102.

<sup>139</sup> Ibidem.

<sup>140</sup> Por. M. Głowiński, *Poetyka wobec tekstów nieliterackich*, w: idem, *Poetyka i okolice*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1992.

<sup>141</sup> C. Geertz, *O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1998.

czek: ich języka, a przede wszystkim ich subiektywnego, doświadczeniowego, egzystencjalnego, autobiograficznego, wreszcie cielesnego wymiaru samej postawy badacza/badaczki.

W owej zmianie myślenia o myśleniu stosunek do interpretacji okazuje się papierkiem lakmusowym. Thomas Elsaesser i Malte Hagener w *Teorii filmu. Wprowadzeniu przez zmysły* pisali:

Każdy rodzaj kina (jak i każda teoria filmu) wyobraża sobie idealnego widza, a co za tym idzie – postuluje określoną relację między widzem (i jego ciałem) a obrazem (i jego właściwościami) na ekranie, chociaż przy pierwszym kontakcie w oczy najbardziej rzucają się takie terminy, jak „nadawanie znaczenia”, „interpretacja”, „rozumienie”<sup>142</sup>.

Dodałbym, że interpretacja wymaga potwierdzenia w praktyce (interpretacyjnej), czyli w zastosowaniu jakiejś teorii do próby zrozumienia konkretnego filmu lub odwrotnie: znalezienia teoretycznych argumentów dla postawionej wcześniej hipotezy interpretacyjnej. Stanowi to doprawdy zasadniczą różnicę, czy na temat poszczególnych filmów będą powstawać artykuły i książki, skrótowo rzecz ujmując, o tych filmach – czy też raczej o mnie, badaczu, który „rozumie” film *przez swe ciało i zmysły*. Trudno zatem wyobrazić sobie taką sytuację, gdyby rzeczywiście miało dokonać się tu jakieś bardziej radykalne zerwanie zgodnie z myśleniem: albo (film) – albo („ja”).

Pozostając admiratorem teorii zmysłowej, głównie ze względu na pierwotną moc pierwszych kinowych doświadczeń przełomu XIX i XX wieku i późniejszych oraz ze względu na (własne) „kinofilskie” słabości, ośmielam się stwierdzić, że tak się nie stanie. To znaczy teorie zmysłowe nie mają szansy na wybiecie się na niepodległość, chociażby z tego względu, że są niezwykle subiektywne („ciałem pisane”) i za chwilę same będą podlegać interpretacji. Natomiast ich niewątpliwą zasługą jest w istocie obrona interpretacji, nawet jeśli udałoby się w jej miejsce uratować jedynie jakąś jej formę „zamiast”.

### 3. „EROTYCZNE” TAKTYKI ODBIORCZE (MAD MAX. NA DRODZE GNIEWU)

Po rozważaniach wstępnych na temat „erotycznego języka interpretacji”, w których wyraźnie wybrzmiał metaforyczny sens manifestu Sontag (jako metafora nośny także dziś), w niniejszym fragmencie, swoistym apendyksie, chciałbym zatrzymać się na jednym przykładzie filmowym. Zgodnie z zało-

<sup>142</sup> T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu...*, s. 13.

zeniami książki, a także wcześniej podejmowanymi próbami o charakterze bardziej empirycznym (rozdział III), analiza opierać się będzie nie tyle na samym filmie, bowiem w kontekście zaproponowanego ujęcia musiałbym pisać o sobie i swoim doświadczeniu, ile na dostępnych tego doświadczenia zapisach. Właściwie następuje tu połączenie metody wykorzystania i analizy materiałów zastanych, będących formami zapisu doświadczenia (część pierwsza niniejszego rozdziału), oraz problematyki ciała i zmysłów jako biorących udział w „filmowych” procesach poznawczych (część druga).

Przypomnę zakończenie eseju Sontag, zdanie, które stało się prowokacyjnym i enigmatycznym zarazem manifestem. W oryginale: „In place of a hermeneutics we need an erotics of art” oraz w dwóch polskich przekładach: „Zamiast systemu hermeneutycznego potrzebujemy erotyzmu w kontakcie ze sztuką”<sup>143</sup>; „Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki”<sup>144</sup>. To ostatnie tłumaczenie, wykorzystujące – istniejącą przecież także w polszczyźnie – zbieżność brzmieniową i morfologiczną hermeneutyki i erotyki (*hermeneutics* i *erotics*), sprowadza ją do zbieżności semantycznej, w ramach której „erotyka” (jak „hermeneutyka”) miałyby być pewnego rodzaju postawą badawczą. Zakładając oczywistą metaforyczność i możliwie szerokie rozumienie owej „erotyki”, ale też uwzględniając rozsiane po całym tekście drobne postulaty Sontag, wielokrotnie już przeze mnie przywoływane, nie twierdzę jednocześnie, że postawa „erotyczna”, nawet jeśli wcielana w obszar kontaktów ze sztuką, jest łatwa do uchwycenia (w postaci materiału badawczego). Dzieli ona właściwie los wszystkich opisywanych w teoriach estetycznych rodzajów doświadczeń (sztuki/dzieła sztuki) i rzadko bywa (a jeśli już, to pojawia się pytanie, j a k bywa?) werbalizowana.

Oslabiając radykalizm wystąpienia Sontag (nawet jeśli nieco zmitologizowany), wspomagając się rozwiązaniami Arnolda Berleanta (nawet jeśli już przezwyjęzonymi i formułowanymi w innym kontekście), odwołam się do (historii) teorii interpretacji, by krótko przypomnieć (pisałem o tym w rozdziale II), w czym widzieli problem sami filmoznawcy. Gdyby potraktować kolejne próby podejmowane chociażby przez Alicję Helman jako swego rodzaju *casus*, łatwo ujrzymy w nich powtarzające się punkty sporne teorii interpretacji filmu, wśród których jedną z ważniejszych okazała się kwestia *w y - s ł o w i e n i a*. Badaczka zrywała się głównie na pewną *n i e - a d e k w a t n o ś ć* języka krytycznego opisu w stosunku do obejrzanego filmu: po pierwsze, nieadekwatność niejako merytoryczną (niefachowy, potoczny i subiektywny język analizy i/lub interpretacji), po drugie, nieadekwatność

<sup>143</sup> Przeł. M. Olejniczak (*Przeciw interpretacji*, s. 305).

<sup>144</sup> Przeł. D. Żukowski (*Przeciw interpretacji*, s. 26).

semiotyczną czy intersemiotyczną, w której głównym problemem jest od zawsze „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Tym trudniejsze jest to w przypadku filmu, który – jako sztuka – stanowi „czystą obrazowość”, ruch, znikający pokaz cieni itd. Można by tu przywoływać szereg cech diagnozowanych jako konstytutywne czy istotne dla filmu; u samej Helman pojawia się w pewnym momencie bezpieczna i ogólna formuła owej „istoty” – czyli filmowość, zresztą formuła także migotliwa i wielokrotnie analizowana.

W przypadku tego drugiego problemu, czyli (nie)odpowiedniości słowa i obrazu, można rzecz jasna stać na stanowisku, że każde krytyczne – analityczne – interpretacyjne wreszcie zadanie jest wykonalne, że wszystko zależy od umiejętności werbalizowania, żeby nie powiedzieć – talentu piszącego. Wydaje się jednak, że mimo przeświadczenia o takiej wykonalności, dużo silniejsze jest i niezwykle często komunikowane poczucie „utruty”, „zagubienia w przekładzie”. To znaczy trwają poszukiwania różnego rodzaju ekwiwalentów, które ową nieadekwatność słowa do (ruchomego) obrazu w dyskursie krytycznym znoszą czy lepiej tolerują, „przekładają” z lepszym czy bardziej skutecznym rezultatem (o czym piszę w innych miejscach, szczególnie w rozdziale V), natomiast nic się nie zmienia i nie zmieni w sensie czysto semiotycznym (intersemiotycznym). Tak jak w refleksji na temat adaptacji filmowej w tym zakresie: różnicy tworzywa (kodu) nie można pokonać, można ją tylko w bardziej lub mniej interesujący sposób przekraczać.

Helman ma także za złe recenzentom (co dość zabawne – także sobie) wszelką „intuicyjność” i „wrażeniowość” języka opisu, cechy uznawane za nieprofesjonalne, „niefachowe”, przede wszystkim w dyskursie akademickim i publicystycznym. Zostawiłem ów pierwszy z wymienionych przed chwilą problemów do omówienia na zakończenie tego wątku, bowiem – już poza zarzutami badaczki – można o nim pomyśleć trochę inaczej w kontekście rozważań nad „erotycznym” doświadczeniem filmu. Chodziłoby mianowicie o wskazanie takiego poziomu języka, który byłby w stanie opisać nie tyle sam obraz, ile – właśnie – doświadczenie obrazu. Zarówno Sontag, jak i Berleant, a także później Shusterman nie mówią jednak, w jaki sposób ten „erotyczny”, sensualny, zmysłowy odbiór się odbywa, jak przebiegają owe – u Shustermana – „nieinterpretowane akty rozumienia”.

Od początku kina i pisania o kinie traktowane było ono jako szczególnie cenne także w sensie uczestnictwa/doświadczenia, zwłaszcza w trybie nostalgicznym owa wartość się zdecydowanie wzmagała (czyli ono jakieś było, a teraz już, z jakiegoś powodu, nie jest – i są to głównie dwa powody: przyspieszona zmiana praktyk związanych z oglądaniem filmów oraz, banalnie, przechodzenie widza w „dorosłość”) – wiele tego typu wątków znajdziemy w samym kinie, a także w biograficzno-autobiograficzno-dokumentalnym pi-

śmiennictwie filmowym. Pytanie, czy w dyskursie krytycznym, analitycznym lub interpretacyjnym może znaleźć się zapis doświadczenia, a więc w istocie taki poziom języka, który odpowiadałbym temu, co erotyczne, sensualne, zmysłowe.

Z artykułu wstępnego do *Badania widowni filmowej* wynika, że nurt badań filmoznawczych poświęconych praktykom odbiorczym i zorientowanych empirycznie z niejakim trudem przebijał się przez „tekstocentryczne” teorie i wszelkiego rodzaju „sztuki interpretacji”, zwłaszcza gdy chodzi o lata 70. i 80. XX wieku, kiedy to na akademiach królowały teorie wywodzące się ze strukturalizmu i psychoanalizy. Jak piszą redaktorzy, Magdalena Saryusz-Wolska i Konrad Klejsa, o wynikach tej walki:

[Jej miejsce zajęł] realny widz, któremu badacze zajmujący się widownią filmową faktycznie przywracają podmiotowość, uznając go za byt myślący (świadomie przekształcający tekstualne dane – jak chcą kognitywiści, którzy może przeceniają kompetencje audiowizualne wielu widzów), a przede wszystkim – działający: podejmuje on określone decyzje konsumenckie i przyjmuje konkretne postawy odbiorcze<sup>145</sup>.

W poddawanym analizie przypadku mniej jednak chodzi – jak się wydaje – o problem kompetencji. Chciałbym przyjrzeć się bowiem jednemu filmowemu przykładowi (*Mad Max. Na drodze gniewu*, reż. George Miller, 2015), ale przede wszystkim przyjrzeć się reakcji recenzentów na ten film. Czyli w ramach nadrzędnego pytania „co ludzie robią z a m i a s t interpretacji?” interesuje mnie głównie wątek „erotyczny” – doświadczenie sensualne i zmysłowe (granice między nimi, jak sam zaznaczał Berleant, zacierają się), a następnie zwerbalizowany po nim ślad, próba nazwania tej „erotycznej” postawy. Metodologicznie rzecz biorąc, odwołuję się do kontekstu (w ramach badań jakościowych) krytycznej analizy dyskursu<sup>146</sup>, zaś w przypadku już *stricte* filmoznawczym powołuję się na metody stosowane np. przez Janet Staiger<sup>147</sup>, która jako materiału empirycznego używała „dokumentów obiegu krytycznego” (określenie Iwony Kurz<sup>148</sup>). W korpus tego rodzaju dokumentów mogą też wejść komentarze internetowe, umieszczane na tematycznych, filmowych portalach.

<sup>145</sup> K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, *Badanie widowni filmowej: historia i metody*, w: K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska (red.), *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, Wyd. Naukowe Scholar, Łódź 2014, s. 16.

<sup>146</sup> Ibidem, s. 33 („narzędzia wypracowane w ramach analizy dyskursu publicznego”).

<sup>147</sup> Ibidem, ss. 18, 33.

<sup>148</sup> I. Kurz, [*Janet Staiger*], w: I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 130.

Oczywiście w krótkiej rekapitulacji z „badań” prasowo-internetowych omijam te „erotyczne” głosy, które zawierają próby charakterystyki „całości kształtu” filmu, niejednokrotnie przy użyciu metaforycznych i zleksykalizowanych jednocześnie określeń, w jakiejś atrakcyjnej (lub do takiej pretendującej) formule. Z pewną częstotliwością pojawiają się więc w wypowiedziach na temat obrazu Millera takie formuły, jak: „filmowa gra komputerowa”, „nawalanka”, „rozwalka”, „popis efektów specjalnych”, „dwugodzinny teledysk”, sam film zaś „wgniata w fotel”, „zapiera dech (w piersiach)”, „przyprawia o zawrót głowy”, jest „zastrzykiem adrenaliny” itp. Sformułowania tego typu pojawiają się najczęściej w „potocznych” wypowiedziach (na przykład użytkowników portalu Filmweb) i dla moich celów też są ważne, bowiem w skrócie, ale wiele mówią o wyjątkowym „działaniu” filmu.

Poszukuję raczej wypowiedzi krytyków profesjonalnych, ponieważ można zakładać, że osobiste wtręty dotyczące samego aktu odbioru są zapisane świadomie, z myślą o publikacji, oraz że próba językowego oddania tego doświadczenia to też raczej świadoma praca w języku, który nie tyle „powtórzy” film, ile możliwie wiernie odda jego doświadczenie. Nawiązuję w ten sposób do zaakcentowanej w rozdziale I formuły autorstwa Danuty Ulickiej: „ja czytam moje czytanie”, by podkreślić, że prywatyzowanie dyskursu naukowego i krytycznofilmowego właśnie w taki sposób się objawia: ja piszę moje oglądanie. A zatem kilka cytatów (podkr. K.R.):

George Miller chwyta za gardło od pierwszej minuty, wciąga nas w świat pustynnej postapokalipsy, na jednym wdechu pokazuje porwanie głównego bohatera, próbę ucieczki, pierwszy z serii szaleńczych pościgów i milion obrazów, których nie sposób objąć rozumem. Na pierwszy wdech pozwala w jakiejś jednej trzeciej filmu. Mieszanka działa. Gdybym spróbował wstać z kinowego fotela, pewnie bym się przewrócił. Nie rozumiem, co się właśnie stało, nie wiem, co mnie uderzyło, ale poproszę raz jeszcze<sup>149</sup>.

To wszystko przestaje być jednak ważne w obliczu samego filmu, ponieważ *Mad Max: Fury Road* po prostu wgniata w fotel, dokonując transfuzji krwi na wysokooktanową benzynę. [...] Doskonała strona wizualna, w parze z dosadną, ale dobrze oddającą klimat wojny na kule oraz konie mechaniczne muzyką Junkie XL niejednokrotnie przyśpiesza puls i przyprawia widza o dreszcze<sup>150</sup>.

<sup>149</sup> D. Arest, *Eksploduje w silniku*, „Dwutygodnik” 5.2015, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5934-eksplozje-w-silniku.html?print=1> [dostęp: 12.11.2017].

<sup>150</sup> F. Jalowski, *Paliwo zamiast krwi*, film.org.pl, <http://film.org.pl/r/recenzje/mad-max-na-drodze-gniewu-recenzja-z-cannes-2015-66551/> [dostęp: 12.11.2017].

Ale jest to zrobione z takim biglem, że pędzi się przez fantasmagoryjny krajobraz z rozdziawioną gębą<sup>151</sup>.

[...] dostajemy po oczach piaskiem i odłamkami maszyn, a motocykle przeskakują nam tuż nad głowami; [...] gigantyczna eksplozja audiowizualnej wyobraźni [...]<sup>152</sup>.

Tak jak w wielu recenzjach czy komentarzach pojawiają się próby zapisu wrażeń i emocji, tak w niektórych przypadkach przy okazji zdarzają się również świadome oceny nowej sytuacji gatunkowej, definiowanej właśnie ze względu na owe sensualne doznania. Na przykład Michał Walkiewicz z portalu Filmweb pisze: „Jazgot silników, zapach benzyny, smak krwi i piach pod palcami – oto nowa definicja zmysłowego kina akcji”.

Co oczywiste, zapis doświadczenia (jak w powyższych cytatach) odbywa się po seansie. Wkradają się więc w ten proceder pewna umowność, konwencjonalizacja, językowa obróbka, chwytne perswazyjne i gry słowne. Czasem budują one dystans oraz oficjalną neutralność (między podmiotem a zmysłowym doświadczeniem), częściej – owo doświadczenie pozwalają lepiej zwerbalizować. Przede wszystkim jednak sama powtarzalność tego gestu, występującego w niezależnych względem siebie sytuacjach odbiorczych i ich późniejszych dyskursach, a także niezależnego od wieku, płci czy profesji piszących, wreszcie powracający repertuar skojarzeń i metafor w owych opisach – wymownie świadczą o pewnych mechanizmach wartych przebadania, a chociażby wskazania.

Ciekawe jest również to, że w recenzjach dość często pojawia się mini-relacja z seansu i zachowania publiczności, które staje się niejako dowodem w sprawie (rodzaj obiektywizacji albo co najmniej intersubiektywizacji doświadczenia). Cytowany już Filip Jalowski: „W trakcie seansu cała sala kilkakrotnie klaskała i wiwatowała w momencie zakończenia kolejnych szalonych sekwencji, które przedstawiają pustynną destrukcję z igrzyskami zegarmistrzowską precyzją. Entuzjastyczne reakcje są jak najbardziej uzasadnione”. I niezależnie wypowiedziany komentarz użytkownika Filmwebu (o pseudo-

---

<sup>151</sup> Paweł Mossakowski, „*Mad Max. Na drodze gniewu*” już w kinach. Czas mężczyźni się skończył, „Gazeta Wyborcza” 22.05.2015, [http://wyborcza.pl/1,75410,17964898,\\_Mad\\_Max\\_\\_Na\\_drodze\\_gniewu\\_juz\\_w\\_kinach\\_\\_Czas\\_mezczyzn.html#ixzz4RzyPXZte](http://wyborcza.pl/1,75410,17964898,_Mad_Max__Na_drodze_gniewu_juz_w_kinach__Czas_mezczyzn.html#ixzz4RzyPXZte) [dostęp: 12.11.2017].

<sup>152</sup> Anita Piotrowska w „Tygodniku Powszechnym” (7.06.2015, nr 23), ss. 60 i 61 (pierwszy cytat odnosi się do prawda do wersji 3D, ale właśnie w tym kontekście ciekawa jest również dyskusja na forach internetowych na temat „wyższości” 2D, osiagającej podobny, ale „naturalny” efekt oddziaływania na widza, co znów prowadzi do skojarzeń z „kinem pierwszym”; u Piotrowskiej ten wątek też jest obecny).

nimie MarcioHan): „W kinie słyszałem tylko jak ludzie mówili: »Woow« »Ale to było świetne«» i inne”.

Zwracają też uwagę dwie sprawy natury scenariuszowej, które – nawet jeśli zauważone – rzadko bywały pretekstem do „zmysłowej” dyskusji. Po pierwsze, chodzi o brak fabuły w filmie. Dość rzadko w analizowanym korpusie tekstów zdarzała się argumentacja, w której ów brak został potraktowany jako artystyczny zamysł, który w ostateczności ma skupić uwagę odbiorcy na inne tory. Tak pisał Andrzej Kołodyński w „Kinie”:

Zdumiewający film. Właściwie pozbawiony fabuły, jeśli oczekivalibyśmy klasycznej intrygi, niespodzianek w jej przebiegu czy starannie przygotowywanych kulminacji. Oczywiście, niespodzianek i kulminacji jest bez liku, ale mają zupełnie inny charakter. Najdosłowniej mechaniczny – i nie ma niczego pejoratywnego w tym określeniu. Po prostu cały film wypełnia nieustanny dynamiczny pościg, a niespodzianki to nieoczekiwane zmiany kierunku, wybuchy i eksplozje, katastrofy, skoki pojazdów nad przepaściami i szybowanie ludzi wyrzucanych w powietrze<sup>153</sup>.

Podobnie Kalina Mróz, zresztą od razu wprost tematyzując problem: „To film, który się przede wszystkim przeżywa i nic nie szkodzi, że treści właściwie w nim nie ma”<sup>154</sup>. W kontekście tego rodzaju wypowiedzi pojawia się skojarzenie z myślą Rolanda Barthes’a, który w kinie najbardziej cenił wszelkiego rodzaju absurdalność i „sens nonsensu” (rozdz. II).

Po drugie, pojawiła się również kwestia braku emocji oraz wyrazistych, pogłębionych psychologicznie sylwetek postaci, co w konsekwencji uniemożliwiało zdaniem recenzentów i komentatorów zaangażowanie się widza w historię, utożsamienie z bohaterami. Podobne stwierdzenia padały często, ale rzadko wyprowadzano z niego wnioski dotyczące emocjonalnego odbioru.

Oczywiście, jeśli obie te kwestie potraktujemy poważnie, czyli uznamy je za celowy zabieg reżysera i współtwórców, cała „zmysłowość” tym bardziej okaże się w ten sposób zaplanowaną strategią nadawczą. Wobec „zmysłowej teorii filmu” Elsaessera i Hagenera – kiedy mowa o znamienym powrocie do początków kina i podobnych, jak było na początku, tendencjach w kinie współczesnym – *Mad Max* jawi się jako wielki finał tego rodzaju analogii (i dążeń samych twórców), zwłaszcza w specjalnej, reżyserskiej wersji czarno-białej (*Mad Max. Fury Road – Black & Chrome Edition*). W cytowanej już recenzji Darek Arest pisał na ten temat:

<sup>153</sup> A. Kołodyński, *Mad Max: Na drodze gniewu*, „Kino” 6/2015, ss. 82-83.

<sup>154</sup> <http://wyborcza.pl/1,90535,20289132,mad-max-powrocil-szalona-jazda.html#ixzz-4S09i1qLI> [dostęp: 12.11.2017].

Bez stylizacji na słodkie retro nowy *Mad Max* cofa nas duchowo do pierwszego filmu. Ale przy okazji cofa nas też dużo dalej. Już w pierwszej scenie poruszający się w przyspieszonym tempie Max przypomina nieco bohaterów Charliego Chaplina. I cały film Millera, będący baletem ruchu i światła, wygląda trochę jak nowoczesne *Metropolis*, ożywiony sen o niemych kinie, z którego rodzi się zupełnie nowa jakość.

Analiza treści recenzji, w których powtarza się interesujący mnie wątek odbiorczy, jednocześnie skłania do podniesienia owej dość oczywistej kwestii intencjonalności praktyk nadawczych: kino się zmienia i „produkowane” jest tak, by zaspokoić pewne (nowe) potrzeby widzów. Właściwie można by prześledzić całą historię kina w ten sposób i szukać kolejnych „doświadczeniowych” *quasi*-gatunków, nurtów czy poszczególnych chwytów. Przepiętione jest nimi przede wszystkim kino popularne i za popularne uważane – to znaczy efekt „doświadczenia” był tu zawsze uważany za najpilniejszą potrzebę masowej widowni. Ale przecież obfituje w nie także kino artystyczne, które – na zasadzie eksperymentu – zawsze chciało doświadczać widza w kolejnych próbach „szycia” go z ekranem albo wręcz przeciwnie – bolesnego od ekranu odrzucenia. Jak sugerowałem wcześniej, historia kina jest także, a może przede wszystkim, historią „atrakcji”. Przypadek *Mad Maxa* jest wyjątkowy nie tylko, czy nie przede wszystkim, ze względu na entuzjastyczny jego odbiór wśród publiczności i krytyki, ale ze względu na obecność – zwłaszcza w tych profesjonalnych wypowiedziach – relacji o swoim własnym, sensualnym i zmysłowym („erotycznym”) doświadczeniu.

Sądząc po przywołanych reakcjach, które stanowią zaledwie małą część dostępnego korpusu tekstów, odbiór *Mad Maxa* wydaje się spełniać postulat „erotycznego” odbioru Sontag, czegoś „zamiast interpretacji” (a nie „przeciw”). Konkluzja jest prowokacyjna i prosta zarazem – otóż zarówno postulat Sontag („erotyka” zamiast hermeneutyki), jak i wszelkie późniejsze teorie filmu akcentujące udział ciała i wszystkich zmysłów w akcie odbioru, nie bez wpływu także na ewentualne interpretacje, czyli zastosowanie teorii w praktyce, pozostają wyłącznie teoriami, jeśli nie połączy się ich z badaniem albo tych konkretnych ciał, to znaczy widzów z krwi i kości, albo ich propozycji „zamiast interpretacji”, jeśli takie powstały („dokumenty obiegu krytycznego”, w tym internetowe, a także osobiste zapiski, ankiety, a nawet teksty literackie).

## ROZDZIAŁ V

# JEŚLI NIE INTERPRETACJA, TO CO?

O ile w poprzednim rozdziale (i jeszcze wcześniejszych partiach książki) celem rozważań były swego rodzaju adaptacje rozmaitych pojęć lub koncepcji na potrzeby nieco innego umiejscowienia interpretacji i można było odnieść wrażenie, że są to ryzykowne eksperymenty myślowe, często oparte na niemożliwych do sprawdzenia hipotezach, a przede wszystkim że najczęściej była przy ich okazji mowa o procesach lub aktywnościach odbiorczych, które można by określić wspólnym mianem przed-interpretacji (jak w „rozumieniu” według Shustermana), zwłaszcza jeśli interpretację zdefiniuje się przez pryzmat jej (koniecznej) komunikowalności, o tyle tutaj mamy do czynienia z już bezsporną komunikacją. Na ostatnim etapie przedstawię próby, które wychodząc z głównych – opisanych wcześniej – problemów interpretacji filmu (głównie na styku obraz – język), przybierają postać konkretnej, komunikowalnej, „zobiektywizowanej” propozycji „zamiast interpretacji” (jakkolwiek czasem skrajnie różnej od jej wersji akademickiej i szkolnej, przeciwko której owe propozycje występują).

### 1. „RADZENIE SOBIE”

Interpretacja filmu od zawsze, jeśli można zastosować taki personifikujący tryb, zmagala się z pewną nieprzystawalnością języków komunikacji i nie umiała wypowiedzieć tego, co właśnie zobaczyła, wypowiedzieć tak, by jednocześnie satysfakcjonowało to w pełni zarówno autora, jak i czytelnika interpretacji, ale przede wszystkim by po drodze nie nastąpiło zbyt wiele przekształceń. Krótko mówiąc, interpretacja filmu szukała możliwości do-  
w o d z e n i a swoich tez, tak jak chociażby interpretacja dzieła literackiego zawsze może posłużyć się cytatem zapisanym w tym samym „języku” co dzieło

interpretowane, nie wspominając o tym, że może ona dysponować cały czas samym dziełem, tym samym dziełem po obu stronach komunikacji, w której obie właściwie w każdej chwili mogą powiedzieć: sprawdzam!

Michel de Certeau, analizując praktyki codzienności i przekonując, że jesteśmy jej (codziennosci) artystami, sformułował zasadę „radzenia sobie” w taktycznym pokonywaniu wszelkich systemów i opisał w jej ramach rozmaite „czynności twórcze”<sup>1</sup>. Jednak przed próbą podjęcia adaptacji owej zasady na potrzeby refleksji nad interpretacją dzieła filmowego warto zauważyć, że najbardziej przydatne ponownie wydają się tu uwagi o czytaniu, chociażby z tego względu, iż jest tam wiele analogii z sytuacją oglądania<sup>2</sup> (w pewnym sensie zresztą sam badacz ten kontekst wywołuje, umieszczając w polu swoich rozważań również telewizję). Otóż dla Certeau punktem wyjścia jest przesłedzenie historii czytania jako strategii swoistego zniewolenia (bierności), a zarazem historii czytania indywidualnego, prywatnego i przeciwnego systemowemu ujęciu.

W teoretycznym ujęciu wyjściowa sytuacja widza filmowego jest pozornie inna: bardziej uprzywilejowana, mniej narażona na niebezpieczeństwa, chociażby z tego powodu, iż film nigdy nie miał, i także dziś nie ma, takiej mocnej kulturowo pozycji jak pismo i literatura (*vide* tradycja edukacji szkolnej). Tymczasem, jak wiadomo, obrazy mają wyjątkową siłę oddziaływania, a w związku z tym przekonaniem pojawiają się całe zastępy specjalistów (od propagandzistów w systemach totalitarnych do producentów reklamy epoki kapitalizmu) tworzących wspólnie potężne strategie oglądania i uczestnictwa w kulturze obrazu. Takie procesy odbioru w przypadku filmu fabularnego, zwłaszcza epoki filmu klasycznego i kina jako specjalnej przestrzeni odbioru, także można brać pod uwagę i wielokrotnie to przecież czyniono, jednak również dzisiejsza „codziennosc” widza filmowego narażona jest na „bezwolność”, np. ze względu na takie czynniki, jak ramy i czas projekcji, w tym jej fizyczna przestrzeń, która zamyka, ogranicza, niemal uniemożliwia jakąkolwiek cielesną reakcję. Trudno jednoznacznie orzec, czy „bierność” widza filmowego jest mniej groźna niż odwieczna „bierność” czytelnika (jeśli zgodzimy się na tę wyjściową konstatację Certeau), w każdym razie autor *Wynaleźć codzienność* w prowadzeniu analogii między czytaniem a ogląda-

<sup>1</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 166.

<sup>2</sup> Na temat „czytania jako kłusownictwa” u Certeau por. tekst Barbary Kaszowskiej-Wandor, *Fikcja czytelności i anamorficznosc czytania. Czytanie Michela de Certeau w „Austerlitz” W.G. Sebald*, w: K. Thiel-Jańczuk (red.), *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

niem zapisuje dojmujący paradoks: „unieruchamianie konsumentów i ruch mediów”<sup>3</sup>.

Według Michela de Certeau – w akcie wynajdywania przez niego codzienności jako twórczości (zarówno w wymiarze egzystencjalnym: działania, jak i naukowym: tego działania opisu) – można wyróżnić kilka „wzorców” czytania wymykającego się systemowi, wspólnie objętych mianem kłusownictwa<sup>4</sup>. Badacz pisze m.in. o czytelnicznych technikach *bricolage’u* (indywidualne przekomponowanie tekstu – bardziej dosłownie rozumiane lub jako czysto myślowy i niekoniecznie w pełni świadomy zabieg), o „poetyckich podstępach” mających swe źródła w średniowieczu (rola różnego rodzaju „wtreć” pojawiających się w kolejnych lekturach-transkrypcjach), o różnorodnych „taktkach i grach z tekstem”, opisanych w ramach estetyki recepcji, wreszcie o roli ciała podczas lektury – od głośnego czytania, przez ruch gałek ocznych, do wszelkiego rodzaju gestów, najczęściej zresztą niekontrolowanych, wykonywanych nad książką. Gdyby ponowić w tym miejscu próbę analogii między czytaniem a oglądaniem, dokładniej: oglądaniem filmu (i głównym celem owej praktyki – interpretacji), znów musi pojawić się zastrzeżenie. Nie można tu mianowicie uwzględniać takiej samej „bierności”, jak rozumie to Certeau, skoro mowa o intencjonalnym akcie interpretacji, nie chodzi także o pewien typ „lektury” jako twórczości<sup>5</sup>, ale o sposoby pokonania oporów „pisma” i rozmaite reakcje na pozorną – jak już wiadomo – wolność oglądania.

Zasugerowane wyżej porównanie Certeau’owskiego czytania z teoriami interpretacji dzieła filmowego i różnymi taktkami, które umożliwiają „zatrzymanie” ruchomych obrazów w celu ich „uchwycenia” jako przedmiotu badania, z metodologicznego punktu widzenia nie jest do końca uprawnione. O ile bowiem kłusownicze praktyki czytania sprzeciwiające się (bardziej lub mniej świadomie) „ideologii »informowania« przez książkę”<sup>6</sup> mogą być traktowane „politycznie” (Certeau pisze tu wprost o „polityce kulturowej” obecnej od XVIII wieku), o ile w grę wchodzi tu nawet media takie jak telewizja, o tyle przypadek interpretacji dzieł sztuki filmowej wydaje się jednak odmienny – to świadomie podejmowane działanie, a opór należy do „natury” dzieła. Jednocześnie można tu uchwycić wspólny rys „polityczny”, gdzie cu-

<sup>3</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, s. 165.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 173 i n.

<sup>5</sup> Te akurat argumenty (związane z aktywną rolą „czytelnika” w „produkcji” tekstu) przywołane przez Certeau nie wydają się odkrywcze, by odwołać się – poza estetyką recepcji – choćby do koncepcji konkretyzacji Romana Ingardena (zresztą bardzo ważnej dla Isera i Jaussa).

<sup>6</sup> Por. paragraf pod takim właśnie tytułem w: M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, ss. 165-166.

dzysłów odnosi się do swoistej sytuacji komunikacyjnej, czytania i oglądania jako aktu nadawczo-odbiorczego. W obu tych praktykach – z zachowaniem wiedzy na temat ich historii i konstytutywnych cech medium – z pewnością można mówić o sile oddziaływania na odbiorców. W obu tych praktykach dochodzi również do reakcji – za każdym razem swoistej – na dominującą formę oddziaływania. Zarówno czytanie, jak i oglądanie – jako „nieznana czynność” – może stanowić przejaw wolności.

Ostatecznie interpretator umykającego obrazu, stosując rozmaite taktyki w radzeniu sobie z „przekładem” audiowizualnego dzieła interpretowanego na język interpretacji, sytuuje się pomiędzy dwiema skrajnościami. Z jednej strony będzie to analiza, najczęściej o formalnym charakterze, korzystająca z różnych technik graficznych, a przede wszystkim usiłująca zastąpić obraz jego graficznym odpowiednikiem, co więcej – zastąpić ruch jego iluzją (np. dzięki ułożeniu sekwencji kadrów). Analiza taka opiera się w tych kluczowych momentach na rezygnacji z języka. Z drugiej strony – gdyby za przykład posłużyła forma wideoeseju – następuje zbliżenie do samej sztuki, wypowiedziane w tym samym co interpretowane dzieło „języku”, ale także nie jest to język opisu (w tej chwili zbędny). Formą pośrednią, głównie ze względu na zachowaną postać druku – książki – tekstu, są publikacje, które – korzystając z możliwości „ilustracyjnych” analizy i interpretacji – byłyby „interpretacją wizualną”. Co prawda żadna z tych propozycji ostatecznie nie jest interpretacją *sensu stricto*, każda jednak ma interpretacyjny potencjał. Niniejszy rozdział zbudowany jest na próbach przybliżenia tych trzech możliwych obszarów „zamiast interpretacji”, trzech konkretnych propozycji „gatunkowych”. W każdym z analizowanych przypadków owo „zamiast” będzie miało trochę inne znaczenie – inny dla owego „zamiast” będzie punkt odniesienia czy sprzeciwu; inny może być cel; inny wreszcie – ostateczny efekt.

Zatem – jeśli nie interpretacja, to co? Niejako ponad wypowiedziami interpretacyjnymi (dążącymi do zakomunikowania sensu tego, co interpretowane) interesują mnie przede wszystkim próby przekroczenia samego aktu werbalizacji, głównie ze względu na nieprzystawalność języka do interpretowanego obrazu (o złożonym wielokodzie semiotycznym). Trzeba przy tym zaznaczyć, że są to zarazem próby „radzenia sobie” z samą interpretacją – wobec pewnego oporu, który ona, będąc komunikatem językowym, stawia. Zwłaszcza w przypadku wideoeseju wyraźnie zaznaczy się postawa „zamiast tekstu”, to znaczy zamiast określonej postaci interpretacji, a nie zamiast czy przeciw niej w ogóle.

## 2. FILM I JEGO „TEKST”

Jednym ze sposobów radzenia sobie z ukazanymi wcześniej granicami i ograniczeniami werbalnej interpretacji dzieła filmowego, sposobem niezwykle ważnym, metodologicznie rozbudowanym i popartym metodyczną narzędziownią, jest analiza. W tradycyjnym porządku sytuuje się ona ciągle przed interpretacją, jest do niej koniecznym wstępem, w praktyce jednak często pozostaje samowystarczalnym procederem, który albo nie ma jakiegoś – interpretacyjnego – ciągu dalszego (stąd zresztą bierze się zła sława analizy, traktowanej jako „sztuka dla sztuki” lub szkolne ćwiczenie), albo zawiera w sobie oba te poziomy. Istnieją również przesłanki, by sądzić, że analiza – tak jak ją widziała Susan Sontag – jest formą „przeciw interpretacji”, nieobarczoną imperatywem odkrywania i przypisywania znaczeń, neutralną, precyzyjną i fachową procedurą badawczą, jedną z możliwości obcowania z dziełem sztuki. W rzeczywistości, to znaczy podczas lektury takiego fachowego tekstu, trudno oddzielić te dwa poziomy od siebie<sup>7</sup>, poza tym nie ulega wątpliwości, że sama analiza – choćby przez wybór danego dzieła jako przedmiotu badania – już w tym momencie jest ukierunkowana i zawiera przesłanki do (ewentualnej) dalszej interpretacji.

Wydaje się, że – niezależnie w różnych ośrodkach badawczych – najbardziej odpowiednim „zapisem” filmu, zdolnym uchwycić i w jakiś sposób oddać jego przebieg, były rozmaite „t a b e l e, w y k r e s y, s c h e m a t y”<sup>8</sup>, jak opisowo traktują to autorzy podręcznika do analizy filmu właśnie. Natomiast w doskonale znanej na polskim gruncie propozycji Bolesława W. Lewickiego<sup>9</sup> chodziłoby jeszcze o partyturę, która także zawiera rozmaitego rodzaju wykresy i schematy, włącznie z uszeregowanymi „cytatami” w postaci pojedynczych kadrów. Taktyczne jest tu i zatrzymywanie poszczególnych obrazów (albo tylko tego jednego jedyne kadru, który podczas projekcji nieuchronnie przemija), i sekwencyjne ich ułożenie (sprawiające iluzję ruchu, jedyną dostępną ekwiwalencję w omawianym procesie „przekładu”). Na marginesie warto wskazać swoisty paradoks. Otóż mogłoby się zdawać, że wyspecjalizowane metody analizy lat 60., 70. i jeszcze 80. XX wieku, które wypracowały za-

<sup>7</sup> Por. J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Universitas, Kraków 2000.

<sup>8</sup> J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, przeł. M. Zawadzka, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 98 i n.

<sup>9</sup> Por. B.W. Lewicki, *Elementy analityki filmowej (tezy podstawowe)*, w: A. Helman (red.), *Współczesne problemy metodologii filmu*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1977, ss. 17-23. Por. także M. Hopfinger, *Kino z moich wspomnień*, w: A. Gwóźdź (red.), B. Kita (współpr.), *Pamięć kina*, Wyd. Naukowe „Śląsk”, Katowice 2013, s. 31.

sady „przekładu” języka ruchomych obrazów na hybrydowy (gdź ze sporym udziałem elementów graficzno-fotograficznych) język analizy, straciły swój impet i – być może – poczucie racji istnienia w momencie, gdy nowe nośniki danych oraz coraz doskonalsza, a jednocześnie przystępniejsza w obsłudze technika pozwalałyby w pełni wykorzystać swój potencjał w takiej analizie. Tymczasem wcale nie straciły, tylko wręcz przeciwnie – usprawniły się i zaczęły stosować jeszcze bardziej wysublimowane sposoby, czasem w nieco innych metodologicznie celach. Trudno np. wyobrazić sobie, by klasyczny podręcznik Davida Bordwella i Kristin Thompson *Film Art: An Introduction*<sup>10</sup>, co prawda pochodzący z końca lat 80. i o wyraźnych proweniencjach formalno-kognitywnych (stąd moje zastrzeżenie o różnych metodologicznie rozumianych celach analizy), ale ciągle wzorcowy jako akademicka publikacja tego typu, pozbawiony był ilustracyjnych względem poszczególnych interpretacji (np. schematów fabularnych) starannie dobranych sekwencji kadrów. Kwestia użycia (nie tylko w analizie) pewnych statycznych ekwiwalentów filmu, tak jakby były one materialnie uchwytne, zaczerpniętymi z niego cytatai, pojawia się również w eseju Laury Mulvey o widzu zawłaszczającym:

Doświadczenie kina jest doświadczeniem niezwykle efemerycznej natury; ulotne są jego najpiękniejsze chwile i obrazy, ulotni są jego bohaterowie. W odpowiedzi na ten problem przemysł filmowy stworzył cały wachlarz nieruchomych obrazów służących jako uzupełnienie samego filmu: stopklatki, plakaty, a przede wszystkim pin-upy<sup>11</sup>.

W innym miejscu Mulvey twierdzi wręcz, że wszelkie tego rodzaju parateksty wpisują się w nurt poszukiwania „*punctum* kina”<sup>12</sup>, czyli byłyby zdaniem autorki pozytywnymi odpowiedziami na skargi Barthes’a dotyczące kina wyrażone w jego *Świetle obrazu* (do jakich to wniosków udało się dotrzeć Mulvey z pominięciem *Trzeciego sensu*, o czym napomykam wyłącznie w kontekście moich wcześniejszych rozważań poświęconych roli tego eseju w rozwoju refleksji teoretyczno-interpretacyjnej).

Od początku zinstytucjonalizowanego filmoznawstwa i formułowania w jego ramach kolejnych problemów z interpretacją analiza w największym stopniu – i z najciekawszymi efektami – radziła sobie z nieprzystawalnością „języków”. Kolejne teorie wypracowywane na tym polu przynosiły więc

<sup>10</sup> D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2010.

<sup>11</sup> L. Mulvey, *Widz zawłaszczający*, przeł. M. Stuczyński, w: eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzony, Kraków – Warszawa 2010, s. 290.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 302.

wiele technik czy metod, które starały się zmniejszyć przepaść nieporozumienia, nieprzekładalności, zapomnienia, a ich propagatorzy niejednokrotnie wychodzili z założenia, że trzeba zrobić wszystko (tu pojawiały się kolejne taktyki), by jak najmniej stracić z filmu (jako fenomenu ruchomych obrazów) w akcie jego analizy oraz by zyskać jak najwięcej obiektywnych „dowodów” na osiągnięcie celu danej analizy, a następnie interpretacji.

Autorzy *Analizy filmu*, książki swego czasu ważnej jako podręcznik akademickiego filmoznawstwa, przełożonej dopiero niedawno na język polski (i choćby w tym sensie znacznie spóźnionej<sup>13</sup>) wyszczególniają wiele rozmaitych technik analizy obrazu filmowego. Fundamentalnym gestem będzie tu zatem zatrzymanie obrazu czy obrazów<sup>14</sup>, później zaś – dokonywany w różnych celach analitycznych – „opis obrazów filmowych”<sup>15</sup>, z wszelkimi problemami związanymi z dominacją kadru w takich opisach oraz z nieuchronnie selektywnym charakterem „przekładu”. Dominująca w filmowych technikach analitycznych lat 70. rola kadru ma swe źródła rzecz jasna w silnym wówczas metodologicznym paradygmacie strukturalno-semiotycznym, w ramach którego film okazywał się dziełem sztuki stosunkowo łatwo poddającym się „strukturuwaniu”, cięciu, kawałkowaniu, kadr zaś w wielu ówczesnych koncepcjach traktowany był jako najmniejsza, dystynktywna jednostka „tekstu”<sup>16</sup>. Ówczesna dominacja kadru jako swego rodzaju dowodu (cytatu) w analizie wiąże się jednak nie tylko z metodologicznymi założeniami, ale także z przekonaniem na temat mechanizmów percepcji ruchomych obrazów. Tak podsumowała wówczas ten wątek Alicja Helman:

---

<sup>13</sup> J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*. Książka spóźniona, to prawda, ale nie należy zbyt pochopnie rezygnować z podobnych procedur, które uczą, jak „chwycić film”. Wydaje się, że po okresie dezynwoltury w obszarze praktyk interpretacyjnych obronią się jedynie te interpretacje, które wykazują stałą łączliwość z „tekstem”, które w analizie i przez analizę znajdują odpowiednie argumenty na obronę – nawet bardzo śmiałych i ryzykownych – tez.

<sup>14</sup> „[...] dzięki możliwości owego zatrzymania film może stać się pełnowymiarowym przedmiotem analizy”; *ibidem*, s. 56.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 94 i n.

<sup>16</sup> Ciekawa kwestia związana jest z *Trzecim sensem* Barthes’a, który to tekst być może w jakimś stopniu zaważył na rozwijającej się tendencji wykorzystania kadrów w procesie analizy. Dokładnie zaś chodzi o paradoks, dość często poruszany w pracach komentujących teorię „trzeciego sensu”. W swojej taktyce „kadrowania” Barthes mianowicie użył jako przykładu filmu, który – jakby ze swej „natury” – jest idealnym przykładem dzieła opartego na montażu, a więc tym samym poddającego się „kadrowaniu”. Można też dodać, że takie dzieło wyraźnie zmontowane (to znaczy na zasadzie kontrastowania skrajnie odmiennych obrazów, co daje – pożądaną – szczególnie szokujący efekt) znacznie bardziej przyczynia się do zapamiętywania („klucza”) tych poszczególnych obrazów w umyśle czy pamięci widza i badacza.

Skłonność teoretyków filmu do analizy fotogramu, a nie dzieła w ruchu, dowodzenie, iż zależności i właściwości widoczne w fotogramie są najbardziej istotne, potwierdzałyby hipotezę Lewickiego. Wszakże póki nie wypowiedzą się w tej kwestii psychologowie, pozostanie ona tylko hipotezą. Bowiern można na nią odpowiedzieć, że zestaw reprezentatywnych dla danego filmu fotogramów jest odpowiednikiem partytury, zaś – jak wiadomo – teoretyk chętniej wypowiada się o utworze muzycznym na podstawie jego graficznego zapisu niż żywego wykonania lub mechanicznego odtworzenia. Podobnie teoretyk filmu woli mieć do czynienia z fotogramem, gdzie wszystko jest utrwalone, widoczne, uchwytnie niż z ulotnym widowiskiem filmowym, które umyka jego pamięci, a niekiedy, w licznych swych szczegółach, i zdolnościom postrzegawczym<sup>17</sup>.

W tym kontekście dwa teksty Rolanda Barthes'a – *Trzeci sens* i *Wychodząc z kina* – w jednym aspekcie ciekawie się komponują: fotogramy, które stają się impulsem w budowaniu teorii trzeciego sensu, „istniejące w cieniu właściwej atrakcji – filmu”<sup>18</sup>, wcześniej fizycznie znajdowały swe miejsce w przestrzeni rzeczywistego wyjścia z kina (oraz oczywiście wejścia do niego): to „pasaż pomiędzy miejską ulicą a salą kinową”<sup>19</sup>.

Punktem wyjścia wielu konceptualizacji z zakresu analizy i interpretacji dzieła filmowego jest konstatacja, iż po pierwsze, film jako sztuka wizualna (czy szerzej: syntetyczna) nie poddaje się werbalizacji, po drugie, film jako sztuka czasowa, przemijająca nie pozwala się w analitycznym geście „uchwycić”. Z kolei punktem dojścia w tych teoriach zaskakująco często okazuje się właśnie propozycja Barthes'a, boiwn łączy ona w sobie te dwa „kłopotliwe” elementy: wskazane założenia na temat ontologii dzieła filmowego oraz możliwą wersję uchwycenia jego sensu, „przyszpilenie” go w postaci fotogramu (dla którego to gestu pierwotnym bodźcem nie jest oczywiście chęć drobiazgowej analizy, jaką umożliwiła dopiero późniejsza epoka domowych magnetowidów, ale – ni mniej, ni więcej – doświadczenie *signifiance*).

Odnosnie do *Trzeciego sensu* jako możliwego bodźca do rozwoju podobnych tendencji w filmoznawstwie, tu w zakresie podejścia do konkretnego filmu nie jako skończonego dzieła, ale tekstu funkcjonującego wśród cytowanych wyżej zmiennych, powołałbym się na rozprawę o interpretacji dzieła filmowego Winfrieda Pauleita<sup>20</sup>. Wspomniane wcześniej miejsce ekspozycji filmowych fotogramów jako miejsce wejścia i/lub wyjścia stanowi znaczącą różnicę, to znaczy składa się na ostateczny kształt odbioru dzieła filmowego,

<sup>17</sup> A. Helman, *U podstaw analizy dzieła filmowego*, „Kino” 9/1974, s. 36.

<sup>18</sup> W. Pauleit, *Analiza filmu: paratekstualność i otwarte pole refleksji*, w: A. Gwóźdź (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 68.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem.

który to odbiór może być zarówno indywidualnym doświadczeniem, jak i intersubiektywnie wyrażaną, fachową lub bardziej osobistą (zwłaszcza w dobie Internetu) interpretacją. Jak bowiem pisze wspomniany badacz<sup>21</sup>, fotogramy u wejścia coś obiecują, coś projektują, do czegoś zachęcają<sup>22</sup>, podczas gdy te same fotogramy u wyjścia całkowicie zmieniają swój charakter – powtórnie ożywają, stają się znakami tego, co było, zapisują wcześniej obejrzaną/przeżytą historię itd. (pomijam tu oczywiście kwestię anachroniczności owej tradycji umieszczania fotosów w gablotach przed kinem lub w jego wnętrzach; anachroniczności lub – dzisiaj może częściej – ekskluzywności).

W historii fotogramu, fotosu, kadru zapisała się więc (alternatywna) historia statusu (teorii) interpretacji filmu – od fotosów w wejściu do kina/wyjściu z kina (i ze wskazaniem ich roli „egzystencjalnej”, „doświadczeniowej”, „wspomnieniowej” itp.), przez ich użycie, ciągle aktualne, w interpretacji „klasycznej”, kiedy towarzyszą tekstowi jako forma atrakcyjnej ilustracji (często w tautologicznym ujęciu czy kontekście) lub – co ważniejsze – jako rodzaj argumentu w procesie analizy i interpretacji, aż do momentu całkowitego zastąpienia przez nie tekstu. I właśnie ten ostatni przypadek wymaga dłuższego wyjaśnienia – ze względu na formułę i praktykę „zamiast interpretacji”.

Odwołuję się tu do praktyk internetowych i m.in. portalu społecznościowego Facebook, a zwłaszcza bardzo popularnych na nim „stron” poświęconych filmowi, niejednokrotnie prowadzonych po amatorsku (w ścisłym znaczeniu) i bardzo profesjonalnie, gromadzących czasem znaczną liczbę obserwatorów czy uczestników grupy. Szczególnie częstą metodą „analizy” filmów jest umieszczanie w osobnych postach, najczęściej bez słowa komentarza, jedynie układu kadrów (kilku, kilkunastu, czasem kilkadziesiątu) z zaznaczeniem podstawowych danych na temat filmu (tytuł, reżyser, rok produkcji). Są to zwykle fotogramy (stopklatki) dobrej jakości i dobrane tak, co zrozumiałe, by odzwierciedlały i przypomniały kluczowe, charakterystyczne czy po prostu najbardziej efektowne dla filmu sceny.

Pojawia się tu kilka podstawowych a istotnych pytań: Czy seria samych kadrów filmowych ma interpretacyjny potencjał? Dlaczego rezygnuje się tam z tekstu? Jak to ma wreszcie oddziaływać na odbiorców (którzy tu są najważniejsi, chodzi bowiem o publikację w medium społecznościowym)? Oczywiście ciekawe wydają się same wybory i układy tych kadrów – za każdym razem jest to przecież forma interpretacji, którą proponuje autor

<sup>21</sup> Ibidem, ss. 68-69.

<sup>22</sup> W tym kontekście powinien się też pojawić plakat filmowy, który bezdyskusyjnie – w najlepszej tradycji plakatu, ale także w dobrze pomyślanym procesie twórczym plakacisty, kiedy po obejrzeniu filmu próbuje on przetworzyć sens na obraz – jest wizualną formą interpretacji. Jednocześnie plakat niejako „uprzedza” czy „zapowiada” odbiór widza.

(administrator lub współadministrator strony). Równie ciekawa – a w kwestii problematyki interpretacji nawet ciekawsza – jest jednak pozycja odbiorcy.

W publikacjach tego typu (pomijając zbędne w tym momencie konstatacje na temat współczesnej „kultury obrazkowej” *en generale*) chodzi m.in. o poszukiwanie – za pomocą obrazów, które mają znaczną siłę oddziaływania na pamięć i wyobraźnię – pewnych wspólnot interpretacyjnych (by posłużyć się określeniem Stanleya Fisha), a właściwie osób podobnie współodczuwających określone filmy i mających podobne wspomnienia z nimi związane. Strony te adresowane są więc do wybranych czytelników/widzów (oczywiście mimo zakładanej przypadkowości tego typu przyporządkowań na Facebooku, która jednak z czasem sama się reguluje), zatem zaproponowana przez nadawców „analiza” od razu, potencjalnie, trafia na właściwy grunt.

Forma i miejsce publikacji prowokują też do zabrania głosu, co najczęściej ogranicza się do zaznaczenia przynależności do owej wspólnoty, ale w dyskusjach tego typu prawie zawsze zawiera się wątek autobiograficzny, związany z przypomnieniem (sobie i grupie) konsytuacji odbioru danego, zasugerowanego właśnie, filmu. Odzywają się więc osoby, dla których „analizowany” film jest ważny, coś istotnego przypomniał lub w osobistej perspektywie do dziś znaczy, ale przede wszystkim pojawiają się głosy dotyczące samego doświadczenia: tego akurat seansu, całego kontekstu przestrzennego (np. ze szczegółami dotyczącymi kina, w którym dany film ktoś widział), a nawet egzystencjalnego. Kręgi zainteresowanych uczestników w tego typu „rozmowach” zakrojone są w różny sposób. Z jednej strony, mogą to być bardzo ogólnie określone tematy filmowe – wówczas najczęściej jako zaczyn dyskusji pojawiają się np. dzieła „kultowe” i/lub klasyczne, w każdym razie bardzo znane. W ten sposób następuje jakby prowokacja pracy pamięci, która w zakresie owych klasycznych dzieł jest oczywiście w pewnym stopniu wspólna. Inna rzecz, że mogą to być strony czy grupy facebookowe bardzo „wąsko profilowane”, a grupa ich odbiorców to jakby od razu ta sama wąska grupa współodczuwających, doświadczających, pamiętających. Ostatecznie można powiedzieć, że na etapie publikacji np. galerii zdjęć z konkretnego filmu jest to jakaś forma „zamiast interpretacji”, na etapie odbioru zaś (i jest to kwestia wpisana w ten sposób komunikacji) – to również jakaś forma „zamiast seansu”, „zamiast doświadczenia kinematograficznego”, rodzaj wyobraźniowego seansu, skrócona ścieżka do filmu, który zapisał się w pamięci.

Nie sposób tu oddać wielości tego rodzaju praktyk, dlatego z ostatnio znalezionych przywołam tylko jeden przykład, który utwierdził mnie w przekonaniu, że proponowana w ten sposób forma, która polega na prezentacji samych tylko kadrów filmowych całkowicie zamiast jakiegokolwiek językowej wykładni sensu sceny czy, tym bardziej, całości, jest „zamiast interpretacji”.

Na Facebooku strona (*fanpage*) nazywa się „Chaotic Cinema”, a jej „temat” redaktorzy określają jako „Surreal, Experimental, Horror & Cult Films, and some Surrealism”. We wrześniu 2017 roku licznik zarejestrował ponad 84 tysiące uczestników grupy. O ile zwykle tematy i filmy wybierane do „dyskusji” nie dziwiły w kontekście zakreślonego profilu tematycznego, o tyle przykład *Idy* Pawła Pawlikowskiego (2013), post opublikowany 25 sierpnia 2017 roku<sup>23</sup>, mógł zdziwić podwójnie: ze względu na odmienny temat (choć wyselekcjonowane do prezentacji kadry dziwiły już w tym kontekście mniej), a także ze względu na liczbę fotogramów (zwykle było ich kilka, tym razem trzydzieści). I w dalszym ciągu nie byłoby nic nadzwyczajnego w tak zaprezentowanym, obszernym „pokazie slajdów” (oprócz podkreślenia kunsztu operatorów – Ryszarda Lenczewskiego i Łukasza Żala), gdyby nie zestawienie w tym pokazie dwóch kadrów, identycznych (co uderza w komputerowo sterowanym ich zestawieniu, swoistym następstwie w czasie), z tym że na pierwszym jest postać bohaterki, Wandy, na drugim – jej nie ma. Dla widza, który obejrzał wcześniej film, a teraz patrzy na zestawienie dwóch fotografii tej samej przestrzeni, w centralnie zakomponowanym w niej oknie, „interpretacyjna” siła tego zestawienia działa jak Barthes’owskie *punctum*.

Laura Mulvey tym razem w tekście *Widz refleksyjny* pisze:

Dzięki zatrzymaniu i zawieszeniu biegu normalnego czasu kinowego ciało filmu fabularnego może odnaleźć nowe formy odbioru. [...] W tym poczuciu euforii [dot. cytatu o upowszechnieniu się „stołu montażowego” – R.K.], nawet jeśli płynie ono jedynie z doświadczenia kliszy filmowej przemieszczonej na wideo, aura związana z dziełem sztuki, którą Benjamin uznawał za wykluczoną w świecie filmu i fotografii, powraca do owych mechanicznie powielanych mediów poprzez przymus powtórzenia<sup>24</sup>.

Propozycja Mulvey, badaczki włączanej czasem do kręgu autorów teorii zmysłowych kina, odnosi się już wyłącznie do widza-interpretatora, który (dosłownie) „dotknięcie filmu” uznawał za przywilej i otwarcie nowych możliwości. Wszelkiego rodzaju fragmenty filmów, stopklatki, możliwość manipulowania obrazami, aż do granic demontażu stają się powszechnie dostępnym „materiałem” służącym interpretacji – lub analizie, która jest „zamiast interpretacji”. O ile Barthes’owska propozycja pewnego narzędzia metodycznego w ramach „radzenia sobie” z umykającymi obrazami filmowymi odnosiła się jednak do procesów *mentalnych* („trzeci sens” czy „filmowe *punctum*”

<sup>23</sup> <https://www.facebook.com/chaoticcinema/photos/pcb.649331545256894/649331358590246/?type=3&theater> [dostęp: 15.09.2017].

<sup>24</sup> L. Mulvey, *Widz refleksyjny*, przeł. M. Stuczyński, w: eadem, *Do utraty wzroku*, ss. 314 i 316.

to jakby stopklatki „wewnętrznego filmu”), o ile Mulveyowskie parateksty, oferowane przez producentów filmowych i tak pożądane przez widzów, miały jednak charakter względem filmu z e w n ę t r z n y, o tyle dziś, można powiedzieć, historia zatoczyła koło, ale weszła na kolejną orbitę. Domowy sprzęt, którym dysponujemy (począwszy od odtwarzaczy VHS, skończywszy na możliwości komputerowego zatrzymania „kłującego” kadru i użycia go w rozmaitych celach), przyczynia się do przeniesienia interpretacji (nawet jeśli są to jakieś jej formy „zamiast”) do codzienności zarówno kinofila-amatora, jak i krytyka czy filmoznawcy.

### 3. INTERPRETACJA WIZUALNA

Pomiędzy technikami analitycznymi, w których szuka się jakiejś ekwiwalencji w procesie „przekładu” obrazu na słowo, a interpretacją, która – w tradycyjnym ujęciu – będzie już raczej umieszczana na poziomie czysto dyskursywnym, można by usytuować przykłady prac – publikacji książkowych, które w moim ujęciu stanowią realizacje „innej interpretacji”, w której próbuje się, na ile to możliwe i na różne sposoby, zachować „istotę filmowości”. W niniejszym fragmencie omówię zatem kolejno dwa projekty Kuby Mikurdy i Jakuba Woynarowskiego (wraz z kilkoma możliwymi kontekstami i dalszymi egzemplifikacjami) oraz polskie wydanie pracy Patti Bellantoni *Jeśli to fiolet, ktoś umrze* (jako przykładu książki teoretycznofilmowej, w której próbuje się zatrzeć granicę między analizą i interpretacją a samym filmem).

Pierwszy ze wspólnych projektów Mikurdy i Woynarowskiego<sup>25</sup> to wyjątkowa książka – *Wunderkamera. Kino Terry’ego Gilliama*. Wyjątkowa ze względów graficznych, ale przede wszystkim z uwagi na założenia koncepcyjne, które za tymi graficznymi rozwiązaniami stały. Jak bowiem pisze we *Wstępie* Kuba Mikurda, chodziło o użycie pewnych „środków wizualnych”, jednak nie na zasadzie ilustracji, ale „rozbudowanej, alternatywnej metodologii”<sup>26</sup>. Jakub Woynarowski, autor wizualnej warstwy opracowania, w ten sposób opisał ową „metodologię”:

---

<sup>25</sup> Na uwagę zasługuje też wcześniejsza praca redakcyjna Mikurdy (wspólnie z Adrianą Prodeus; stroną graficzną zajął się Marcin Hernas), zapewne także nie bez wpływu na ostateczny, wizualny jej wymiar: *Trzynasty miesiąc. Kino braci Quay*, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzony, Kraków – Warszawa 2010.

<sup>26</sup> *Wunderkamera. Kino Terry’ego Gilliama*, red. K. Mikurda, koncepcja wizualna i opracowanie graficzne J. Woynarowski, MFF Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2011, s. 8.

[...] obecne na kartach niniejszej książki tradycyjne typy tekstualnej narracji (o mniej lub bardziej performatywnym charakterze) uzupełnione zostały graficznym spoiwem, pozwalającym na włączenie do arsenału filmowego interpretatora elementów wizualnego dyskursu, takich jak ilustracje, diagramy czy symboliczne ikonki<sup>27</sup>.

I tak uzupełniają książkę – pojawiające się w momencie zapisu dyskusji czy interpretacji danego filmu – rozmaite rozwiązania graficzne, atrakcyjne i nośne zarówno w wymiarze plastycznym, jak i merytorycznym, stanowią bowiem wynik uprzedniej intelektualnej pracy (interpretacji!) nad logiką, narracją czy strukturą poszczególnych dzieł Gilliana, a w warstwie wizualnej odwołują się do świata wyobraźni reżysera, ale także do tradycyjnych, obecnych w ikonografii danego gatunku motywów. Oczywiście, co na poziomie bardziej teoretycznym uwzględniłem w rozdziale II, koniecznie trzeba tu poczynić zastrzeżenie o pewnej przystawalności czy adekwatności interpretowanej twórczości i – tworzonej na tę potrzebę – alternatywnej, „wizualnej metodologii”. Jak podkreślał Mikurda w jednym z wywiadów, właśnie ze względu na konsekwencję w budowaniu kolejnych światów wyobraźni kino Gilliana idealnie nadawało się do użycia takiej niekonwencjonalnej taktyki interpretacyjnej<sup>28</sup>.

Druga propozycja tych samych autorów to *Corpus Delicti*, książeczka (zresztą formatem, kolorystyką i ornamentem przypominająca modlitewnik) poświęcona wyobraźni filmowej reżysera *Dziejów grzechu*<sup>29</sup>. Jak piszą autorzy we *Wstępie*: „*Corpus Delicti* to katalog przedmiotów surrealistycznych – prezentacja dowodów rzeczowych artystycznych występów Waleriana Borowczyka”<sup>30</sup>. Oczywiście trudno sobie wyobrazić interpretację tak zakreślonego tematu bez wizualnego przywołania owych przedmiotów; w tradycyjnej publikacji czasopiśmienniczej lub książkowej interesujące autorów reprodukcje stanowiłyby rodzaj merytorycznie uzasadnionej ilustracji, czyli jednak elementu wykorzystanego w sposób funkcjonalny (także jako np. rodzaj argumentu w prowadzonym wywodzie). Tutaj powstał tekst „odwrócony”, to znaczy, po pierwsze, prymarny jest album (katalog) przedmiotów, funkcjonalny zaś względem niego – tekst je objaśniający czy komentujący, zresztą objętościowo bardzo skromny. Po drugie, „ilustracje” i cały materiał

<sup>27</sup> J. Woynarowski, *Wunderkamera*, w: ibidem, s. 19.

<sup>28</sup> Por. <http://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/408381,Biale-plamy-filmowej-swia-domosci-wypelnia-ksiazki> (w informacji znajduje się link do rozmowy M. Nogasia z K. Mikurdą).

<sup>29</sup> J. Mikurda, J. Woynarowski, *Corpus Delicti*, współpraca J. Majmurek, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2013.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 17.

wizualny – od wyklejek, przez liternictwo, do wizerunków samych przedmiotów – to artystyczna praca Woynarowskiego, owszem, odnosząca się wprost do twórczości filmowej i plastycznej Borowczyka, ale jednak i przede wszystkim graficzna, wizualna i n t e r p r e t a c j a (w tym sensie niejęzykowy charakter interpretacji jest – w wymiarze formalnym – podwójnie ciekawy; a do podobnej piętrowości interpretacji dochodzi także w *Wunderkamerze*). Po trzecie, efektem jest książka jako (artystyczny) przedmiot interesujący sam w sobie. Co ważne, zarówno w materiałach wydawcy, jak i w późniejszych omówieniach pojawia się określająca ją formuła „wizualnego eseju” – jako adekwatnego *quasi*-gatunku dla przyjętej przez autorów „wizualnej metodologii”. Sensowne będzie tu także nawiązanie do tradycji poezji wizualnej, czyli takiej, która może obywać się bez słów, posługując się znakami graficznymi, układami liter i cyfr, wreszcie figuratywnymi lub abstrakcyjnymi wizualizacjami. Przy tej okazji zaś nawiązanie do utopii uniwersalnego języka poetyckiego czy filmowego w ogóle (o czym pisałem w rozdziale IV, we fragmencie *Oglądanie zamiast interpretacji*).

Oba projekty zasługują na uwagę także ze względu na wprowadzony przez autorów przekaz metatekstualny. Tego rodzaju samoświadomość metodologiczna i eksperymentalne podejście do książki filmoznawczej stanowią bardzo ważny element szerszego obrazu kultury filmowej, w tym jej akademickiej wersji, coraz śmielej adaptującej niestandardowe formy nauczania historii, poetyki, wreszcie analizy i interpretacji filmu, a także prezentowania wyników swoich badań. Przy okazji rozmowy na temat *Historii lądowania*, wspólnej z Woynarowskim instalacji (poświęconej z kolei *Stalkerowi* i *Solaris* Andrieja Tarkowskiego), Mikurda mówił o zespołowej próbie wypracowania podejścia, które „byłoby w zasadzie krytyką filmową, ale [dokonywaną– R.K.] za pomocą różnych środków wizualnych”. Chodziło o „zbudowanie takiego wizualnego zestawu narzędzi, który pozwoliłby w języku wizualności mimo wszystko opowiadać i pokazywać na przykład pewne prawidłowości, które się w tych filmach pojawiają, pewne stałe motywy, interpretować to, co robią ci twórcy”<sup>31</sup>.

Wydawałoby się, że projekt „wizualnej metodologii”, zrealizowany w postaci jednej czy dwóch konkretnych książek i w ten sposób tu – jako unikatowy – zaprezentowany, ma swoje odpowiedniki. Właściwie jednym tchem można by więc przywołać: 1) starannie przygotowane wydawnictwa poświęcone tym twórcom filmu, dla których inspiracje plastyczne są ważne (np. książka o *Tataraku* Andrzeja Wajdy, z akcentem na porównawcze ustawienie

<sup>31</sup> *Historia lądowania*, z Kubą Mikurdą rozmawia Magdalena Franczuk, Łódź 2015 [kanał Lodz Film School na portalu vimeo; <https://vimeo.com/147606116>].

reprodukcji obrazów Hoppera i kadrów z filmu<sup>32</sup>); 2) książki poświęcone tym twórcom, dla których proces przygotowania filmu obejmuje ciekawe i warte opublikowania materiały wizualne – czy to należące do autora i filmu, czy też stworzone na potrzeby jego rozumienia (tak jak ma to miejsce w przypadku Gilliana)<sup>33</sup>; 3) katalogi do wystaw poświęconych twórcom filmu lub kinu jako takiemu, które to publikacje często przybierają postać książki, która z kolei – jako zapis rozwiązań kuratorskich – ma zwykle ambicje rewelatorskie w zakresie interpretacji filmów czy wybranych wątków twórczości reżysera, także dzięki wspomagającemu działaniu publikowanych tu materiałów wizualnych – „eksponatów”<sup>34</sup> (dobrym przykładem może tu być publikacja przygotowana z okazji krakowskiej wystawy poświęconej Kubrickowi<sup>35</sup>).

Wszystkie te (i podobne) propozycje mają bez wątpienia swój potencjał „zamiast interpretacji”, to znaczy wizualizując, mówią. Projekt „wizualnej metodologii” Mikurdy i Woynarowskiego wyróżnia jednak świadomy i deklaratywny charakter oraz podkreślenie ważnego źródła pomysłu, czyli – najogólniej ujmując – kłopotu z interpretacją.

Przedmiotem dalszej analizy jest propozycja zupełnie innego rodzaju, czyli publikacja *stricte* (w tradycyjnym ujęciu) filmoznawcza (ściśle rzecz biorąc, mieszcząca się gdzieś pomiędzy dyskursem naukowym, popularnonaukowym i podręcznikowym): *Jeśli to fiolet, ktoś umrze* Patti Bellantoni<sup>36</sup>. Wydanie polskie – w warstwie typograficznej – stanowi dość wierny odpowiednik wydania oryginalnego, co być może wynika z warunków umowy pomiędzy wydawnictwami i co – w konsekwencji – zapewne świadczy o konkretnym

<sup>32</sup> „Tatarak” *Pożegnanie miłości*, fot. P. Bujnowicz, red. K. Szajowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009.

<sup>33</sup> Na przykład przywołana już książka *Trzynasty miesiąc. Kino braci Quay*, a także *Portret niedokończony. O Stanisławie Latałło*, koncepcja M. Latałło, oprac. literackie M. Stauber, red. A. Leder, Korporacja Ha!art, Kraków 2005. W tym kontekście ciekawym zaskoczeniem może być książka Dereka Jarmana (*Chroma. Księga kolorów*, przeł. P. Świerczek, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice 2017), stanowiąca ważny apendyks do *Blue (nomen omen* filmu monochromatycznego) i wielu innych filmów autora-malarza: mimo że pięknie i starannie wydana, obywa się bez jednej ilustracji.

<sup>34</sup> Przykład ten jest szczególnie ciekawy w kontekście moich rozważań, bowiem w formie tekstu lub bardziej czy mniej konwencjonalnej postaci książki próbuje się tu „oddać” nie tylko doświadczenie filmu i filmowość jako taką, ale także doświadczenie tej konkretnej wystawy, która – właśnie ze względu na „filmologiczny” charakter – ma specyficzny przebieg i oddziaływanie.

<sup>35</sup> *Stanley Kubrick. Wystawa. Exhibition. Muzeum Narodowe w Krakowie. The National Museum in Krakow. 4.05-14.09.2014*, red. J. Popielska-Michalczyk, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014.

<sup>36</sup> P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2000.

pierwotnym zamyśle autorsko-edytorskim. Niezależnie jednak od przyjętych hipotez, bowiem refleksji podlegają tu i wypowiedź na określony temat, i – by tak rzec – jej nośnik, konkretny artefakt, zamysł ów można rekonstruować jako próbę stworzenia „książkowego” ekwiwalentu omawianej przez autorkę problematyki, a przede wszystkim próbę oddania w dość tradycyjnym formacie książki kwestii tak specyficznej dla filmu, jak jego warstwa wizualna (oraz – chciałoby się rzec – jego kolor). Nie jest to przykład książki, w której ilustracje, wykresy, fotosy itp. są wizualizacjami czy wizualnymi „odpowiednikami” prowadzonego wykładu (jego treści), ale raczej próba „totalnego” zachowania pewnej adekwatności między tematem a jego graficzną warstwą, fizycznym nośnikiem. Oczywiście działa tu również kwestia adekwatności: tematu i formy. Trudno sobie bowiem wyobrazić książkę tego typu podejmującą problematykę niezwiązaną z warstwą wizualną.

Na ostateczny efekt składają się przede wszystkim starannie dobrane i dobre jakościowo ilustracje – kadry filmowe, które stanowią nie tyle ekwiwalenty analizowanych czy przywoływanych przez autorkę filmów, ile swego rodzaju metonimie (*pars pro toto*) – jakby zatrzymane znaki dłuższych filmowych ujęć (dla których dany kolor staje się pewną dominantą) lub wręcz całych filmów (utrzymanych w jednej tonacji kolorystycznej). Oprócz tej warstwy jednak – której właściwie można by się po dobrze przygotowanej publikacji na podobny temat spodziewać – pojawia się cały szereg edytorskich zabiegów, które w procesie budowy ekwiwalencji między książką (wraz z jej „językowym” wymiarem) a filmem pomagają. Na przykład każdy z sześciu kolorów omówionych w publikacji (czerwień, żółć, błękit, pomarańcz, zieleń, fiolet) znajduje swoje odzwierciedlenie w kolorze zarówno czcionki użytej do zapisywania tytułów, śródtytułów i ważnych pojęć czy haseł (w spisie treści oraz w samym konkretnym rozdziale), jak i tła dla niektórych fragmentów (początki rozdziałów, ramki z informacjami o omawianych właśnie filmach). Dodatkowo całość wzbogacona jest o liczne „ikony”, które mają ułatwić czytelnikowi „nawigację”, a których kolorystyka jest przyporządkowana danemu znakowi, z wyjątkiem graficznych odsyłaczy do innych rozdziałów, w których omówiona została jakaś kwestia związana z danym filmem, ale w kontekście innego koloru (i takim właśnie kolorem zostają oznaczone odsyłacze).

Skomplikowany i przemyślany system znaków i kolorów użytych w książce, składający się ostatecznie na wyjątkową w interesującym mnie aspekcie całość, mającą charakter nowoczesnego podręcznika z zaciekawiającym czytelnika systemem „nawigacji”, niekoniecznie przyczynia się do pozytywnej oceny owej całości. Głównym wrażeniem jest bowiem odczucie nadmiaru i eklektyzmu, także stylistycznego. Pozostawiając jednak na boku kwestię oceny (bo i nie miejsce na to), w tym kontekście zajmuje mnie książka Bel-

lantoni jako artefakt, fizyczny obiekt. Warto również odnotować, że sama „teoria koloru” w niej zaproponowana to w wielu aspektach odwołanie do problematyki odbioru dzieła filmowego, w ramach którego poznanie następuje przez zmysły (tutaj zmysł wzroku, co oczywiste) oraz emocje: „Moim celem jest usprawnienie komunikacji niewerbalnej. Chcę was zachęcić do tego, byście poćwiczyli mięśnie waszego instynktu. »Widzenie« filmu wymaga umiejętności, których nie wymaga zwykle »oglądanie«<sup>37</sup> („*Seeing a movie demands skill that watching a movie doesn't*”<sup>38</sup>). Przywołuję w tym kontekście oryginał, bowiem – mimo próby stworzenia polskiego odpowiednika także na poziomie czysto edytorskim – angielski podtytuł jest jednak bliższy niż *Teoria koloru w filmie* intencjom „zamiast interpretacji”: *The Power of Color in Visual Storytelling*. Jak pisze autorka: „[...] to kolor decyduje o tym, co myślimy i czujemy”. I dalej, właściwie zgodnie z intuicjami wielokrotnie tu już wypowiedzianymi:

Po pierwsze i najważniejsze, wyłącz swoją lewą półkulę mózgu. Musisz porzucić kontrolę nad swoim rozumującym „ja” i przekazać ją temu, co „widzisz”. To nie jest łatwe w kulturze, która pyszni się pragmatycznym rozumowaniem i w której nasze łagodniejsze umiejętności percepcji odstawione są na bok. Większość z nas uwielbia analizować filmy i rozmawiać o tym, co analizuje. W rzeczywistości, często jesteśmy tak zajęci analizą punktów zwrotnych akcji, że nie uświadamiamy sobie, jak wpływa na nas to, co widzimy. Ewoluuujemy w generację gawędziarzy o leniwej wyobraźni. „Oglądamy”, ale nie „widzimy”. I tracimy pewne doświadczenie, które wzbogaca naszą emocjonalność<sup>39</sup>.

Omówionych tu kilka nowszych książek filmoznawczych i okołofilmowych nie świadczy zapewne o możliwości wskazania jakiejś nowej tendencji i wydawniczej, i metodologicznej. Można raczej stwierdzić, że w poważnych publikacjach dotyczących filmu/filmów (pomijam bowiem wydawnictwa popularne i skierowane do szerszego grona odbiorców, które rządzą się swoimi prawami) „od zawsze” w jakiś sposób próbowano wizualizować treść wywodu. Współcześnie zaś jest to nieco łatwiejsze (co ma związek i z dostępnością wizualnych materiałów, i możliwościami produkcyjnymi/drukarskimi) oraz – by tak rzec – bardziej oczywiste (zmieniły się jednak standardy wydawnicze). W każdym razie, w ramach podsumowania wątku, można powiedzieć, że są

<sup>37</sup> Ibidem, s. XXVII.

<sup>38</sup> P. Bellantoni, *If it's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*, Focal Press, Burlington, MA 2005, s. XXVII, <https://designvisualuff.files.wordpress.com/2011/07/if-its-purple-someones-gonna-die-the-power-of-color-in-visual-storytelling-2005.pdf> [dostęp: 10.07.2017].

<sup>39</sup> P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze*, ss. XXVII i XXVIII.

to przykłady takich taktyk „zamiast interpretacji”, które w ramach bardziej tradycyjnych, akademickich, filmoznawczych kontekstów bycia-interpretacją (nawet jeśli bycia „inną interpretacją”) prowadzą do stworzenia kongenialnej formy pośredniej – książki (filmoznawczej), która jest „jak film”, o którym mówi... Natomiast kolejny etap w rozwoju „krytyki wizualnej” można porównać do momentu, w którym nieruchoma forma (plakat, kadr, graficzna czy plastyczna interpretacja) zmienia się w ruchome obrazy.

#### 4. WIDEOESEJ

Współczesna myśl filmowa, także ta poświęcona refleksji nad stanem i możliwościami krytyki filmowej, zawiera bardzo ciekawy, wyodrębniający się wątek zmian. Kilka ich sygnałów pojawiło się także w polskim kontekście. Na przykład w ramach festiwalu Plus Camerimage 2011 odbyła się dyskusja *Czy możliwa jest wizualna krytyka filmowa*, połączona z prezentacją książki *Wunderkamera. Kino Terry’ego Gilliana* Kuby Mikurdy i Jakuba Woynarowskiego (o której pisałem wcześniej) oraz 34. numeru czasopisma „Ha!art”, zatytułowanego *Story Art*. Od kwietnia do czerwca 2013 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie miał miejsce cykl wykładów, projekcji i wydarzeń im towarzyszących pod wspólnym tytułem *Montaż atrakcji*. Jeden z wykładów prezentował Kuba Mikurda (*Film filmem. Found footage jako krytyka filmowa*), w opisie widniejącym na stronie Muzeum zadając kluczowe pytanie: „Czy obserwujemy »zwrot wizualny« w metodologii badań nad filmem?”<sup>40</sup>. W październiku 2016 roku w ramach 7. Festiwalu Krytyków Sztuki „Kamera Akcja!” zorganizowano debatę (połączoną z przeglądami i warsztatami) zatytułowaną *Sztuka kradzieży. O wizualnej krytyce filmowej*, poświęconą m.in. wideoesejowi, w której to debacie udział wzięli Stanisław Liguziński, Michał Oleszczyk i Kuba Mikurda. Wreszcie sukcesywnie zaczęły się pojawiać artykuły i wypowiedzi (cytowane tutaj przeze mnie), w których podejmuje się próby charakterystyki gatunku wideoeseju, ale także szerszego spojrzenia na nowe tendencje filmoznawcze w zakresie metodologii badań i teorii interpretacji. Nieustannie powraca w nich problem relacji między obrazem i dziełem filmowym w jego całościowym, multisensorycznym oddziaływaniu na odbiorcę a językiem, który nie jest w stanie tego oddziaływania opisać.

Przypuszczenia na temat zasygnalizowanego wyżej „zwrotu” (czy już dokonanego?) w rzeczywistości są nawiązaniem (czy świadomym?) do pytania, które w latach 70. zadawała Alicja Helman:

<sup>40</sup> <http://mnk.pl/aktualnosci/galeria-filmu-2013-montaz-atrakcji> [dostęp: 15.09.2017].

W wypowiedziach krytyków, wyznaniach badaczy powtarzać się będzie myśl, iż filmowość jest właśnie tym, co wymyka się słowu. Zatem pisząc o filmie, piszemy zawsze jak gdyby o czymś innym niż to, czym film jest naprawdę. Czy można badać i analizować film inaczej niż za pomocą słowa?<sup>41</sup>

Przed próbą pokazania wideoesaju jako formy „zamiast interpretacji” konieczne jest wprowadzenie kilku uściśleń terminologicznych<sup>42</sup>, bowiem z jednej strony mamy tu do dyspozycji szereg pojęć synonimicznych (albo tylko synonimicznie traktowanych), z drugiej zaś – wielość zdecydowanie różnych artefaktów, którym można jednak przyporządkować określone nazwy. Obie te płaszczyzny wykazują jakieś punkty styeczne (choćby ze względu na pewną bliskość zjawisk, o których mowa), jednak w zbyt wielu miejscach dochodzi do rozbieżności, by sprawę pozostawić bez komentarza. Najkrócej mówiąc, synonimiczne – w zakresie nazewnictwa – traktowanie podobnych, ale możliwych do odróżnienia form uniemożliwia dalszą ich precyzyjną analizę, a nawet lekturę dotychczasowych opracowań zagadnienia.

Na początku samo pojęcie eseju – jako wszechstronnie omówione<sup>43</sup> i z całym swym zapleczem w tym kontekście potrzebne – można przywołać jedynie w sposób funkcjonalny, tak by właściwa już refleksja odwoływała się do podstawowych ustaleń w tym zakresie. Za najważniejsze cechy gatunkowe eseju w niniejszym kontekście uznałbym więc idiosynkratyczność języka (skorelowaną z nieuchwytnością problemu, o którym esej mówi) oraz subiektywizm autora (ze względu na konieczność usytuowania się wobec już istniejących, często oficjalnych lub klasycznych wykładni problemu). Najistotniejsze jest tu bowiem samo *m e d i u m* wypowiedziane: film. Zatem od razu w stosunku do poprzednich propozycji „zamiast interpretacji” ulega pewnemu dookreśleniu owo „zamiast”. Wideoesaj, tak jak go rozumiem, w tym podstawowym zakresie powtarzając większość istniejących opracowań i opinii, jest zamiast interpretacji, ale przede wszystkim – jako rozwiązanie najbardziej radykalne i może najbardziej skuteczne – jest „z a m i a s t t e k -

<sup>41</sup> A. Helman, *Współczesne techniki analizy filmu*, „Kino” 7/1977, s. 33.

<sup>42</sup> Niniejszy fragment nie pretenduje do całościowego omówienia zagadnień, które pod hasłem „wideoesaj” można by umieścić. Skupiając się na interesującym mnie wątku, odsyłam czytelnika do odpowiednich pozycji cytowanych w przypisach, a rozpoczynając lekturę na ten temat – do dwóch polskich tekstów stanowiących dobre wprowadzenie: S. Liguziński, *Wideoesaj. Zapiski na marginesach*, „EKRAŃY” 6/2012; B. Zając, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, w: R.W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka (red.), *Paradygmaty współczesnego kina*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

<sup>43</sup> Por. m.in.: D. Heck, *Wstęp. Esej – gatunek uwikłany w paradoksy*, w: D. Heck (red.), *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, Ossolineum, Wrocław 2003; J. Tomkowski (red.), *Polski esej literacki. Antologia*, Ossolineum, Wrocław 2017 (tu wstęp i bibliografia).

s t u”. Dokładniej: zamiast tradycyjnego tekstu o filmoznawczym (naukowym, krytycznym czy publicystycznym) charakterze, a jednym z powodów owego „zamiast”, jak się za chwilę okaże, są także te problemy interpretacji filmu, o których była mowa na wszystkich wcześniejszych etapach rozważań.

W kontekście głównej problematyki książki oraz wobec konieczności wcześniejszego ustosunkowania się do istniejących już opracowań obszaru wideoeseju, głównie w zakresie rozstrzygnięć definicyjno-przedmiotowych, relację filmu i eseju można by w skrócie przedstawić jako kontaminację trzech najważniejszych pól skojarzeń; są to kolejno: 1) eseizacja filmu; 2) esej filmowy/audiowizualny (esej właściwy, to znaczy odpowiednik eseju literackiego); 3) wideoesej/esej wideo – jako jedna z odmian wizualnej krytyki filmowej.

I tak gatunkowo rozumiana tendencja eseizacji filmu zdecydowanie częściej dotyczy twórczości o charakterze fabularnym, a tylko skręcającej w stronę eseju, co uzyskiwano różnymi środkami: „zewnątrzną”, komentującą narracją lub wyodrębnionymi z poziomu świata przedstawionego wstawkami, np. o charakterze zdecydowanie dyskursywnym. Zachodzą tu właściwie podobne procesy, jakie można obserwować w przypadku procesu eseizacji powieści, by odwołać się do najbardziej nowatorskiej w tym zakresie twórczości Tomasza Manna czy Roberta Musila. Zjawisko eseizacji filmu z kolei może się odnosić choćby do twórczości Krzysztofa Zanussiego, jak ujmował to w swej książce Sławomir Bobowski pod pojęciem eseju filmowego<sup>44</sup>. Badacz przywołuje też wielu innych reżyserów, których twórczość mogłaby służyć jako przykład gatunkowo rozpoznanego już eseju filmowego (Bergman, Antonioni, Tarkowski, Kieślowski). Oprócz wymienionych kolejną różnicę między „zeseizowanym” filmem a esejem filmowym widziałbym w pierwotnie określonej intencji nadawczej – czym innym i do innego widza skierowanym jest bowiem film fabularny, w którym użyta została – na prawach uzasadnionej inkrustacji – eksperymentalna, bardziej dyskursywna forma, czym innym natomiast wypowiedź filmowa mająca ambicję zdefiniowania jakiegoś problemu, zreferowania faktów, zdania sprawy z wydarzeń.

Esej audiowizualny zatem (pojęcie zwykle wymiennie stosowane z esejem filmowym<sup>45</sup>) pojawia się najczęściej w kontekście takich form filmo-

---

<sup>44</sup> Mylące mogą być zwłaszcza wcześniejsze konteksty użycia pojęcia „esej”, także w odniesieniu do twórczości fabularnej; por. np. S. Bobowski, *Esej filmowy? Między subiektywizmem i obiektywizmem*, w: idem, *Dyskurs filmowy Zanussiego*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996 (rozdz. *Esej filmowy? Między subiektywizmem i obiektywizmem*).

<sup>45</sup> „Esej filmowy byłby zatem rodzajem kino-pisania, refleksji, która w sposób dialektyczny rozwija myśl formując ją przy pomocy słów, dźwięków i obrazów” (B. Zajac, *Esej audiowizualny...*, s. 101). Por. E. Lachnit, *Esej filmowy*, „Powiększenie” 4/1982.

wych, które byłyby zdecydowanie bliższe odpowiednikom tradycyjnych, „literackich” esejów, a zatem wypowiedzi już w pełni dyskursywnych i jako takie konstruowanych, sytuujących się na pograniczu nauki i sztuki, posługujących się językiem bardziej artystycznym niż akademickim, przede wszystkim zaś zmetaforyzowanym i zdecydowanie „autorskim”, o rozpoznawalnym (idioletkalnym) charakterze. Można tu mówić o szkicu filmowym, esej filmowym lub audiowizualnym albo po prostu o esej, gdyż w kontekście twórczości filmowej nie istnieje możliwość utożsamienia go z „tradycyjnym” esejem formułowanym w języku naturalnym.

Większość gatunkowych uwag związanych z esejem w ogóle dotyczy również filmów-esejów, z tym że kwestie stylu czy języka trzeba odnosić do dziedziny filmu i jego możliwości w tym zakresie (choć bez dyskusji pozostaje fakt, że i w esej audiowizualnym bardzo często mamy do czynienia z tekstem jako takim, mówionym, a nawet pisanym, i to tekstem na poziomie samego stylu wykazującym „eseistyczne” predylekcje). Wydaje się też, że w przypadku omawianego rodzaju esej nie ma ograniczeń tematycznych – przedmiotem refleksji mogą być wszelkie problemy czy zjawiska tak świata, jak i pojedynczego człowieka. Historię gatunku trudno właściwie lokować w konkretnym momencie na osi czasu, bowiem składają się na nią także dokonania preeseistyczne: filmy radzieckich montażystów, symfonie miejskie, eksperymenty awangardowe czy wczesne filmy Hansa Richtera, którego publikację z 1940 roku uznaje się zresztą za pionierskie wprowadzenie do gatunku filmowego esej<sup>46</sup>. Do autorów klasycznych, tworzących właściwie już powojenną historię gatunku, zalicza się przede wszystkim Jean-Luca Godarda, Haruna Farockiego, Marka Rappaporta, Agnes Varde, Chrisa Markera i Alaina Resnais. W kontekście całej rozprawy tradycja esej audiowizualnego jest ważna nie tylko jako czynnik rozwoju – kluczowego tu – wideoesej, ale także jako wkład w próby unaocznienia czy wizualizację tego, co się takim procesom zwykle nie poddaje (tym bardziej nie poddaje się językowi). Dobrze pokazuje to dyskusja nad historią esej filmowego, kiedy w latach 40. i 50. XX wieku pojawia się „esej właściwy” jako próba znalezienia audiowizualnego języka opisu Holokaustu. Pisał o tym Paul Arthur:

Odwracając znane upomnienie Adorna, że po Auschwitz pisanie poezji powinno być niemożliwe, to właśnie po Holokauście – stanowiącym w naszej erze ostateczny test dla indywidualnego świadectwa w kolektywnej traumie – esej filmowy uzyskuje wyrazisty estetyczny kształt i cel moralny<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Por. B. Zając, *Esej audiowizualny...*, s. 99.

<sup>47</sup> P. Arthur, *Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore*, „Film Comment” 39(1)/2003, s. 61; cyt. za: ibidem, s. 107.

Wreszcie *wideoesej* (*video essay*) rozumiany jest jako forma audio-wizualnej wypowiedzi o charakterze interpretacyjnym, której przedmiotem może być pojedynczy film, grupa filmów (wybrana ze względu na przyjęte kryterium), twórczość reżysera, wreszcie wątek czy motyw, który przewija się przez kilka dzieł w historii kina lub jest charakterystyczny dla kinematografii w ogóle, w jakimś wycinku czasowym lub kontekście kulturowym (np. tradycja hollywoodzka, film polski, okres europejskich nowych fal). Pojawia się tu zatem istotne doprecyzowanie przedmiotowe (autoteliczność jako cecha gatunkowa), natomiast sam gatunek ma wiele wspólnego z esejem jako takim (także z jego filmowymi odmianami), ale interdyscyplinarne nachylenie następuje przede wszystkim w stronę krytyki filmowej (w tym sensie to również rodzaj krytyki wizualnej) i filmoznawstwa o bardziej akademickim charakterze (na poziomie autorefleksji i prób opracowania zagadnienia pojawia się nawet pytanie o szansę takiej instytucjonalizacji).

W perspektywie historycznej warto dodać, że współczesny *wideoesej*, traktowany jako osobny gatunek takiej filmoznawczej wypowiedzi, nie jest – jako forma sztuki i analizy zarazem – zjawiskiem zupełnie nowym. Stanisław Liguziński przypomina w tym kontekście chociażby o kilkunastominutowym filmie Josepha Cornella *Rose Hobart*, powstałym w 1936 roku, złożonym w całości z wybranych scen z udziałem tytułowej aktorki<sup>48</sup>. Także – już w latach 70., przy okazji refleksji nad oporami, jakie stawia filmowy obraz słownemu opisowi – Alicja Helman wspominała o amerykańskich, ale też polskich eksperymentach badawczo-filmowych tego czasu: „Są to próby analityczne zrealizowane z pewnym celem natury badawczej, rodzaj wizu-

<sup>48</sup> S. Liguziński, *Wideoesej...*, s. 80. O wadze tego krótkiego filmu można przeczytać w książce J. Hobermana i J. Rosenbauma (*Midnight Movies: seans o północy*, przeł. M. Oleszczyk, MFF Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2011): „W roku 1937 [błędna data – R.K.] amerykański para-surrealista Joseph Cornell stworzył arcydzieło krytyki syntetycznej, destylując dwadzieścia cztery minuty z przygodowego filmu *East of Borneo*, a następnie wyświetlając je z szybkością właściwą niemej projekcji przez zabarwione na niebiesko szkło, z akompaniamentem fragmentów albumu *Holiday in Brazil*. Cornell zatytułował swój film *Rose Hobart*, tak jakby był to dokument o gwiazdzie oryginalnego filmu. W trzydzieści dwa lata później amerykański reżyser undergroundowy Ken Jacobs podobnie przekształcił gotowy materiał, tym razem filmując projekcję pochodzącej z roku 1905 krótkometrażówki wytwórni Biograph o pościgu – zatytułowanej *Tom, Tom the Piper's Son* – wyświetlanej w różnym tempie, czasem wręcz wstak, a czasem zamrażanej w stopklatce. (Ów nowy *Tom, Tom* był w przybliżeniu dwanaście razy dłuższy od oryginału.) Jacobs pracował krótko dla Cornella pod koniec lat pięćdziesiątych i wypożyczył odeń kopię *Rose Hobart*, by pokazać film swemu przyjacielowi, Jackowi Smithowi. Dlatego też można postrzegać *Rose Habart* właśnie jako katalizator dla dwóch najbardziej radykalnych i wpływowych filmów nakręconych w Nowym Jorku w latach sześćdziesiątych: mianowicie *Tom, Toma* i *Plonących istot*” (s. 43, przyp. 16).

alnych bądź audiowizualnych tekstów”<sup>49</sup>. W ramach szeroko potraktowanej formuły gatunkowej wideoeseju trzeba tu również umieścić tradycję filmu kolażowego (jakim zresztą już *Rose Hobart* w ujęciu gatunkowym *de facto* jest)<sup>50</sup> oraz sytuujący się na pograniczu wypowiedzi krytycznej i artystycznej nurt *found footage*<sup>51</sup>.

Za najnowsze zjawiska poprzedzające narodziny dojrzałego wideoeseju uznaje się zgodnie dość młodą tradycję filmowanych recenzji, dziś popularne w Internecie jako filmowe vlogi. Mają one najczęściej kompilacyjny (zestaw form i informacji) oraz felietonowy charakter, ale przede wszystkim – jeśli rzecz dotyczy pojedynczego filmu – stanowią audiowizualny odpowiednik klasycznej recenzji filmowej, publikowanej w czasopiśmie lub w Internecie (prywatne lub zespołowo prowadzone blogi, serwisy filmowe oraz ich odpowiedniki na Facebooku). Najczęściej propozycje te przybierają formę monologu autora, który ilustrowany jest fragmentami recenzowanego filmu, nie zawsze adekwatnymi w stosunku do treści wygłaszanego tekstu, ale takimi, jakimi można dysponować na etapie kinowej dystrybucji danego filmu (są to zwykle fragmenty oficjalnych zwiastunów). Uatrakcyjnieniu recenzji służą też ozdobniki czy tricki dodawane w trakcie obróbki gotowego już materiału oraz – mniej lub bardziej zaawansowane – inscenizacje miejsca wygłaszania takiej recenzji (próba odtworzenia anturażu podobnego do filmu). Możliwa jest też forma „czytana” na tle filmowych fragmentów lub tylko „mówiona” – bez filmowych uzupełnień.

W ten sposób właściwy już wideoesej – jako forma wypowiedzi okołofilmowej – zdobywa coraz większą popularność wśród odbiorców, jest coraz częściej uprawiany (już nie tylko przez amatorów, ale także profesjonalnie działających krytyków i filmoznawców) oraz przynosi coraz ciekawsze rezultaty, wręcz – arcydziełne realizacje. Do tego przyczyniły się głównie dwa zjawiska: stosunkowo łatwa (i coraz łatwiejsza) dostępność odpowiednich narzędzi do produkcji tego typu wideoesejów (coraz tańsze komputery osobiste i coraz łatwiejsze w obsłudze programy) oraz powszechna dostępność odpowiednich kanałów komunikacyjnych zarówno dla autorów, jak i odbiorców proponowanej twórczości (w grę wchodzi tu głównie portale społecznościowe o mniej lub bardziej określonym profilu i związkach z filmem, np. YouTube czy Vimeo). Nie można jednak stwierdzić, że jest to krytyczna

<sup>49</sup> A. Helman, *Wstęp do zagadnienia analizy i interpretacji dzieła filmowego*, w: H. Depta (red.), *Analiza i interpretacja utworu filmowego w szkole*, WSiP, Warszawa 1980.

<sup>50</sup> Por. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1995 (s.v. *collage filmowy*); J. Mach, *Collage i film*, „Kino” 5/1973.

<sup>51</sup> Por. Ł. Ronduda, *Found Footage Film*, w: idem, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006.

czy interpretacyjna praktyka „dla wszystkich” – problem stanowi choćby dostępność (w dobrej jakości) filmów, z których fragmentów można by skorzystać (te dostępne w Internecie, zwłaszcza w odniesieniu do materiałów historycznych, są często złej jakości, a nie zawsze funkcjonują tam legalnie).

Wraz z prężnym rozwojem gatunku konstytuują się już nawet osobne sub- czy *quasi*-gatunki wideoesejów, najbardziej popularne i najczęściej stosowane przez ich autorów, nie zawsze posiadające stałą nazwę, stąd często próby opisowego (i nieco „makaronicznego” w przypadku spolszczenia) ich potraktowania. O kilku takich przykładach wspomina Paweł Biliński<sup>52</sup>: „materiały typu *supercut*”<sup>53</sup>, „rewidujący oryginał remiks danego filmu”, „wszelkiego rodzaju rankingi”, do czego można dodać – za Liguzińskim – „recuty” zwiastunów filmowych („czyli swobodne wariacje na ich temat”)<sup>54</sup>.

Sama forma wideoesaju – niezależnie od tematu – może przybierać różne postaci i posługiwać się różnymi środkami. Przede wszystkim, by odwołać się do niekwestionowanego autorytetu Kevina B. Lee, autora licznych wideoesejów, ale także teoretyka gatunku, „wykładającego” swe teorie i udostępniającego je właśnie w postaci – jakże by inaczej – wideoesejów, możliwe są tu kombinacje trzech elementów: obrazu, języka i dźwięku. W jednej ze swych metodycznych propozycji, *Elements of the Essay Film*<sup>55</sup>, Lee (co prawda w odniesieniu do szeroko rozumianego eseju filmowego) pokazuje przykłady możliwych konfiguracji owych trzech elementów.

Tendencja „zamiast interpretacji” – jako forma reakcji na niewystarczalność języka i dotychczasowych metod w refleksji nad filmem – jest w teoretycznych i autotematycznych wypowiedziach Lee bardzo wyraźna. Biliński tak pisze o jego pierwotnej motywacji:

Wideoeseje zaczął montować w 2007 roku, kiedy to komentując filmy z listy tysiąca najlepszych dzieł w historii kina według portalu <http://theyshootpictures.com/>, doszedł do wniosku, że ich analiza w formie pisemnej jest nie

<sup>52</sup> Por. P. Biliński, *Palimpsesty. Wideoeseje Kevina B. Lee*, „EKRAŃY” 5/2016.

<sup>53</sup> Sam termin pojawia się u blogera Andy’ego Baio w celu określenia „video memów, w których obsesyjno-kompulsywni superfani zbierają każdą frazę/zdarzenie/kliwę z pojedynczego epizodu lub serii ulubionego filmu/serialu w postaci pojedynczej sklejki montażowej” (S. Liguziński, *Wideoesej...*, s. 80). Za wzorcowe uchodzą tu prace Harry’ego Hanrahana, prezentującego je na swoim profilu na kanale YouTube.

<sup>54</sup> *Recut movie trailers* – pomysł najczęściej polega tu na zmianie gatunkowości (czyli wybierany jest film wyrazisty gatunkowo, czemu oczywiście odpowiada zwiastun – i podlega on zmianie na inny, całkiem odmienny i nieoczekiwany w tym kontekście gatunek; do takich „transformacji” stosowane są również inne niż gatunkowe filtry). Na kanale YouTube można się zapoznać z rankingami takich „recutów”.

<sup>55</sup> Por. <https://vimeo.com/90150897> [dostęp: 20.09.2017].

tylko mało satysfakcjonująca, ale też nie zawsze umożliwia precyzyjne oddanie myśli interpretatora”<sup>56</sup>.

Gdy więc pytamy, dlaczego tak ważne jest wspomniane wcześniej prze wartościowanie, którego dokonuje wideosej (zamiast tekstu), w tym miejscu widzimy wyraźnie, jak kumulują się wszelkie niedostatki filmoznawczej interpretacji o językowym charakterze, głównie związane z niewyraźnością, nieadekwatnością opisu w stosunku do (ruchomego) obrazu (o czym była mowa wcześniej).

Wobec tak postawionych teoretycznych problemów w rozwoju wideoseju, który jest także rozwojem na drodze zdobywania coraz większej samoświadomości gatunkowej, można zaobserwować drogę pewnej radykalizacji – od przykładów łączących różne elementy, techniki czy środki wyrazu (o interdyscyplinarnym lub interartystycznym charakterze) do tych zdecydowanie ascetycznych – ograniczonych do samego obrazu (a co ważniejsze, pozbawionych słowa, przede wszystkim słowa komentującego i interpretującego). Owa milcząca, czysto wizualna „interpretacja” skupia w sobie większość intuicji projektu „zamiast interpretacji”, ale w ramach filmoznawczego dyskursu funkcjonującego dotychczas raczej jako teoretyczny koncept, bardziej metafora, konstrukt czy epistemologiczna utopia niż możliwa do zrealizowania propozycja badawcza. Jeszcze trudniej było wyobrazić sobie praktyczne działanie „zamiast interpretacji”, wydawało się bowiem niemożliwe, by oksymoron „milcząca interpretacja” przenieść w jakiegokolwiek realia komunikacyjne, sprawić, by zyskał on „materialny”, „tekstowy” wyraz. Dopiero teraz, w teorii i (udanej) praktyce wideoseju, zwłaszcza w jego zradykalizowanej, milczącej postaci, wyżej zakreślona koncepcja nabiera właściwego, rzeczywistego i empirycznie uchwytne go wymiaru.

Najważniejszym wyróżnikiem tej formy wypowiedzi jest konkretna relacja czy sytuacja komunikacyjna: między pojedynczym dziełem filmowym czy kompleksem dzieł (np. jednego autora lub dzieł dobieranych ze względu na motyw, wątek, szerszy problem) a wypowiedzią im poświęconą. Cel jest analityczno-interpretacyjny, ale w kontekście rozważań nad sposobami uchwycenia umykającego obrazu kluczowe okazuje się narzędzie, dzięki któremu można ów cel osiągnąć. Wideosej staje się doskonałą formą, zdolną uchwycić i konkretne obrazy (właściwie zbiory Barthes’owskich *punctów*, tych wszystkich momentalnych i zachwycających „trzech sensów”, które – w myśl skutecznie przeprowadzonej interpretacji – ostatecznie znaczą o całości, a przy tym pozwalają zachować „filmowy” charakter interpretowanego

<sup>56</sup> P. Biliński, *Palimpsesty...*, s. 15 (podkr. R.K.).

działa), i całe ich „oryginalne” sekwencje (jeśli dla znaczenia ruch, linearność i czas uznamy za konstytutywne). W ten sposób następuje próba pokonania dojmującego uczucia znikania oraz utraty: obrazów i sensów. W postaci wizualnego zapisu możliwe staje się „zwerbalizowanie” tego, co jednocześnie widzialne i przemijalne. W pewnym zakresie można tu mówić o powrocie czy nawiązaniu do – komfortowej w kwestii „cytowania” umykających obrazów – tradycyjnej (sprzed ery vlogów), analityczno-interpretacyjnej sytuacji mówienia o filmie (np. wykładu, prelekcji, warsztatu), podczas której istniała możliwość wsparcia się namiastką, fragmentem dzieła interpretowanego.

W odniesieniu do tak rozumianych wideoesejów dobrym przykładem mogłaby być próba uznanego w środowisku twórcy, ukrywającego się pod pseudonimem Kogonada (właściwie: kogonada), *Malick: Fire & Water*<sup>57</sup>. Tekst ogranicza się do tytułu, całość trwa ponad minutę, a interpretacyjny pomysł polega na podzieleniu ekranu na dwie części, z których jedna zbiera migawki scen z filmów Terrence’a Malicka z motywem ognia i pożaru, druga – analogicznie – wody i kąpieli. Rzecz jasna układ „w parze” tych fragmentów pozwala wydobyć dodatkowe sensory. Przede wszystkim jednak widz tego eseju obcuje z „jakąś formą interpretacji”, co nie ulega wątpliwości, a jednocześnie – zwłaszcza w konfrontacji z zaproponowaną przez Kogonadę hipotezę – jest najbliżej, jak to tylko możliwe, samego filmu (korpusu filmów), będącego tej interpretacji przedmiotem. Owa hipoteza, a właściwie cały tryb komponowania podobnych audiowizualnych interpretacji, polega na pokazaniu pewnego tematycznego motywu czy artystycznego chwytu, charakterystycznego dla pojedynczego filmu, grupy filmów czy twórczości reżysera. W dużym stopniu metoda ta jest podobna do technik *found footage* i nie powinno się utożsamiać jej z zaawansowaną metodologicznie, „tradycyjną” interpretacją pojedynczego filmu. Trudno jednak sobie wyobrazić, że w istocie skromny cel, jaki autor sobie postawił, można by zrealizować innymi środkami i uzyskać dzięki nim podobny, „przylegający” do przedmiotu interpretowanego efekt. Dodatkową wartością pracy Kogonady – dzięki wnikliwej analizie filmów i „szyciu” odpowiednich fragmentów „ognia i wody” – jest postawienie swoistej diagnozy Malickowi i jego wyobraźni twórczej (trudno oprzeć się skojarzeniu z Bachelardowską psychologią głębi i poszukiwaniem u wybranych pisarzy ich tematów-żywiołów<sup>58</sup>).

<sup>57</sup> Zob. <https://vimeo.com/64063304> [dostęp: 20.09.2017].

<sup>58</sup> Por. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przedmowa J. Błoński, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975.

Wideoesej to zatem rodzaj „kinopisania” (by nawiązać do idei „kamery-pióra” Alexandre’a Astruca<sup>59</sup>), ale do owego „pisania” używający tożsamego względem interpretowanego przedmiotu medium: „opisy scen [...] zastąpił samymi scenami”<sup>60</sup>. W rzeczywistości sytuacja jest symetryczna: tak jak wielokrotnie powtarzałem konstatację o niemożliwym opisie obrazu, tak teraz – być może – znajdujemy jakąś trudność w uznaniu, iż jest to możliwe, pod warunkiem jednak konieczności posłużenia się innym medium – innym, czyli niemal-tożsamym z interpretowanym przedmiotem. Zachodzi tu sytuacja analogiczna do tej już wcześniej wskazanej jako korzystniejszej w procesie interpretacji – mianowicie językowej interpretacji tekstu literackiego.

Tematyczna i formalna rozpiętość konceptualizacji w ramach wideoeseju jako gatunku wypowiedzi o charakterze interpretacyjnym jest niezwykle szeroka, tak jak pomysłowość autorów (a dotyczy to przecież użytkowników Internetu w ogóle) wydaje się nieskończona: od mikroeseju poświęconego niuansowi tematycznemu jakiegoś twórcy (i tu występuje mnogość przykładów, by odwołać się chociażby do twórczości cytowanych już Lee i, szczególnie płodnego, Kogonady) do propozycji bardziej pojemnych, obszernych, mających ambicje bycia raczej podręcznikiem niż pojedynczą interpretacją. Należałoby tu wymienić trzy takie duże projekty, jednocześnie zastrzegając, że w rozważaniach o wideoeseju jako „zamiast interpretacji” mieszczą się one tylko pod pewnymi warunkami. Są to swoiste filmy o filmach, które nie mogą – ze względu na analityczny i często do samego obrazu odwołujący się charakter – obejść się bez cytatu i komentarza: prekursorskie dzieło *Historia/e kina. Wszystkie historie* Jeana-Luca Godarda (*Histoire(s) du cinéma: Toutes les histoires*, 1988-1998)<sup>61</sup>, „dwutomowa” pozycja ze Slavojem Žižkiem w roli głównej (*Z-Boczona historia kina*, 2006, reż. S. Fiennes; *Perwersyjny przewodnik po ideologiach*, 2012, reż. S. Fiennes) oraz *Odyseja filmowa* Marka Cousinsa (*The Story of Film. An Odyssey*, 2011). W żadnym wypadku nie są to przykłady filmów *stricto* szkolnych, o czysto propedeutycznym charakterze, w których krok po kroku przybliżane byłyby podstawowe zasady języka filmu

<sup>59</sup> A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióra*, przeł. T. Lubelski, w: A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina. od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.

<sup>60</sup> S. Liguziński, *Wideoesej...*, s. 81.

<sup>61</sup> Na temat cyklu Godarda w języku polskim por.: A. Hirszfeld, *Cogito ergo video. Wprowadzenie do „Histoire(s) du cinéma” Jeana-Luca Godarda*, w: eadem, *Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach audiowizualnych*, Universitas, Kraków 2015; E. Mazierska, *1994-2009: Powroty do historii i ucieczki od historii*, w: eadem, *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzony, Kraków – Warszawa 2010; P. Mościcki, *Godard. Pasaże*, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzony, Kraków – Warszawa 2010.

czy najważniejsze epizody jego historii, ale indywidualne wypowiedzi (eseje), naznaczone autorskimi propozycjami interpretacyjnymi, w odniesieniu do oglądanych i „omawianych” filmów, zbudowanymi w skali bardziej makro lub mikro. Zatrzymam się na dłużej przy propozycji Cousinsa, także ze względu na zainteresowania filmoznawcze i wideoeseistyczne samego autora, a więc – co ważne w kontekście poruszanych wątków – współcześnie sygnalizowanych, choćby pośrednio, problemów z interpretacją.

Monumentalna historia kina, przedsięwzięcie w dziejach filmu i filmoznawstwa porównywane jedynie do *Histoire(s) du cinéma* Godarda, ma charakter *stricte* audiowizualny (tożsamość medium w stosunku do interpretowanych artefaktów), wykazuje cechy dokumentu, filmu o sztuce czy materiału edukacyjnego, przede wszystkim jednak w wielu momentach znaleźć tu można podobieństwa do charakteryzowanego wcześniej wideoeseju. Oczywiście zaproponowany przez autora dyskurs historyczny, a także rozmiar tej wypowiedzi (15 części, każda trwa około godziny) sugerowałyby zupełnie inną formę podawczą, jednakże w wielu miejscach narracja i tezy Cousinsa mają analityczny czy interpretacyjny charakter i przejawiają podobieństwo z eseistycznymi propozycjami Kevina B. Lee czy Kogonady. Na zasadzie próbki można wyodrębnić kilka przykładów tego rodzaju fragmentów, układających się w pewne typy inscenizacji czy chwytów, niemożliwe do zastosowania w tradycyjnej, tekstowej postaci. Po pierwsze, jest to konfrontacja konkretnego miejsca ważnego dla historii kina lub miejsca, w którym jakiś film kręcono – z rzeczywistą przestrzenią, czasem bardzo odległą (Cousins kręcił swój film przez siedem lat, odwiedzając bodaj wszystkie kontynenty), dzięki czemu następuje ukontekstowanie opowiadanej historii, jej „materializacja”, a także odczuwalny dla widza upływ czasu. Po drugie, pojawiają się zestawienia dwóch motywów czy scen filmowych – jako intertekstualnych inspiracji lub podobieństw zupełnie przypadkowych, które stanowią jednak czasem podstawę formułowania wniosków mniej oczywistych, związanych np. z ogólnymi procesami kulturowymi (także w odniesieniu do świata filmu, jego produkcji, mód stylistycznych, uwarunkowań percepcyjnych widza). Po trzecie, słychać tu autorski komentarz do prezentowanego fragmentu filmowego, ze zwróceniem uwagi np. na zastosowaną w danej scenie technikę i jej semantyczne znaczenie czy „przełożenie” na wnioski dotyczące kwestii bardziej uniwersalnych (zgodnie z twierdzeniem Godarda: „W kinie to forma myśli”<sup>62</sup>).

Tu pojawia się uwaga, że we wszystkich tego typu produkcjach (łącznie z Godardem i filmami z Žižkiem) zastosowano „tekst” (część mówioną),

<sup>62</sup> Za: P. Mościcki, *Godard. Pasaże*, s. 65.

ale jego „skuteczność” odbywa się tylko dzięki wizualizacji. Można więc w związku z tym odnieść wrażenie tautologiczności, jednak wypowiedziane słowo (właśnie zdecydowanie inaczej niż napisane) w z m a c n i a „opowiadany” obraz, który w mniejszym stopniu (niż w przypadku tradycyjnej, drukowanej formy tekstu o charakterze interpretacyjnym) jest tu przykładem czy argumentem w przeprowadzaniu dowodzenia, w większym zaś – punktem wyjścia do filozoficznej refleksji ogólniejszej natury. Taka odbiorcza praca „zamiast interpretacji”, polegająca m.in. na rejestrowaniu „pierwszych wrażeń”, uzyskiwana jest przez Cousinsa także dzięki „rzucaniu” przykładów – przez niego zaplanowanych, przemyślanych w całości wywodu, dla widza natomiast często zaskakujących, nierzadko odległych w czasie i przestrzeni względem poprzedniego fragmentu narracji. Właśnie te zestawienia i zaskoczenia pozwalają uruchomić interpretacyjną pracę po stronie widza. Jak podkreślał Kogonada, a za nim wielu innych, w wideoeseju ważnym autotematycznym (autogatunkowym) wątkiem jest refleksja nad „patrzeniem patrzącego”. Dodatkowo w projektach takich jak *Odyseja filmowa* ważny jest cel, by tak powiedzieć, dydaktyczny – Cousins uczy patrzeć na filmy, opowiadając o tym, co widzimy, uświadamia, że często tylko niby-widzimy albo wręcz niedowiedzimy. Jego „zamiast interpretacji”, często wypowiedziane i dlatego nie do końca spełniające wymogi analizowanej tezy (to jest jednak natrętna czasem w tym względzie tautologiczność), ma również tę – nieprzetłumaczalną – wartość rozgrywającą się w procesie projekcji.

Jak wspominałem na początku tego fragmentu, niemal powszechnie dziś dostępne programy do obróbki danych filmowych oraz możliwość upublicznienia efektów takiej pracy w internetowych portalach społecznościowych, z czasem coraz bardziej specjalizujących się, także filmowo, przyczyniły się do rozwoju nowej formy analizy, interpretacji oraz krytyki filmowej, którą można by objąć szeroką formułą gatunkową wideoeseju. Oczywiście w żaden sposób historia i osiągnięcia wideoeseju – jako wypowiedzi na temat filmu – nie mogą się równać z tradycją tak literacką, jak i eseistyczną w filmowym kontekście (wziąwszy pod uwagę i eseje audiowizualne, i zeseizowane filmy fabularne). To ciągle sytuacja *in progress*. Już teraz jednak warto docenić tworzący się kanon oraz poszerzający się krąg wybitnych, pomysłowych i sprawnych realizatorów. Perspektyw jego rozwoju upatrywałbym zaś przede wszystkim w: 1) coraz częściej deklarowanej niewystarczalności języka wobec tego, co film oferuje; 2) coraz większej niechęci wobec interpretacji w ogóle – jej „złej” tradycji, rozumianej (nawet jeśli mylnie) jako „szkolny”, czysto analityczny rozbiór dzieła filmowego; 3) coraz silniejszej tendencji do ujmowania kina jako sytuacji doświadczenia, z którego zdać sprawę może tylko inne audiowizualne „doświadczenie”; 4) na koniec – rzecz jasna – coraz łatwiejszym dostępie

do narzędzi tworzenia i kanałów dystrybucji wideoesejów; 5) a także coraz częstszym przekonaniu, że omawiany tu typ filmoznawczej refleksji bardziej odpowiada potrzebom odbiorczym widzów (w domyśle: chodzi zarówno o „przystępność” filmowych esejów, lecz także – znów – ich dostępność dla „przeciętnego”, ale poszukującego widza, który coraz częściej wiedzę czerpie wyłącznie z Internetu).

W ten sposób kariera wideoeseju wyraźnie staje się również elementem charakterystyki współczesnej kultury, nie tylko artystycznej: chociażby w zakresie odbioru sztuki filmowej, jej recepcji, potrzeby komentowania. Jeśli wierzyć diagnozom, iż wideoesej ma się coraz lepiej, a pogłębione poszukiwania zasobów tego rodzaju twórczości w Internecie o tym przekonują, i że do niego należy przyszość wypowiedzi okołofilmowej, formuła „zamiast interpretacji” ma tu przede wszystkim znaczenie „zamiast tekstu” – wideoesej okazuje się bowiem „powrotem” do naturalnego porządku dyskursów i komunikacji, która zachodzi między filmem a filmem.

## ZAKOŃCZENIE

### NOWA (INNA) ANTROPOLOGIA FILMU

W koncepcji „zamiast interpretacji” chodzi przede wszystkim o rozpoznanie konfliktu między językiem (jako narzędziem/medium) interpretacji a przedmiotem interpretacji (to znaczy filmem, wraz z jego materialnymi uwarunkowaniami). Problem ten diagnozowany jest zarówno po stronie teorii, jak i praktyk interpretacji i próbuje się go – po każdej stronie na swój sposób – przezwyciężyć (opisać, poddać refleksji, a w wymiarze praktycznym – przekuć w konkretne działanie).

Zaproponowana w książce refleksja wynika z próby skonfrontowania dwóch tendencji, obu nakreślonych w rozważaniach wstępnych i obecnych jako stałe punkty odniesienia: *n a k a z u i n t e r p r e t a c j i* (zainteresowanie nią w humanistyce aż do swoistego „kultu”) oraz *z a k a z u i n t e r p r e t a c j i* (esej Susan Sontag w symboliczny sposób otwiera serię różnie artykułowanych potrzeb całkowitej, i różnymi powodami motywowanej, rezygnacji z interpretacji). Tymczasem, co również starałem się uwypuklić, prawdopodobnie żadna z tak radykalnie zakreślonych perspektyw nie jest możliwa do utrzymania (choć oba brzmią, w ujęciu czysto retorycznym, niezwykle atrakcyjnie).

Po pierwsze bowiem, teorie filmowe właściwie od początku (czyli na długo przed instytucjonalizacją akademickiego filmoznawstwa) dużo uwagi poświęcały zagadnieniom chociażby pośrednio związanym z doświadczeniem. Co prawda eksplozja tych zainteresowań nastąpiła w ostatnich dekadach (w Polsce z niejakim opóźnieniem), nie można jednak zapominać o koncepcjach Eichenbauma, Epsteina czy Barthes’a. Osłabiłbym zatem ton kategorycznego sprzeciwu nowszych teorii wobec przeszłości, np. wobec akademickiej interpretacji, która miała by odciąć film od jego doświadczeniowego kontekstu – skoro tak wyraźnie widać tu raczej ciągłość.

Na dzisiejsze nasilone zmiany w ramach taktyk odbiorczych i ich teorii wpływa również – nawet w czysto technicznym wymiarze – kontekst nowych mediów. Oglądanie filmu na smartfonie (dotknięcie ekranu!) dostarcza jednak innych wrażeń somatycznych, niż mogłaby wywołać jego projekcja w kinie, a nawet na ekranie domowego telewizora czy komputera. Zresztą w każdym z tych przypadków inaczej układają się, jeśli można tak powiedzieć, proporcje zmysłów. Przemiany w tym zakresie są niezwykle dynamiczne, w przeciwieństwie do – jednak – samego kina, które trwa we właściwie niezmienionej postaci od ponad stu lat (nawet mimo jego licznych „przeprowadzek”) i nic nie wskazuje na to, by w tej zasadniczej funkcji i przestrzeni kina miało się coś zmienić.

Po drugie, do wymienionych na początku książki postaw wobec interpretacji („przeciw”, „poza” i oczywiście „zamiast”) dodałbym jeszcze, w nieco innym już ujęciu, bardziej kompromisowe „pomiędzy”. Odwołuję się tu do stanowiska Hansa Ulricha Gumbrechta, który w zdecydowany sposób postulując obronę „kultury obecności” przed „kulturą znaczenia” (z jej nadrzędną bronią – interpretacją), nie pozostawia złudzeń, że w każdej z nowych konfiguracji myśli interpretacja pozostanie najważniejszym punktem odniesienia:

Rzucenie wyzwania statusowi wyłączności, jaki interpretacja ma w humanistyce, nie oznacza jednak, że książka ta jest „przeciw interpretacji”. [...] książka będzie proponowała, żebyśmy myśleli o doświadczeniu estetycznym jako oscylacji pomiędzy „efektami obecności” a „efektami znaczenia” (a czasem ich wzajemnym przenikaniu)<sup>1</sup>.

W takim świetle propozycja „zamiast interpretacji” wydaje się formułowana nieco na wyrost, powinna być raczej traktowana jako hasło w sposób obrazowy ilustrujące szereg zmian czy „epistemologicznych przesunięć”. Jak pisał w innym miejscu Gumbrecht, przykładem „jednoczesności efektów obecności i efektów znaczenia jest poezja – jako że nawet najsilniejsza instytucjonalna dominacja aspektu hermeneutycznego nie stłumi nigdy w pełni efektów obecności właściwych rytmowi i aliteracji, wersowi i strofie”<sup>2</sup>. Wychodzę z podobnego założenia, przykład poezji zamieniając na film, co jednak nie odbywa się bez konsekwencji. Jeśli bowiem uznamy pewną ciągłość roli kina w kulturze, a zwłaszcza jeśli uwzględnimy coraz to nowsze i skuteczniejsze jego strategie projektowania doświadczenia (zarówno w wymiarze popularnym kina, jak i w odniesieniu do „chwytów” artystycznych), film wydaje się wskazywać kierunki zmian zarówno kultury („kultury obecności”), jak

<sup>1</sup> H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać?*, przeł. K. Hoffman, W. Szwebs, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 29.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 43.

i humanistyki i eksplorowanych przez nią pojęć (obecność, doświadczenie, świadectwo, ciało, zmysły, afekty).

Po trzecie, w konsekwencji, w „kulturze obecności” nie można zdecydowanie rozstrzygnąć sporu pomiędzy nakazem a zakazem interpretacji, bowiem ewentualnie decydujący o tym podmiot, w niniejszym ujęciu – widz filmowy, biorąc udział w ważnym dla niego doświadczeniu rozumienia, jednocześnie chce i próbuje dać owego doświadczenia świadectwo. Znajduje się więc poza interpretacją (niezainteresowaną doświadczeniem), a jednocześnie ma do niej prawo. Sytuacja tak zakreślona domaga się innej epistemologii, uwzględniającej kompleks elementów składających się na całość projektu „zamiast interpretacji”: od doświadczenia kinematograficznego do rozumienia filmu.

Niemal wszystkie dziedziny sztuki zburzyły mur oddzielający ich artefakty od odbiorców (np. kolejne reformy teatralne – aż do happeningu i performansu; sztuki plastyczne – i ich taktylny wymiar w nowych, galerijnych przestrzeniach; wreszcie literatura – i jej aspekt czysto fizyczny lub interaktywny, w postaci książki artystycznej lub hipertekstu), sprawiając, że (współ)uczestnictwo stało się najważniejszą kategorią opisu tych relacji, a wśród pojęć precyzujących rodzaj owego (współ)uczestnictwa pojawiają się: doświadczenie, przeżycie, zmysłowe doznanie itd. Przemianom tym towarzyszyło nie tyle odejście od nakazu interpretacji, ile zatarcie sztywnej i sztucznej granicy między interpretatorem a przedmiotem interpretowanym.

Film, na początku swego istnienia wchodząc w niemal bezpośrednią relację ze swą publicznością, wywołując np. fizyczną reakcję szoku, wraz z rozwojem i instytucjonalizacją filmoznawstwa akademickiego stracił tę pozycję, ale nie przez zmiany swej tożsamości (choć oczywiście film też ulegał przeobrażeniom!), tylko podlegając czynnikom, kontekstom i teoriom jakby zewnętrznym, w ramach których priorytetowe było uznanie filmu za dzieło sztuki, a w konsekwencji – skazanie go na interpretację. Charakterystyczny jest ten punkt w czasie, kiedy lata 60. przynoszą pierwsze post-strukturalistyczne sprzeciwy wobec interpretacji, a na akademiach rozwija się pręźnie nauka o filmie, posiłkując się w znacznym stopniu dokonaniem strukturalizmu i semiotyki. D z i s i e j s z a estetyka szoku, czyli bardzo już wyrafinowana gra twórców filmowych z emocjami i reakcjami widzów, również daje się tłumaczyć jako próba odzyskania tej dawnej pozycji „kłopotliwej”, ale pożądaną przeciw bliskości.

W zaskakującym na pierwszy rzut okaz przesunięciu problematyki interpretacji filmu w stronę jego a n t r o p o l o g i i zawiera się znacząca intuicja, której przyświecają co najmniej dwa istotne założenia. Po pierwsze, koncepcja „zamiast interpretacji” obejmuje szereg procesów mentalnych i zmysłowych oraz konkretnych działań, które nie ograniczają się do podmiotowo-pred-

miotowej, tradycyjnie ujmowanej relacji badacza i interpretowanego przez niego artefaktu – dzieła filmowego. Po drugie, sformułowanie „antropologia filmu”, oprócz konotacji z (każdym) filmem, który potencjalnie zawiera jakąś wiedzę antropologiczną i przy jej użyciu może być tak interpretowany, a także z antropologią, która z kolei może posługiwać się filmem jako swoistym językiem czy medium, niesie ze sobą również konotacje bardziej oczywiste, lecz w naukowym oglądzie obecne jakby mniej. Otóż antropologia filmu to nic innego jak rozumienie kina (możliwie najszerzej definiowanego) jako specyficznej praktyki kulturowej. Praktyki o specyficznym charakterze, bowiem z jednej strony podlega ona „regułom sztuki” (która – by komunikacyjnie, społecznie zaistnieć – musi być poddawana wszelkim „standardowym” procedurom nadawczo-odbiorczym, przede wszystkim zaś: jest interpretowana oraz, wcześniej, jej odbiorcy są do tego procederu przygotowywani, są uczeni interpretacji). Z drugiej strony zaś, wytwarza ona (sama, jak i jej odbiorcy) szereg reguł niestandardowych, które można by nazwać taktykami (dopóki oczywiście nie zestandaryzują się one w pewne strategie, mody itp.) i które – niekoniecznie przeciwnie w stosunku do pierwszej możliwości, ale z pewnością w odwiecznej z nią dyskusji – można by określić jako zespół procesów „zamiast interpretacji”. Na taką swoistość czy paradoksalność można by wskazywać zapewne w odniesieniu do wszystkich dziedzin sztuki i ich wytworów, jednak ze względu na powszechność kina (ciągle jest to sztuka o zdecydowanie największej „sile rażenia”, ze względu zarówno na liczbę odbiorców, jak i środki wkładane w produkcję) wskazana paradoksalność jest szczególnie wyraźna.

W takim rozumieniu antropologii filmu (jako sposobów jego oglądania, rozumienia, interpretowania wreszcie) mieszczą się dwa istotne wątki, *expressis verbis* lub podskórnie przewijające się w całej książce: kulturowy zwrot w humanistyce oraz założenia i dokonania Nowej Historii Kina. Pierwsza kwestia i postawa badawcza związana jest m.in. z reakcjami humanistyki wobec – jak się okazało – poststrukturalistycznego oderwania przedmiotu refleksji od jego kulturowego (i właściwie poza własnym – interpretatora) kontekstu. Postawa druga, w ramach której tak często wykrzykuje się „śmierć interpretacji!”, zrozumiała jest w świetle przemian w historii akademickiej myśli filmowej (zorientowanej przez długi czas na dzieło filmowe jako rodzaj „tekstu”), w rzeczywistości koresponduje z postulatami kulturowo zorientowanych metod badawczych, proponujących uruchomienie i dowartościowanie w badaniach nad filmem wszelkiego rodzaju kontekstów, w tym – z mojego punktu widzenia najistotniejszych – kontekstu widza, wraz z egzystencjalnymi, cielesnymi, sensualnymi i konsytuacyjnymi uwarunkowaniami „jego” seansu.

## BIBLIOGRAFIA

- Adamczak M., *Z DKF-u do multipleksu, czyli przeprowadzka X muzy*, w: A. Gwóźdź (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Adorno Th.W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Andrew D.J., *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, przeł. A. Kołodyński, PWSFTviT, Łódź 1995.
- Arendt H., *Filozofia i metafora*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, „Teksty” 5/1979.
- Armes R., *Sposoby adresowania*, przeł. W. Godzic, „Easy Rider” 5(7)/1991.
- Arnheim R., *Film jako sztuka*, przeł. W. Wertenstein, WAI F, Warszawa 1961.
- Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Oficyna, Łódź 2013.
- Aschenbrenner K., *Jak jest możliwa sztuka?*, przeł. M. Gołaszewska, w: M. Gołaszewska (red.), *Eidos sztuki. Materiały II Międzynarodowej Konferencji Estetycznej*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1988.
- Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*, przeł. M. Zawadzka, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przedmowa J. Błoński, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975.
- Bał M., *A gdyby tak? Język afektu*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 1-2/2007.
- Bał M., *Afekt jako siła kulturowa*, przeł. A. Turczyn, w: E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz (red.), *Historie afektywne i polityki pamięci*, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Balcerzan E., *Niewyraźalne czy nie wyrażone?*, w: W. Bolecki, E. Kuźma (red.), *Literatura wobec niewyraźalnego*, IBL PAN, Warszawa 1998.
- Banaszkiewicz K., *Film jako dyskurs*, „Studia Filmoznawcze” t. VII, 1987 (*Dzieło filmowe – zagadnienia interpretacji*).
- Banaszkiewicz K., *Lektura a krytyka filmowa*, „Studia Filmoznawcze” t. X, 1991 (*Film. Krytyka i estetyka*).

- Banaszkiewicz K., *Syntaktyka filmu Jeana Epsteina*, w: A. Gwóźdź (red.), *Panoramy i zbliżenia. Problemy wiedzy o filmie*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1999.
- Banaszkiewicz K., *Wewnątrz zasady przyjemności*, w: I. Opacki (red.), *Film w kulturze. Wokół kategorii instytucji kinematograficznej*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1991.
- Barthes R., *Drogi Michelangelo!*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 6/1994.
- Barthes R., *Działalność strukturalistyczna*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: idem, *Mit i znak. Eseje*, oprac. J. Błoński, PIW, Warszawa 1970.
- Barthes R., *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, KR, Warszawa 1999.
- Barthes R., *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. II, Wyd. Literackie, Kraków 1972.
- Barthes R., *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Barthes R., *Problem znaczenia w filmie*, przeł. M. i M. Hendrykowsy, w: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Film: język – rzeczywistość – osoba*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1992.
- Barthes R., *Przekaz fotograficzny*, przeł. W. Michera i in., „Konteksty” 3-4/2014.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997.
- Barthes R., *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 3/1985.
- Barthes R., *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2011.
- Barthes R., *Sémiologie et cinéma*, propos recueillis par Philippe Pilard et Michel Tardy, „Image et Son”, juillet 1964.
- Barthes R., *Sur le cinéma*, propos recueillis par Michel Delahaye et Jacques Rivette, „Cahiers du cinéma” 147/1963.
- Barthes R., *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino” 11/1971.
- Bartoszyński K., *Hermeneutyka a dekonstrukcja. Hans-Georg Gadamer i Jacques Derrida wobec poezji*, w: H.-G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, Homini, Bydgoszcz 1998.
- Baudry J.-L., *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, przeł. A. Helman, w: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.
- Bellantoni P., *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2000.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996.
- Benjamin W., *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wyd. Literackie, Kraków 2005.
- Berger K., *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Berleant A., *Sensualne i zmysłowe w estetyce*, w: idem, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007.
- Biliński P., *Palimpsesty. Wideoesaje Kevina B. Lee*, „EKRAŃY” 5/2016.

- Biskupski Ł., *Od ciekawostki do dyscypliny. Historia teorii badań nad wczesnym kinem*, „Kwartalnik Filmowy” 67-68/2009.
- Blanchot M., *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Blaustein L., *Przyczynki do psychologii widza kinowego*, w: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Bobiński W., *Teksty w lustrze ekranu. Okoofilmowa strategia kształcenia literacko-kulturowego*, Universitas, Kraków 2011.
- Bobiński W., *Wykształcić widza. Sztuka oglądania w edukacji polonistycznej*, Universitas, Kraków 2016.
- Bobowski S., *Dyskurs filmowy Zanussiego*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996.
- Bordwell D., *Film Interpretation Revisited*, „Film Criticism” vol. XVII, 2-3/1993.
- Bordwell D., Thompson K., *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Braudy L., Cohen M. (red.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Oxford University Press, New York – Oxford 2009.
- Brodski J., *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, „Zeszyty Literackie” 39/1992.
- Brol M., *Psychologia i film*, w: M. Brol, A. Skorupa (red.), *Psychologiczna praca z filmem*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- Bubner R., *Przyczynek do analizy doświadczenia estetycznego*, w: idem, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.
- Budzik J., *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*, FA-art, Katowice 2012.
- Burzyńska A., *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006.
- Burzyńska A., *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2001.
- Burzyńska A., *Granice wyrażalności: dekonstrukcja i problem wyrażalności*, w: W. Bolecki, E. Kuźma (red.), *Literatura wobec niewyrażalnego*, IBL PAN, Warszawa 1998.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006.
- Butler Ch., *Interpretation, deconstruction, and ideology: an introduction to some current issues in literary theory*, Clarendon Press, Oxford 1984.
- Casetti F., *W poszukiwaniu widza*, przeł. A. Helman, w: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Charney L., *Przez moment. Film a filozofia nowoczesności*, przeł. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 61/2008.
- Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2012.
- Chmielowski F. (red.), *Estetyka a hermeneutyka*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990.
- Chyła W., *Spektakl filmowy: fenomen w stanie rozpoznania*, „Studia Filmoznawcze” t. VI, 1987 (*Estetyka i struktura dzieła filmowego*).
- Ciarka R., *Pomiędzy pokusą a upokorzeniem*, „Kwartalnik Filmowy” 12-13/1995-1996.
- Cieniak E., Nowakowski B., *Tu było kino. Album o końcu świata małych kin*, Chrum. Wydawnictwo, Warszawa 2008.

- Colman F. (red.), *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*, Acumen Publishing, Durham 2009.
- Crary J., *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Culler J., *Beyond Interpretation: The Prospects of Contemporary Criticism*, „Comparative Literature” 28(3)/1978 (także w: idem, *The Pursuits of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, New York 1981).
- Culler J., *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Universitas, Kraków 2013.
- Culler J., *Teoria literatury*, przeł. M. Basaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.
- Czajkowski B. (red.), *Sztuka interpretacji*, Atła 2, Wrocław 2006.
- Czartoryska U., *Obraz fotograficzny – od „Piekla” Rauschenberga do „Powiększenia” Antonioniego*, „Poezja” 1/1972.
- Czczot-Gawrak Z., *Współczesna francuska teoria filmu*, Ossolineum, Wrocław 1982.
- Czczot-Gawrak Z., *Z badań nad początkami filmologii*, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Dauksza A., *Znaczenie odczuwania: projekt interpretacji relacyjnej*, „Teksty Drugie” 4/20164.
- Dayan D., *Widz wpisany w obraz*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 369/1989.
- Dayan D., *Widz zaprogramowany*, przeł. P. Sikora, w: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.
- Dehnel P., *John Locke i metafory*, w: idem, *Dekonstrukcja – rozumienie – interpretacja. Studia z filozofii współczesnej i nie tylko*, Universitas, Kraków 2006.
- Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Demby Ł., *Śmierć Wenecji*, w: W. Godzic, T. Lubelski (red.), *Kino według Alicji*, Universitas, Kraków 1995.
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Descombes V., *Umykanie sensu*, przeł. M. Kowalska, „Literatura na Świecie” 8-9/1988.
- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.
- Dorczyk K., *Tout autre chose*, „Arkusze” 10/1997.
- Dragović N., *Rytm filmu*, „Studia Filmoznawcze” t. VII, 1987 (*Dzieło filmowe – zagadnienia interpretacji*).
- Dybel P., *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Universitas, Kraków 2004.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Dziemidok B., *Główne tendencje estetyki współczesnej w pracach Richarda Shustermana i Wolfganga Welscha*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007.
- Eberhardt K., *Dzień dzisiejszy filmu francuskiego*, WAI F, Warszawa 1967.
- Eberhardt K., *Film jest snem*, WAI F, Warszawa 1974.
- Eberhardt K., *Resnais*, w: idem, *Podróże do granic filmu*, WAI F, Warszawa 1964.
- Eberhardt K., *Wojciech Has*, WAI F, Warszawa 1967.

- Eco U., *Myśl słaba a granice interpretacji*, przeł. A. Zawadzki, w: idem, *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, Aletheia, Warszawa 2009.
- Eco U., Rorty R., Culler J., Brook-Rose Ch., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Znak, Kraków 1996.
- Eichenbaum B., *Literatura i kino*, przeł. R. Zimand, w: *Cudowny Kinemo*, wybór, przekład i oprac. T. Szczepański i B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
- Eisenstein S., *Dickens, Griffith i my*, przeł. I. Piotrowska, w: idem, *Wybór pism*, WAiF, Warszawa 1959.
- Eitzen D., *Kiedy coś jest tekstem?*, przeł. I. Siwiński, „Easy Rider” 2(4)/1991.
- Elsaesser T., *Kino cyfrowe: nośnik, wydarzenie, czas*, przeł. A. Wilczyńska, E. Majewska, „Kwartalnik Filmowy” 35-36/2001.
- Elsaesser T., *Kinofilia albo pożytki z odczarowania*, przeł. M. Szczubiałka, „Panoptikum” 11/2012.
- Elsaesser T., *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, przeł. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 67-68/2009.
- Elsaesser T., *Stop/Motion*, w: E. Røssaak (red.), *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011.
- Elsaesser T., Hagener M., *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015.
- Epstein J., *La lyrosophie*, w: idem, *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, t. I: 1921-1947, Éditions Seghers, Paris 1974.
- Filiciak M., *Z marginesów do centrum. Nieformalne i „niewłaściwe” praktyki widzów filmowych*, „Kwartalnik Filmowy” 85/2014.
- Francès R., *Pomiar czynników afektywnych i poznawczych w ocenie sztuki*, przeł. A. Śpiewak, w: M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, t. IV, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994.
- Fraç W., *Kino możliwe*, Rabid, Kraków 2003.
- Friedberg A., *Ekran*, w: eadem, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Fuguet A., *Filmy mojego życia*, przeł. M. Sarna, muchaniesiada.com, Kraków 2008.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.
- Gadamer H.-G., *Estetyka i hermeneutyka*, w: *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 1979.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993.
- Gadamer H.-G., Ricoeur P., *Konflikt interpretacji*, przeł. L. Sosnowski, w: M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, t. IV, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994.
- Gałuszka M., Kowalewicz K., *Szkic do badań potocznego odbioru filmu*, „Kino” 11/1977.
- Garbicz A., *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960-1966*, Wyd. Literackie, Kraków 1996.
- Gawrak Z., *Jean Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, WAiF, Warszawa 1962.
- Geertz C., *O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1998.

- Gizycki M., *Kino – media – sztuka – twórcy. Szkice*, PJATK, Warszawa 2016.
- Głosowicz M., *Estetyka afektywna. Zarys metodologii badań literackich*, w: E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz (red.), *Historie afektywne i polityki pamięci*, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Głowiński M., *Poetyka wobec tekstów nieliterackich*, w: idem, *Poetyka i okolice*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1998.
- Godlewski G., *Antropologia praktyk kulturowych*, w: idem, *Luneta i radar. Szkice z antropologicznej teorii kultury*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Godzic W., *Dziga Wiertow albo przyczynek do teorii widzenia filmowego*, „Kino” 7/1977.
- Godzic W., *Widz filmowy w objęciach przyjemności*, „Kultura Współczesna” 2/1994.
- Godzic W. (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1993.
- Godzic W. (red.), *Sztuka filmowej interpretacji. Antologia przekładów*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa – Kraków 1997.
- Gołaszewska M., *Estetyka zorientowana sensorycznie*, w: eadem, *Estetyka współczesności*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001.
- Gołaszewska M., *Kultura estetyczna*, WSiP, Warszawa 1979.
- Gołaszewska M., *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, PWN, Warszawa 1970.
- Granice interpretacji*, „Teksty Drugie” 6/1997 (numer tematyczny).
- Gruszczyk T., *Literacka i filmowa autorefleksyjność*, w: idem, *Czytanie filmu – oglądanie literatury. Propozycje interpretacji do spotkań edukacyjnych*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Grzegorzczak A., *Posłowie*, w: A.-J. Greimas, *O niedoskonałości*, przeł. A. Grzegorzczak, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1993.
- Gumbrecht H.U., *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać?*, przeł. K. Hofman, W. Szwebs, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Gwóźdź A., *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1990.
- Gwóźdź A., *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, w: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino nieme*, Universitas, Kraków 2010.
- Gwóźdź A., *Teoria i praktyka z perspektywy filmoznawstwa*, „Studia Filmoznawcze” t. X, 1991 (*Film. Krytyka i estetyka*).
- Gwóźdź A. (red.), *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.
- Gwóźdź A. (red.), Kita B. (współpr.), *Pamięć kina*, Wyd. Naukowe „Śląsk”, Katowice 2013.
- Heck D., *Wstęp. Esej – gatunek uwikłany w paradoksy*, w: D. Heck (red.), *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, Ossolineum, Wrocław 2003.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Helman A., *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, WAiF, Warszawa 1978.

- Helman A., *Drogi rozwoju filmoznawstwa*, „Kwartalnik Filmowy” 85/2014.
- Helman A., *Filmoznawstwo uniwersyteckie i badania nad filmem w Polsce*, „Studia Filmoznawcze” 1992, t. XII (*Filmoznawstwo – film – telewizja*).
- Helman A., *Historia semiotyki filmu*, t. I, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1991.
- Helman A., *Komparatystyka filmu dzisiaj*, „Kino” 11/1977.
- Helman A., *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współczesnym*, w: A. Helman, A. Gwóźdź (red.), *Analizy i syntezy. Z badań porównawczych nad filmem*, PWN – UŚ, Warszawa – Kraków 1979.
- Helman A., *O Antonionim (nieco) inaczej*, „Kino” 12/2001.
- Helman A., *O dziele filmowym. Materiał – technika – budowa*, Wyd. Literackie, Kraków 1981.
- Helman A., *Panorama współczesnej myśli filmowej*, „Kino” 6/1977.
- Helman A., *Problemy interpretacji dzieł filmowych*, w: M. Czerwiński (red.), *Interpretacja dzieła*, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Helman A., *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Wyd. Łódzkie, Łódź 1985.
- Helman A., *Spojrzenie dziecka metaforą kina*, „Kwartalnik Filmowy” 81/2013.
- Helman A., *Sposoby uprawiania teorii filmu*, w: A. Gwóźdź (red.), *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, Wyd. Szumacher, Kielce 1994.
- Helman A., *Świadomość filmowa: teoria i krytyka*, „Kino” 3/1977.
- Helman A., *Teoria filmu wobec psychoanalizy*, „Film na Świecie” 369/1989.
- Helman A., *U podstaw analizy dzieła filmowego*, „Kino” 9/1974.
- Helman A., *Wpływ psychoanalizy na twórczość filmową*, „Film na Świecie” 369/1989.
- Helman A., *Współczesne techniki analizy filmu*, „Kino” 7/1977.
- Helman A., *Wstęp do zagadnienia analizy i interpretacji dzieła filmowego*, w: H. Depta (red.), *Analiza i interpretacja utworu filmowego w szkole*, WSiP, Warszawa 1980.
- Helman A., *Z zagadnień metody analizy dzieła filmowego*, w: A. Jackiewicz (red.), *Wstęp do badania dzieła filmowego*, WAI F, Warszawa 1966.
- Helman A. (red.), *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986.
- Helman A. (red.), *Autor – film – odbiorca*, Wyd. „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1991.
- Helman A. (red.), *Estetyka i film*, WAI F, Warszawa 1972.
- Helman A. (red.), *Współczesne problemy metodologii filmu*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1977.
- Helman A., Miczka T. (red.), *Analizy i interpretacje. Film polski*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007.
- Helman A., Pitrus A., *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańskie Towarzystwo Oświatowe – słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1995.
- Hirsch E.D., *Interpretacja obiektywna*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 3/1977.
- Hirsch E.D., *Rozumienie, interpretacja i krytyka*, przeł. K. Biskupski, w: *Znak, styl, konwencja*, oprac. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1977.

- Hirszfeld A., *Cogito ergo video. Wprowadzenie do „Histoire(s) de cinéma” Jeana-Luca Godarda*, w: eadem, *Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach audiowizualnych*, Universitas, Kraków 2015.
- Hoberman J., Rosenbaum J., *Midnight Movies: seans o północy*, przeł. M. Oleszczyk, MFF Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2011.
- Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum – IBL PAN, Wrocław 1974.
- Horacy, *List do Pizonów*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Ossolineum, Wrocław 1951.
- Huss R., Silverstein N., *The Film Experience*, Delta, New York 1968.
- Ingarden R., *Kilka uwag o sztuce filmowej*, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. A. Tyszczyk, Universitas, Kraków.
- Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, PWN, Warszawa – Poznań 1976.
- Iser W., *The Range of Interpretation*, Columbia University Press, New York 2000.
- Jackiewicz A., *Pismo obrazkowe*, „Kino” 11/1977.
- Jackiewicz A., *Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego*, w: A. Jackiewicz (red.), *Wstęp do badania dzieła filmowego*, WAiF, Warszawa 1966.
- Jakubowska M., *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Rabid, Kraków 2003.
- Janion M., *Teoria literatury ze stanowiska teorii arcydzieł literackich (Historia literatury a historia idei)*, w: eadem, *Odnawianie znaczeń*, Wyd. Literackie, Kraków 1980.
- Jankun M., Dopart B., *Prawda – sztuka – egzystencja. O wymiarach sensu w „Powiększeniu” Antonioniego*, „Kino” 9/1987.
- Jarman D., *Chroma. Księga kolorów*, przeł. P. Świerczek, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice 2017.
- Jay M., *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu*, Universitas, Kraków 1998.
- Kalaga W., *Granice tekstu – mgławice tekstu*, „Teksty Drugie” 4/1998.
- Kalaga W., *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Universitas, Kraków 2001.
- Kalaga W., Sławek T. (red.), *Interpretacje i style krytyki*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1988.
- Kasperski E., *Literatura. Teoria. Metodologia*, w: D. Ulicka (red.), *Literatura. Teoria. Metodologia*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2001.
- Kaszowska-Wandor B., *Fikcja czytelności i anamorficzość czytania. Czytanie Michela de Certeau w „Austerlitz” W.G. Sebald*, w: K. Thiel-Jańczuk (red.), *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Klejsa K., Saryusz-Wolska M. (red.), *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, Wyd. Naukowe Scholar, Łódź 2014.
- Klinger B., *Współczesny kinofil: kolekcjonowanie filmów w erze post-wideo*, „Kultura Współczesna” 4/2008.
- Kluszczyński R.W., *Zagadnienia analizy i interpretacji w polskiej powojennej refleksji nad filmem*, „Studia Filmoznawcze” t. XII, 1992 (*Filmoznawstwo – film – telewizja*).
- Kłosiński K., *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes’a o muzyce*, „Pamiętnik Literacki” 2/1999.

- Kmita J., *Teorie systematyzujące interpretację humanistyczną*, w: idem, *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, PWN, Warszawa 1971.
- Koczanowicz D., *Doświadczenie sztuki, sztuka życia. Wymiary estetyka pragmatycznej*, Wyd. Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.
- Koczanowicz D., Skrzeczkowski M. (red.), *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, Wyd. Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010.
- Kolasińska I., „Demon gry” święci triumf: „Powiększenie” Antonioniego, czyli o kłęsce możliwości ludzkiego poznania w świecie pozorów, „Studia Filmoznawcze” t. VIII, 1989.
- Konicka H., *Romana Ingardena „Kilka uwag o sztuce filmowej” w dzisiejszej perspektywie*, „Kwartalnik Filozoficzny” t. XXXVIII, 3/2010.
- Kopkiewicz A., *Spóźniona zmysłowość i nowa wrażliwość (O „Przeciw interpretacji i innych esejach”)*, „Wielogłos” 2/2012.
- Koschany R., *Dziecięca kinofilia*, „Kwartalnik Filmowy” 81/2013.
- Koschany R., *Kino i tajemnica*, „Polonistyka” 7/2008.
- Koschany R., *Powrót nie-znaczenia? Codziennosc w filmie „Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles” Chantal Akerman*, w: *Semiotyczne wymiary codzienności*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2018.
- Koschany R., *Sfilmować/opowiedzieć śmierć. „Grabarz” Sándora Kardosa jako film „przy-literacki”*, „Kwartalnik Filmowy” 97-98/2017.
- Kosińska K., *Antonioni, Thomas i ja. Doświadczenie flâneura i „Powiększenie”*, w: P. Kwiatkowska, P. Sadzik (red.), *Spojrzenie Antonioniego*, Mammal, Warszawa 2015.
- Kosińska M., *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2012.
- Kotowa B., *Interpretacja a poznanie*, „Principia” t. XXXVII-XXXVIII, 2004.
- Kozubek M., *Filmoterapia. Teoria i praktyka*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016.
- Krajewski M., *Kłopotliwe obrazy/Kłopotliwe wystawy*, w: M. Krajewski (red.), *Kłopotliwe obrazy*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2009.
- Kuczok W., *Śmierć. Umierając w kinie*, w: T. Lubelski (red.), *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przelomu wieków*, Rabid, Kraków 2004.
- Kuczyńska-Koschany K., Januszkiewicz M. (red.), *Hermeneutyka jako nowa koiné*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2006.
- Kujawski S., *Neuroestetyka. Czy poznanie obrazowe jest słusznie spychane w czeluść emocjonalizmu i irracjonalizmu?*, w: M.T. Kuciuba (red.), *Obrazy i poznanie*, Wyd. UMCS, Lublin 2015.
- Kurz I., „I got you tube”. *Kino a serwis YouTube.com – odmiany kinofilii*, w: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, (red.), A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2010.
- Kuźma E., *Teoria interpretacji – dziś*, w: M. Czermińska i in. (red.), *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. I, Universitas, Kraków 2005.
- Kwiatkowska P., *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.

- Labirynty naszych światów*, z J. Ostaszewskim rozmawia R. Syska, „EKRAŃY” 1/2014.
- Lachnit E., *Esaj filmowy*, „Powiększenie” 4/1982.
- Lem S., *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Wyd. Literackie, Kraków 1975.
- Lenk H., *Interpretacja i interpretator*, przeł. Z. Zwoliński, „Principia” t. VII, 1993.
- Leśniewski N., *Hermeneutyka przeżycia*, „Teksty Drugie” 1-2/2007.
- Letelier H.R., *Opowiadaczka filmów*, przeł. N. Nagler, Muza, Warszawa 2012.
- Lewicki B.W., *Elementy analityki filmowej (Tezy podstawowe)*, w: A. Helman, A. Malczewska (red.), *Współczesne problemy metodologii filmu*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1977.
- Lewicki B.W., *Percepcyjne uwarunkowania estetyki filmu*, w: idem, *O filmie. Wybór pism*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995.
- Lewicki B.W., *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*, Ossolineum, Łódź 1970.
- Lewicki B.W., *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Ossolineum, Wrocław 1964.
- Liguziński S., *Wideoesaj. Zapiski na marginesach*, „EKRAŃY” 6/2012.
- Lindsay V., *The Art of the Moving Picture*, Doubleday Macmillan, New York 1970.
- Loska K., *Dekonstrukcja jako strategia interpretacyjna*, „Easy Rider” 1(3)/1990.
- Loska K., *W stronę teorii interpretacji*, „Easy Rider” 3-4(5-6)/1991.
- Lubelski T., *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000.
- Łebkowska A., *Somatopoetyka*, w: T. Walas, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, Universitas, Kraków 2012.
- Łotman J., *Problemy semiotyki i tendencje kina współczesnego*, w: idem, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Mach J., *Collage i film*, „Kino” 5/1973.
- Machtyl K., *Semiotyki obrazu. Reprezentacje i przedmioty*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2017.
- Madej A., 1998, *Fotogenia*, w: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.
- Majewski T., *Poznanie estetyczne. Esaj i irredenta antykartezjańska*, w: W. Bolecki, E. Dąbrowska (red.), *Literatura i wiedza*, IBL PAN, Warszawa 2006.
- Majewski T., *Regimенты wstrząsów, aparat innerwacji: Benjamin i Kracauer o kinie oraz przemianach w sensorium nowoczesności*, w: A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska (red.), *Spektakle zmysłów*, IFiS PAN, Warszawa 2010.
- Majmurek J., *Między galerią a multipleksem*, w: J. Majmurek, Ł. Ronduda (red.), *Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, Wyd. Krytyki Politycznej – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2015.
- Makota J., *Od kontemplacyjnego do partycypacyjnego modelu kultury artystycznej*, „Estetyka i Krytyka” 1/2000.
- Malraux A., *Zarys psychologii kina*, przeł. A. Ledóchowski, „Dialog” 6/1977.
- Małecki W., *Richard Shusterman vs. uniwersalizm hermeneutyczny*, „Er(t)g” 1/2006.
- Manguel A., *Moja historia czytania*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2003.
- Marcjan M., *Poetyka przekazu emocjonalnego w dziele filmowym*, w: *Z problemów poetyki filmu. Zbiór studiów*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum” 4, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1993.
- Markiewicz H., *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*, w: idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Universitas, Kraków 1996.

- Markiewicz H., *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1/1996.
- Markowski M.P., *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 2/1999.
- Markowski M.P., *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 5/2001.
- Markowski M.P., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Universitas, Kraków 1997.
- Markowski M.P., *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, [wstęp w:] R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, KR, Warszawa 1999.
- Markowski M.P., *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Sic!, Warszawa 2001.
- Marquard O., *Pytanie o pytanie, na które odpowiedzią jest hermeneutyka*, w: idem, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994.
- Marks L.U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham – London 2000.
- Marks L.U., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2002.
- Marszałek R., „Powiększenie” jako żart, „Kino” 9/2000.
- Marzec G., *Poza głosem i fenomenem*, w: A.F. Kola, A. Szahaj (red.), *Filozofia i etyka interpretacji*, Universitas, Kraków 2007.
- Massumi B., *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 6/2013.
- Mazierska E., *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzonty, Kraków – Warszawa 2010.
- McGowan T., *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Metz Ch., *Pragnienie i jego brak*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 369/1989.
- Michałowska M., *Sontag Revisited*, w: T. Ferenc, K. Kowalewicz (red.), *Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2009.
- Miczka T., *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, w: A. Gwóźdź (red.), *Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie komunikowania niewerbalnego*, Wyd. „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1990.
- Miczka T., *Interpretacja ironiczna, czyli poszukiwanie nierozstrzygalników w przekazach postmodernistycznych*, w: A. Gwóźdź (red.), *Panoramy i zbliżenia. Problemy wiedzy o filmie*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1999.
- Mikurda K. (red.), *Wunderkamera. Kino Terry’ego Gilliana*, koncepcja wizualna i opracowanie graficzne J. Woynarowski, MFF Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2011.
- Mikurda J., Woynarowski J., *Corpus Delicti*, współpr. J. Majmurek, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2013.
- Mikurda K., Prodeus A. (red.), *Trzynasty miesiąc. Kino braci Quay*, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzonty, Kraków – Warszawa 2010.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawić, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

- Mitosek Z., *Artykulacje mimesis*, w: eadem, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- Monaco J., *How to Read a Film*, Oxford University Press, New York 1981.
- Morawińska A. (red.), *Słowo i obraz*, PWN, Warszawa 1982.
- Morawski S., *Wstęp*, w: S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. I, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.
- Morin E., *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przeł. R. Zimand, PIW, Warszawa 1977.
- Morrisette B., *Powieść i kino: przypadek Robbe-Grilleta*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 2/1975.
- Mościcki P., *Godard. Pasaże*, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzony, Kraków – Warszawa 2010.
- Mościcki P., *Odrodzenie aury z ducha fotogenii*, „Teksty Drugie” 2/2016.
- Mróz K., *Zmiany percepcji w wyniku oddziaływania nowych mediów i nowych modeli odbioru dzieła filmowego*, „Images” 13(22)/2013.
- Mulvey L., *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzony, Kraków – Warszawa 2010.
- Münsterberg H., *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przeł. A. Helman, ŁDK, Łódź 1989.
- Myśl to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2014.
- Niedziela J., *O emocjach towarzyszących „Szamance” Andrzeja Żuławskiego*, w: K. Klejsa, G. Skonieczko (red.), *Na rubieżach ponowoczesności. Szkice o filmie współczesnym*, Rabid, Kraków 2000.
- Nurczyńska-Fidelska E., *Filmoznawstwo stosowane w Polsce*, „Studia Filmoznawcze” t. XII, 1992 (*Filmoznawstwo – film – telewizja*).
- Nurczyńska-Fidelska E., Sitarski P. (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Teoria i praktyka*, Wyd. PWSFTviT, Łódź 1995.
- Nycz R., *Teoria interpretacji: problem pluralizmu*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.
- Nycz R., Lebkowska A., Dauksza A. (red.), *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Nycz R., Zeidler-Janiszewska A. (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie*, Universitas, Kraków 2002.
- Olejniczak J., Baron M., Tomczok P. (red.), *Teoria nad-interpretacją?*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2012.
- Olszewski L., *Kłopotliwe obrazy: między historią a antropologią*, w: M. Krajewski (red.), *Kłopotliwe obrazy*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2009.
- Opacka A. (red.), *Interpretacje i metodologie. Studia z dydaktyki literatury polskiej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1997.
- Opacki I. (red.), *Film w kulturze. Wokół kategorii instytucji kinematograficznej*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1991.
- Ostaszewski J., *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

- Ostaszewski J., *Jeden sposób na wiele teorii*, „Kino” 6/1996.
- Ostaszewski J. (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1999.
- Ożóg M., *Architektura projekcji – transgresje ekranu. Expanded cinema jako zapowiedź kultury uczestnictwa*, w: A. Gwóźdź (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Pabiś-Orzeszyna M., *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część pierwsza: bedeker oraz pogodne wołanie o historię teorii i historię historiografii*, „EKRAŃY” 6/2013.
- Pabiś-Orzeszyna M., *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część druga: rewidowanie rewizjonistów*, „EKRAŃY” 1/2014.
- Paczoska E., *W sprawie nadinterpretacji. „Wezwanie” literatury i odpowiedź*, „Tekstualia” 1/2017 (*Granice nadinterpretacji*).
- Panas W., Tyszczyk A. (red.), *Interpretacje aksjologiczne*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1997.
- Pasierb J.St., *Puste łąki*, Palabra, Warszawa 1994.
- Pasolini P.P., *Koniec awangardy*, w: idem, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, przeł. M. Salwa, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2012.
- Pauleit W., *Analiza filmu: paratekstualność i otwarte pole refleksji*, w: A. Gwóźdź (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Perec G., *Rzeczy*, przeł. A. Tatarkiewicz, Książka i Wiedza, Warszawa 1982.
- Pitrus A., *Konieczność interpretacji*, „Kino” 3/1995.
- Plaźewski J., *Historia filmu francuskiego. 1895-1989*, Editions Spotkania, Warszawa 1992.
- Polit P., *Świetliste Spotkanie. Dosłowność obrazu fotograficznego w teorii Rolanda Barthes’a*, „Kresy” 1/1999.
- Polityka spojrzenia*, z Toddem McGowanem rozmawia Kuba Mikurda, „Kino” 9/2008.
- Pondělčiček I., *Psychologia przeżycia filmowego*, przeł. A. Stojowski, „Kino” 7/1972.
- Pontremoli E., *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2005.
- Popiel M., *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury*, w: M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006.
- Poprzęcka M. (red.), *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2007.
- Portret niedokończony. O Stanisławie Latałło*, koncepcja M. Latałło, oprac. literackie M. Stauber, red. A. Leder, Korporacja Ha!art, Kraków 2005.
- Problemy recepcji w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1/1980 (numer tematyczny).
- Przybyszewska A., *O retoryce rozgrywania i dotyku oraz niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomiedialnej (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 1/2016.
- Przyłipiak M., *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, GWP, Gdańsk 1994.
- Przyłipiak M., *Kognitywizm i nie tylko*, „Kino” 3/2004.

- Przylipiak M., O „analitycznym” modelu krytyki filmowej, „Studia Filmoznawcze” t. X, 1991 (*Film. Krytyka i estetyka*).
- Przyłębski A. (red.), *Uniwersalny wymiar hermeneutyki*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 1997.
- Raczek T., *Kinopassana. Sztuka oglądania filmów*, Instytut Wydawniczy Latarnik, Warszawa 2014.
- Raczewa M., *Barthes a sprawa języka filmu*, „Kino” 11/1971.
- Radkiewicz M., *Derek Jarman: portret indywidualisty*, Rabid, Kraków 2003.
- Radkiewicz M., *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918-1939*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.
- Regiewicz A., *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmaticznej*, Norbertinum, Lublin 2011.
- Regiewicz A., *Noli me tangere... O potrzebie dotykania sensu. Krytyka somatyczna wobec kerygmaticznej interpretacji tekstu*, „Teksty Drugie” 6/2015.
- Rewers E., *Interpretacja jako lustro, różnica i rama*, w: A.F. Kola, A. Szahaj (red.), *Filozofia i etyka interpretacji*, Universitas, Kraków 2007.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. I: *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. K. Tarnowski, w: idem, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, PAX, Warszawa 1985.
- Ricoeur P., *Wyjaśnienie i rozumienie*, w: idem, *Język, tekst, interpretacja*, PIW, Warszawa 1989.
- Romaniak D., *Antonioni versus Cortázar. „Powiększenie” i „Babie lato”, „Elewator”* 7/2014.
- Ronduda Ł., *Found Footage Film*, w: idem, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006.
- Sandauer A., *Zstąpienie Eneasa do piekieł*, w: idem, *Matecznik literacki*, Wyd. Literackie, Kraków 1972.
- Sartre J.-P., *Słowa*, przeł. J. Rogoziński, PIW, Warszawa 1968.
- Schefer J.-L., *L’Homme ordinaire du cinéma*, Éditions Gallimard, Paris 1980.
- Schollenberger P., *Doświadczenie estetyczne a fenomenologiczny problem bezpośredniości*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007.
- Shusterman R., *Doświadczenie somatyczne. Ugruntowanie czy rekonstrukcja?*, w: idem, *Praktyka filozofii. Filozofia praktyki*, przeł. A. Mitek, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005.
- Shusterman R., *Interpretacja a rozumienie*, przeł. A. Orzechowski, w: idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, red. A. Chmielewski, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.
- Shusterman R., *O końcu i celu doświadczenia estetycznego*, w: idem, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i przeł. W. Małecki, Atla 2, Wrocław 2007.
- Shusterman R., *Spotkanie Gadamera z Derridą: spojrzenie pragmatysty*, przeł. J. Woźniak, K. Lisowska, „Przestrzenie Teorii” 25/2016.

- Siwiński I., Helman A., *Realizm*, w: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 8, Wyd. „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1998.
- Sikora S., *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki – Instytut Sztuki PAN, Izabelin 2004.
- Skowronek B., *Film w przestrzeni kultury audiowizualnej. Studia. Szkice. Interpretacje*, Lexis, Kraków 2011.
- Sławiński J., *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Universitas, Kraków 2000.
- Sławiński J., *Miejsce interpretacji*, w: idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Universitas, Kraków 2000.
- Sławiński J., *O problemach „sztuki interpretacji”*, w: idem, *Dzieło – język – tradycja*, Universitas, Kraków 1998.
- Sławiński J., *Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej)*, w: idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Universitas, Kraków 2000.
- Sławiński J., Świąch J. (red.), *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, Ossolineum, Wrocław 1979.
- Sobchack V., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004.
- Sobchack V., *Scena ekranu – postrzeganie filmowej i elektronicznej „obecności”*, przeł. A. Piskorz, „Kwartalnik Filmowy” 35-36/2001.
- Sobchack V., *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- Sontag S., *Przeciw interpretacji*, przeł. M. Olejniczak, „Literatura na Świecie” 9/1979 [inny przekład: D. Żukowski, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Karakter, Kraków 2012].
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2010.
- Sontag S., *Wiek kina*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 12-13/1995/1996.
- Staiger J., *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- Staiger J., *Media. Reception. Studies*, New York University Press, New York – London 2005.
- Staiger J., *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, w: I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Stanley Kubrick. Wystawa. Exhibition. Muzeum Narodowe w Krakowie. The National Museum in Krakow. 4.05-14.09.2014*, red. J. Popielska-Michalczyk, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014.
- Stańczyk M., *Zmysłowa teoria kina*, „EKRAŃY” 3-4/2015.
- Stańczyk M., *Kontakt wzrokowy. Kino haptyczne*, „EKRAŃY” 3-4/2016.
- Stecker R., *Interpretation and the problem of the relevant intention*, w: idem, *Aesthetics and philosophy art: an introduction*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2005.
- Stelmach M., *Wyzwolenie kina. Narracja w Slow Cinema*, „EKRAŃY” 1/2014.
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009.
- Stroud Scott R., *Understanding and Interpretation: Defending Gadamer in light of Shusterman’s „Beneath Interpretation”*, „Auslegung” 25(2)/2002.

- Stróżewski W., *Symbol i rzeczywistość*, w: idem, *Istnienie i sens*, Znak, Kraków 1994.
- Swoboda T., *Milczące rozumienie a gadatliwa interpretacja*, „Studium” 3-4/1999.
- Syska R., *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014.
- Syska R., *Neomodernizm. Kino w wolnym tempie*, „EKRAANY” 1-2/2012.
- Szczepańska A., *Przeżycie estetyczne*, w: eadem, *Estetyka Romana Ingardena*, PWN, Warszawa 1989.
- Szczęśna E., *Granice (nad)interpretacji a systemy poznawania*, „Tekstualia” 1/2017 (*Granice nadinterpretacji*).
- Szewczyk M., „Kino umarło, niech żyje kino”. *Problematyczna tożsamość medium w początkach ery cyfrowej*, w: eadem, *W stronę wirtualności. Praktyki artystyczne kina współczesnego*, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Ślebarska K., *Wpływ filmu na odbiorcę – angażowanie procesów poznawczych widza*, w: M. Broł, A. Skorupa (red.), *Psychologiczna praca z filmem*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- „Tatarak”. *Pożegnanie miłości*, fot. P. Bujnowicz, red. K. Szajowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009.
- Tatarkiewicz W., *Przeżycie estetyczne: dzieje pojęcia*, w: idem, *Dzieje sześciu pojęć*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Tomkowski J. (red.), *Polski esej literacki. Antologia*, Ossolineum, Wrocław 2017.
- Tota P., *Oczy skóry*, w: M.T. Kuciuba (red.), *Obrazy i poznanie*, Wyd. UMCS, Lublin 2015.
- Trystan L., *Fotogeniczność (Próba analizy psychologicznej)*, w: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Ulicka D., *Ja czytam moje czytanie (o podmiocie w wypowiedzi literackiej i literaturoznawczej)*, w: eadem, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie*, Universitas, Kraków 2007.
- Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2006.
- Vattimo G., *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*, przeł. K. Kasia, Universitas, Kraków 2011.
- Vattimo G., *Spółczesność przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wyd. Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2006.
- Walas T., *Interpretacja jako wartość*, „Pamiętnik Literacki” 3/1989.
- Welsch W., *Na drodze do kultury słyszenia?*, w: E. Wilk (red.), *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”?*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.
- Wiącek T., *Życie w kinie 1948-2005*, Oficyna Wydawnicza Ston 2, Kielce 2005.
- Wiesing L., *Estetyka formalna i logika relacji: Alois Riegl (1858-1905)*, w: idem, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008.
- Wilde E., *Problem interpretacji filmu w świetle teorii tekstu*, w: M. Czerwiński (red.), *Interpretacja dzieła*, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Wilk E., *Badanie tekstu filmowego*, w: A. Helman, W. Godzic (red.), *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1978.
- Wilk E., *O analizie semiotycznej dzieła filmowego*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984.

- Wilkoszewska K., *Doświadczenie estetyczne – strategie pragmatyzacji i zaangażowania*, w: A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny – paradygmaty – dyskursy*, SWPS, Warszawa 2008.
- Wilkoszewska K., *Od kontemplacji do interakcji*, w: I. Lorenc (red.), *Odlamki rozbitych luster. Rozprawy z filozofii kultury, sztuki i estetyki ofiarowane Profesor Alicji Kuczyńskiej*, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Wilkoszewska K., *W krainie czucia i beczucia, czyli o zmysłach głównych, zapomnianych i sztucznych*, w: M. Gołaszewska (red.), *Wymiary piękna. Z badań estetyki sensu largo*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.
- Wilkoszewska K., *Wspólnota doświadczenia*, „Sztuka i Filozofia” 34/2009.
- Williams L., *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, przeł. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Williams L., *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Wiśniewska-Giza K., *Z zagadnień ontologii dzieła filmowego*, w: J. Pańniczek (red.), *Ontologia fikcji*, Wyd. UMCS, Warszawa 1991.
- Witek P., *Kultura – film – historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Wyd. UMCS, Lublin 2005.
- Wolska D., *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Universitas, Kraków 2012.
- Worth S., *Poznawcze aspekty sekwencji w komunikacji wizualnej*, przeł. L. i W. Kalaga, „Kino” 4/1977.
- Woźniak C., *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Wyka K., *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, Wyd. Literackie, Kraków 1964.
- Zahorska S., *Zagadnienia formalne filmu*, w: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Zajac B., *Esej audiowizualny – w stronę historii*, w: R.W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka (red.), *Paradygmaty współczesnego kina*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Zalewski A., *Film, widz, emocje w perspektywie estetycznej*, „Kwartalnik Filozoficzny” t. XXVIII, 2/2000.
- Zalewski A., *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (1)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 10/2013.
- Zalewski A., *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (2)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 11/2014.
- Zalewski A., *Obecność Husserla we współczesnej myśli filmowej*, „Fenomenologia” 2/2004.
- Zalewski A., *Poziomy odbioru dzieła filmowego*, „Sztuka i Filozofia” 14/1997.
- Zalewski A., *Szkic do historii pewnego upadku*, w: M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska (red.), *Między słowem i obrazem*, Rabid, Kraków 2005.
- Zalewski A., *Zapoznane dziedzictwo: czy kognitywna teoria filmu jest kognitywna?*, w: idem, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Universitas, Kraków 2003.
- Zawojński P., *Fotografia cyfrowa*, w: M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

Ziomek J., *O sztukach fabularnych*, „Teksty” 1/1972.

Zmudziński B. (red.), *Michelangelo Antonioni*, Rabid, Kraków 2004.

Zwierzchowski P., *Najbardziej przerażająca jest bezsilność, czyli „Dług” i „Funny Games”*, „Kwartalnik Filmowy” 61/2008.

Żaglewski T., *Kultura postkinowa, czyli widz w dobie multipleksów*, „Panoptikum” 11/2012.

## ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Arest D., *Eksploracje w silniku*, „Dwutygodnik” maj 2015, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5934-eksploracje-w-silniku.html?print=1> [dostęp: 12.11.2017].
- Arest D., *Kino pełnego zanurzenia*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/7043-kino-pelnego-zanurzenia.html> [dostęp: 16.07.2017].
- Bellantoni P., *If it's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*, Focal Press, Burlington, MA 2005, <https://designvisualuff.files.wordpress.com/2011/07/if-its-purple-someones-gonna-diethe-power-of-color-in-visual-storytelling-2005.pdf> [dostęp: 10.07.2017].
- Cisneros J., *How to Watch the Story of Film Adaptation*, „Intermédialités” 2/2003, <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2003-n2-im1814509/1005460ar.pdf> [dostęp: 20.09.2016].
- Gaafar A., *Zestawienie najdłuższych filmów w historii*, <http://film.org.pl/a/ranking/zestawienie-najdluzszych-filmow-w-historii-105370/> [dostęp: 24.10.2017].
- Historia łądowania*, z Kubą Mikurdą rozmawia Magdalena Franczuk, Łódź 2015 [kanał Lodz Film School na portalu vimeo; <https://vimeo.com/147606116>].
- <http://mnk.pl/aktualnosci/galeria-filmu-2013-montaz-atrakcji> [dostęp: 15.09.2017].
- <https://www.facebook.com/chaoticcinema/photos/pcb.649331545256894/649331358590246/?type=3&theater> [dostęp: 15.09.2017].
- <http://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/408381,Biale-plamy-filmowej-swiadomosci-wypelnia-ksiazki>.
- <http://wyborcza.pl/1,90535,20289132,mad-max-powroci-szalona-jazda.html#ixzz4S09i1qLI> [dostęp: 12.11.2017].
- Jackson T., *15 of the longest films that are absolutely worth the investment*, <http://www.tasteofcinema.com/2015/15-of-the-longest-films-that-are-absolutely-worth-the-investment/> [dostęp: 24.10.2017].
- Jalowski F., *Paliwo zamiast krwi*, <http://film.org.pl/r/recenzje/mad-max-na-drodze-gniewu-recenzja-z-cannes-2015-66551/> [dostęp: 12.11.2017].
- Mossakowski P., „Mad Max. Na drodze gniewu” już w kinach. Czas mężczyzn się skończył, „Gazeta Wyborcza” 22.05.2015, [http://wyborcza.pl/1,75410,17964898,\\_Mad\\_Max\\_Na\\_drodze\\_gniewu\\_\\_juz\\_w\\_kinach\\_\\_Czas\\_mezczyzn.html#ixzz4RzyPXZte](http://wyborcza.pl/1,75410,17964898,_Mad_Max_Na_drodze_gniewu__juz_w_kinach__Czas_mezczyzn.html#ixzz4RzyPXZte) [dostęp: 12.11.2017].

- Muzeum, przedmiot, doświadczenie. Ewa Klekot rozmawia z Barbarą Kirshenblatt-Gimblett*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Wizualnej” 3/2016; [http://zwam.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2016/04/06-Klekot\\_wywiad.pdf](http://zwam.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2016/04/06-Klekot_wywiad.pdf) [dostęp: 3.06.2017].
- Nocuń K., *TOP 8 najdłuższych filmów w historii kina*, <http://35mm.pl/2017/10/25/top-8-najdluzszych-filmow-w-historii-kina/> [dostęp: 24.10.2017].
- Pompeu F., *10 extremely long movies that are worth your time*, <http://www.tasteofcinema.com/2017/10-extremely-long-movies-that-areworth-your-time/> [dostęp: 24.10.2017].
- Wojtasik P., *Psychologia „Powiększenia”*, [www.racjonalista.pl](http://www.racjonalista.pl) [dostęp: 13.11.2012].

## FILMOGRAFIA

- 9 songs*, reż. M. Winterbottom, 2004.  
*10 obrazów nieba (Ten Skies)*, reż. J. Benning, 2004.  
*13 jezior (13 Lakes)*, reż. J. Benning, 2004 .  
*33 sceny z życia*, reż. M. Szumowska, 2008.  
*Artysta (The Artist)*, reż. M. Hazanavicius, 2011.  
*Blue*, reż. D. Jarman, 1993.  
*Carte Blanche*, reż. J. Lusiński, 2015.  
*Cleo od 5 do 7 (Cléo de 5 à 7)*, reż. A. Varda, 1962.  
*Code Blue*, reż. U. Antoniak, 2011.  
*Długość fali (Wavelength)*, reż. M. Snow, 1967.  
*Dowcip (Wit)*, reż. M. Nichols, 2001.  
*Duch roju (El Espíritu de la colmena)*, reż. V. Erice, 1973.  
*Elements of the Essay Film*, real. K.B. Lee, <https://vimeo.com/90150897> [dostęp: 20.09.2017].  
*Empire*, reż. A. Warhol, 1964.  
*Fanny i Aleksander (Fanny och Alexander)*, reż. I. Bergman, 1982.  
*Filadelfia (Philadelphia)*, reż. J. Demme, 1993.  
*Fortepian (The Piano)*, reż. J. Campion, 1993.  
*Grabarz (A sírásó)*, reż. S. Kardos, 2011.  
*Hiroszima, moja miłość (Hiroshima, mon amour)*, reż. A. Resnais, 1959.  
*Historia kina w Popielawach*, reż. J.J. Kolski, 1998.  
*Historia/e kina. Wszystkie historie (Histoire(s) du cinéma: Toutes les histoires)*, reż. J.-L. Godard, 1988-1998.  
*Holy Motors*, reż. L. Carax, 2012.  
*Hugo i jego wynalazek (Hugo)*, reż. M. Scorsese, 2011.  
*Ida*, reż. P. Pawlikowski, 2013.  
*Imagine*, reż. A. Jakimowski, 2012.  
*Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy 23, 1080 Bruksela (Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles)*, reż. Ch. Akerman, 1975.  
*Juha*, reż. A. Kaurismäki, 1999.  
*Kino Paradiso (Cinema Paradiso)*, reż. G. Tornatore, 1988.

- Kobieta pod presją (A Woman Under the Influence)*, reż. J. Cassavetes, 1974.  
*Kocham kino (Chacun son cinéma)*, reż. różni, 2007.  
*Koyaanisqatsi*, reż. G. Reggio, 1982.  
*Kres długiego dnia (The Long Day Closes)*, reż. T. Davies, 1992.  
*Love*, reż. G. Noé, 2015.  
*Mad Max. Na drodze gniewu (Mad Max: Fury Road)*, reż. G. Miller, 2015.  
*Malick: Fire & Water*, real. kogonada, <https://vimeo.com/64063304> [dostęp: 20.09.2017].  
*Marzyciele (The Dreamers)*, reż. B. Bertolucci, 2003.  
*Melody*, reż. W. Hussein, 1971.  
*Miłość (Amour)*, reż. M. Haneke, 2012.  
*Motyl Still Alice (Still Alice)*, reż. R. Glatzer, W. Westmoreland, 2014.  
*Naqoyqatsi*, reż. G. Reggio, 2002.  
*Niedźwiedź (Bear)*, reż. S. McQueen, 1993.  
*Niepotrzebni mogą odejść (Odd Man Out)*, reż. C. Reed, 1947.  
*Nimfomanka (Nymphomaniac)*, cz. 1 i 2, reż. Lars von Trier, 2013.  
*Obywatel Kane (Citizen Kane)*, reż. O. Welles, 1941.  
*Odyseja filmowa (The Story of Film. An Odyssey)*, reż. M. Cousins, 2011.  
*Opowieść o dzieciach i filmie (A Story of Children and Film)*, reż. M. Cousins, 2013.  
*Osiem i pół (8 ½)*, reż. F. Fellini, 1963.  
*Perwersyjny przewodnik po ideologiach*, reż. S. Fiennes, 2012.  
*Płonące istoty (Flaming Creatures)*, reż. J. Smith, 1963.  
*Powaqqatsi*, reż. G. Reggio, 1988.  
*Powiększenie (Blow-Up)*, reż. M. Antonioni, 1966.  
*Purpurowa róża z Kairu (The Purple Rose of Cairo)*, reż. W. Allen, 1985.  
*Rękopis znaleziony w Saragossie*, reż. W.J. Has, 1964.  
*Rose Hobart*, reż. J. Cornell, 1936.  
*Rosyjska arka (Ruskkiy kovcheg)*, reż. A. Sokurov, 2002.  
*Sen (Sleep)*, reż. A. Warhol, 1963.  
*Solaris (Sol'aris)*, reż. A. Tarkowski, 1972.  
*Stalker*, reż. A. Tarkowski, 1979.  
*Szepty i krzyki (Viskningar och rop)*, reż. I. Bergman, 1972.  
*Teoria wszystkiego (The Theory of Everything)*, reż. J. Marsh, 2014.  
*Tom, Tom the Piper's Son*, 1905.  
*Tom, Tom the Piper's Son*, reż. K. Jacobs, 1969.  
*Uciezka z kina „Wolność”*, reż. W. Marczewski, 1990.  
*Uncle Josh at the Moving Picture Show*, reż. E.S. Porter, 1902.  
*Viktoria*, reż. S. Schipper, 2015.  
*Wideodrom (Videodrome)*, reż. D. Cronenberg, 1983.  
*Widmo wolności (Le Fantôme de la liberté)*, reż. L. Buñuel, 1974.  
*Z biegiem czasu (Im Lauf der Zeit)*, reż. W. Wenders, 1976.  
*Zawód: reporter (Professione: Reporter)*, reż. M. Antonioni, 1975.  
*Z-Boczona historia kina (The Pervert's Guide to Cinema)*, reż. S. Fiennes, 2006.  
*Zeszłego roku w Marienbadzie (L'Année dernière à Marienbad)*, reż. A. Resnais, 1961.  
*Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową*, reż. K. Zanussi, 2000.

## NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Niektóre partie książki były już wcześniej, jako osobne artykuły, opublikowane. Na potrzeby nowej całości zostały jednak poddane gruntownym poprawom, uzupełnieniom i dekompozycjom. Oto spis pierwodruków z adnotacjami odnośnie do nowego kontekstu:

- Miejsce (teorii) interpretacji*, „Przegląd Kulturoznawczy” 1(4)/ 2008, ss. 232-244 (fr. rozdz. I).  
*„Trzeci sens” – pomiędzy potencją znaczenia a teorią interpretacji*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 103, „Studia de Cultura” II, 2011, ss. 6-14 (fr. rozdz. II).  
*Sensualne i zmysłowe w teorii interpretacji*, w: K. Wilkoszewska, A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Konteksty sztuki – konteksty estetyki*, t. I: *Tradycje i perspektywy estetyki*, Oficyna, Łódź 2011, ss. 333-343 (fr. rozdz. IV).
- Interpretacja jako „coś innego”*, w: M. Brodnicki, J. Jakubowska, K. Jaroń (red.), *Historia interpretacji. Interpretacja historii*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012, ss. 79-88 (fr. rozdz. I).
- Interpretacja niemożliwa. Konrad Eberhardt o „Zeszłego roku w Marienbadzie”*, w: B. Giza, P. Zwierzchowski (red.), *Konrad Eberhardt*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2013, ss. 49-59 (fr. rozdz. III).
- „Powiększenie” jako film potencjalny*, „Studia Kulturoznawcze” 1(3)/2013, ss. 161-166 (fr. rozdz. III).
- Pure Pleasure and Film Thinking – Watching Instead of Interpreting*, „Estetyka i Krytyka” 3(34)/2014 [*Artistic Thinking Within the Arts*], ss. 47-55 (polska wersja jako fr. rozdz. IV).
- Przyjemność kadru. „Trzeci sens” i teorie filmu*, w: A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl (red.), *Imperium Rolanda Barthes’a*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2016, ss. 197-211 (fr-y rozdz. II i V).
- Umykające obrazy. Teorie czy taktyki interpretacji?*, w: K. Thiel-Jańczuk (red.), *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, ss. 119-135 (fr-y rozdz. II i V).

*Milcząca interpretacja. „Kłopotliwe obrazy” choroby: filmowe strategie twórcze i taktyki odbiorcze*, w: M. Kościańczuk (red.), *Taktyki wizualne. Codzienność w sytuacji choroby i niepełnosprawności*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, ss. 145-161 (fr. rozdz. III).

*Zamiast interpretacji: od doświadczenia kinematograficznego do doświadczenia filmu*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 16-17/2017, ss. 67-79 (fr. rozdz. IV).

# INSTEAD OF INTERPRETATION. BETWEEN THE CINEMATOGRAPHIC EXPERIENCE AND UNDERSTANDING FILM

## SUMMARY

My thought in the book starts from the question about the status of humanistic interpretation: on one hand, the contemporary status of interpretation has changed, and on the other, the boundary between interpretation and a pre-intellectual, sensual or even somatic reception of the art has blurred. The expression “instead interpretation” refers to such theoretical approaches that start from criticising the interpretation and aim at suggesting designs, concepts or terms that could be alternative, competitive or equivalent to interpretation. “Instead interpretation” also stands for a range of practical activities (reception practices), which may be understood as alternatives to the acts of interpretation.

Chapter I (*Towards the (theory of) interpretation*) is an attempt to look at the relation between the interpretation theory and practice, in reference to a piece of art. Apart from initial considerations on various versions of “towards the interpretation” (“against,” “aside from,” “instead of”), the most important thing is to raise the question which will later be subject to a reflection being strictly related to film studies: whether it is possible to use such a form of interpretation (of a film) that would fit between necessary verbalisation and non-linguistic experience. In the final statement that “a different interpretation is possible,” I indicate a long tradition of using similar intuitions: an aesthetic experience as a sort of Baumgarten’s cognition (*cognitio sensitiva*), the concept of “aesthetic meaning” developed in Dewey’s pragmatic aesthetics, as well as many contemporary approaches (Sontag, Barthes, Berleant, Shusterman, Gumbrecht).

In Chapter II (*Interpretation of a film work. Theories – diagnoses – proposals*), the range of deliberations is reduced to film studies. The basic issue concerns the unavoidable difference between “languages”: the interpretation and its object. Each interpretation of a film is condemned to a loss of those

components that determine the essence of cinematic quality: the immaterial form of film and its audio-visual and temporal nature. Consequently, I suggest that we supplement the film studies with Shusterman's concept and replace interpretation with "uninterpreted acts of understanding," which is also supported by the tradition existing in film studies, for example by the concepts of "internal speech" (Eisenstein, Eichenbaum), "lyrosophy" (Epstein) or "third meaning" (Barthes), which are described in a separate chapter.

Chapter III (*The history of cinema as a history "against interpretation"*) presents such film transmission strategies that, on one hand, hinder or prevent interpretation, and on the other hand suggest that the interpretation is unnecessary. Further parts raise a few separate problems. The first of them is the time as a structure of the film (e.g. in the trend of Slow Cinema) and of its reception; here the key assumption is that particular film-related efforts directly affect the viewers and "control" their processes of reception and interpretation. Secondly, a separate attention is given to *Blow-Up*, which exists in history as being hermetic and strictly open, which is supported by many attempts to interpret the film. Thirdly, I will again focus on a single film (*Last Year at Marienbad*), but this time the focus will be on the interpretation attempts made by a specific researcher. Konrad Eberhardt, an outstanding film critic, struggled with the film for a long time and repeatedly returned to it, deliberating on the mere process of interpretation. Finally, I am interested in the topic of disease, which is raised in the film and, for different reasons, avoids interpretation; here the most important issues are: the ethical limit of interpretation, *decorum* (i.e. the limit of expression and representation), and the possible ways of interpretative response to the images we do not (or may not) want to watch.

Chapter IV (*Poetics and tactics of reception*) presents such theoretical proposals and practical applications that could be defined as attempts to record everything that avoids interpretation. In the initial fragments, I show the interpretative dimension of experience (according to the thought existing in aesthetics), which is different in the understanding of a film and different in the case of cinematographic experience. Most of all, I concentrate on the so-called sensual theories of film, and consequently suggest taking the approach of "cinema-somatopoetics". To conclude this separate reflection, I make "erotic" (in the metaphoric sense) attempts to interpret *Mad Max: Fury Road*, filled with reports on the own sensual ("erotic") experience of the reviewers.

In the last chapter (*If not interpretation, then what?*), I present my attempts to go beyond the mere act of verbalisation, due to the discrepancy between the language and the interpreted image. Following fragments concern: (1) graphic tools useful in interpretation, which in contemporary Internet

---

practices are limited to non-verbal presentations of film shots; (2) attempts to use “visual interpretations,” being vivid or typographical solutions used in books concerning film studies; (3) video-essay as a form of interpretative expression on a film or films, where the difference between the “languages” of interpretation and the interpreted objects virtually disappears.

To conclude, I emphasise that in the case of film the interpretation (as a sort of guarantee of scientific nature) is not the only tool of cognition, but there appear various forms “instead interpretation,” required by film viewers and by their significant participation in these processes (which mostly applies to the Internet users). As a result, I place the presented processes in a new anthropology of film, understood as a specific cultural practice.

