

Andrzej Zalewski

Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (1)

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia nr 10, 7-29

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej ZALEWSKI

Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (1)

Artykuł podzielony został na dwie części. W części pierwszej zarysowana jest ogólna sytuacja fenomenologii w kontekście wiedzy o filmie, a następnie przedstawiona koncepcja fenomenologii filmu zawarta w książce Vivian Sobchack *The Address of the Eye*. W części drugiej z kolei zaprezentowane zostanie fenomenologiczne ujęcie filmu autorstwa Allana Casebiera. Cały artykuł jest przyczynkiem do tematu wykorzystywania fenomenologii, a nawet szerzej, filozofii w ogóle, w ramach jednej z humanistycznych dyscyplin szczegółowych, jaką jest filmoznawstwo.

Zaniedbana tradycja fenomenologii?

Opublikowany w 1978 roku artykuł Dudleya J. Andrew, dotyczący zastosowań fenomenologii w teorii filmu, nosi znamienity tytuł: *The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory*¹. Autor, amerykański teoretyk filmu z Uniwersytetu Yale, wskazuje wątki fenomenologicznego piśmiennictwa na tematy filmowe, obecne, jego zdaniem, głównie w myśli francuskiej, które nie znalazły zastosowania albo zostały wręcz zmarginalizowane przez późniejszą wszechobecną w humanistyce modę na semiotykę strukturalną, choć mogłyby myśl filmową znacznie wzbogacić. Andrew wymienia jednym tchem nazwiska bardzo różniących się od siebie „fenomenologów” filmu: Ayfre’a, Agela, Bazina, Morina, Mitry’ego, Sartre’a, Merleau-Ponty’ego, Dufrenne’a, różniących się na tyle, że narzuca to konieczność uporządkowania ich, oraz poruszanej przez

¹ D.J. Andrew, *The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory*, „Wide Angle” 1978, nr 2, s. 44–49. Tekst przedrukowany [w:] *Movies and Methods*, ed. B. Nichols, t. 2, Univ. of California Press, Berkeley – Los Angeles 1985, p. 625–631.

nich problematyki, według jakiegoś sensownego klucza². Nie ma przy tym potrzeby poprzestawania wyłącznie na francuskich nazwiskach, skoro sam Andrew mimochodem wskazuje choćby Amerykanina Stanleya Cavella. Sądzę, że podział na kręgi bliskości wobec fenomenologii, jakie wspomniani autorzy kreślą swoimi poczynaniami, może być jednym z akceptowalnych tutaj kryteriów systematyzacji. I tak, na najbardziej zewnętrznym wobec fenomenologii kręgu ze znanych mi prac posługujących się jej szyldem sytuuje się książka Aleksandra Jackiewicza *Fenomenologia kina*, gdzie trudno jest się w ogóle doszukać śladu związków treści z tytułowym hasłem. „Fenomenologia” funkcjonuje tu prawdopodobnie jako synonim luźnego teoretycznego opisu przechodzącego niekiedy w publicystykę i gawędę, bez żadnych filozoficznych zobowiązań³. Na granicy związków z fenomenologią plasowałiby się autorzy połączeni z nią tokiem dość odległych i pośrednich skojarzeń, jak np. jezuicki duchowny Amédée Ayfre, uczeń i przyjaciel Gabriela Marcela, wyczulony na obecność problematyki egzystencjalnej i religijnej w filmie⁴. O pośrednich związkach z fenomenologią da się też mówić w przypadku Edgara Morina i jego książki *Le Cinema ou l'Homme*

² Vivian Sobchack w haśle „film” napisanym dla *Encyclopedia of Phenomenology* pod red. Lestera Embree (Springer, Dordrecht 1997) wymienia nie mniej różnorodny katalog nazwisk fenomenologów filmu „drugiego pokolenia”. Składają się nań: Anette Michelson, Brian Lewis, Alexander Sesonske, Allan Casebier, John Belton, Frank Tomasulo, Gertrud Koch, Heidi Schlüpmann i Vivian Sobchack (tamże, s. 230). Ta sama autorka w haśle „phenomenology” dla znacznie późniejszego zbioru *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (ed. P. Livingstone, C. Plantinga, Abingdon – New York 2009) do tamtych nazwisk dodaje jeszcze następujące: Laura Marks, Jennifer Barker, Laura Rascaroli, Alex Cobb, Diane Pursley, Elena del Rio (tamże, s. 443). Z wyjątkiem samej Vivian Sobchack i Allana Casebiera (o czym będzie mowa w dalszych partiach artykułu) dla żadnej z pozostałych osób „fenomenologia” nie jest centralnym punktem odniesienia.

³ A. Jackiewicz, *Fenomenologia kina*, t. 1: *Narodziny dzieła filmowego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981 [Następne planowane tomy nie ukazały się].

⁴ Por. np. zbiór jego tekstów: A. Ayfre, *Un Cinéma Spiritualiste*, Editions du Cerf, Paris 2004. Ayfre zasłynął głównie z problematyzacji filmów w duchu Gabriela Marcela — fenomenologia jest tam bardziej obecna przez swoje związki z tzw. egzystencjalizmem chrześcijańskim. Ale w dorobku Ayfre’a znajduje się też ważny tekst, w którym francuski duchowny próbuje odnieść się tematycznie do samej nazwy „fenomenologia”. To przedrukowany zresztą w wymienionym zbiorze artykuł *Néo Realism et Phénoménologie* (jako *Neo-realism and Phenomenology*, transl. D. Matias, dostępny również w angielskim wyborze artykułów z *Cahiers du cinéma* z lat 50.: *Cahiers du cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, red. J. Hillier, Harvard Univ.Press, Cambridge Mass.1985). Ayfre odnosi tu termin „fenomenologia” przede wszystkim do stylu artystycznego i proponuje nazwę „neorealizm” zastąpić przez „realizm fenomenologiczny”. Ten ostatni ma być bezpośrednią prezentacją rzeczy i ludzi, dokonującą się bez udziału psychologizowania, moralizowania, bez nadmiernej formalizacji i efektów estetycznych. „W realizmie fenomenologicznym sztuka ustanowiona jest w obrębie aktu, za pomocą którego próbuje samą siebie zniszczyć. Jest tego jednak doskonale świadoma i to właśnie obraca w swoje roszczenie do bycia prawdziwą sztuką” (s. 186 wspomnianego wydania angielskiego). [Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia są mojego autorstwa – A.Z.].

Imaginaire, a to głównie ze względu na jej bogatą warstwę opisową⁵. To samo, poniekąd, można powiedzieć o wybitnym francuskim estetyku filmu Jeanie Mitry'm, u którego rygor wywodu, drobiazgowość i rzetelność mają wiele wspólnego z metodyką analiz fenomenologicznych. Niewykluczone zresztą, że Mitry'ego należałoby wciągnąć głębiej w orbitę wpływów fenomenologii, bo, niezależnie od dyscypliny myślowej, stara się on w swej estetyce uwzględnić konsekwencje płynące z Husserlowskiej tezy o intencjonalności świadomości⁶, choć czyni to raczej marginalnie.

Jeszcze bliżej, aczkolwiek bez wyraźnej samoświadomości fenomenologicznej, sytuują się prace spod znaku André Bazina, zaliczane do fenomenologicznego nurtu refleksji prawdopodobnie dlatego, że film, zdaniem Bazina, „z natury swojej” skrupulatnie rejestruje, a wręcz ma obowiązek rejestrować, nasuwającą się przed obiektyw rzeczywistość, szanując przy tym w pełni jej integralny charakter – co łatwo już sprowadzić na grunt fenomenologii, posługując się Husserlowskim hasłem „powrotu do rzeczy samych”⁷. Tę koncepcję na jeszcze wyższy od oryginalnego poziom wyrafinowania i zniuansowania podniósł kilkanaście lat po przedwczesnej śmierci Bazina w 1958 roku amerykański filozof Stanley Cavell w książce *The World Viewed*⁸.

Przechodząc z wolna od obrzeży ku centrum, natrafiamy na autorów bez wątpienia połączonych mocniejszymi niż dotąd więzami z doktryną fenomenologiczną, których nieliczne i drobne wypowiedzi na temat sztuki filmowej nie dają co prawda podstaw do przypisywania im jakiejś zwartej koncepcji filmoznawczej, tym niemniej dokumentują śladowe przynajmniej zainteresowanie nową sztuką. Tu należałoby na przykład zaliczyć wzmiankę Heideggera z jego rozprawki (pierwotnie wykładu) *Das Ding* z początku lat 50., w której niemiecki

⁵ Przekład polski: E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.

⁶ W moim posiadaniu i wykorzystywaniu jest angielski przekład będący skróconą wersją oryginalnego wydania francuskiego z lat 60. *Esthétique et psychologie du cinéma*: J. Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, transl. Ch. King, Indiana Univ. Press, Bloomington 2000; konsekwencje, jakie według Mitry'ego ma dla teorii obrazu Husserlowska intencjonalność, przedstawione zostały na s. 33 i nast. tego wydania. Por. także: tenże, *Semiotics and the Analysis of Film*, transl. Ch. King, The Athlon Press, London 2000, s. 38. O tym jednak, jak zawodne są etykiety, którymi posługuje się Andrew, obdarzając Mitry'ego kwalifikacją fenomenologa *in spe*, niech świadczy fakt, że Mitry gdzieś indziej kojarzony jest także z semiotyką filmu, a więc tradycją silnie wobec fenomenologii opozycyjną. Druga ważna książka Mitry'ego nosi właśnie tytuł *Semiotics and the Analysis of Film* (oryg. franc. *La Sémiologie en Question*).

⁷ Bardzo ważne od tej strony teksty Bazina, takie jak *Ontologia obrazu fotograficznego*, *Ewolucja języka filmu*, *Malarstwo i film*, *Obrona Rosselliniego* znajdują się w polskim wyborze pism Bazina, A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963. Z tekstów nietytułowanych na polski należy wymienić przede wszystkim *Mit kina totalnego* oraz *Montaż wzbroniony* (ang. *The Virtues and Limitations of Montage*). Można je znaleźć w I tomie zbioru pism Bazina *Qu'est ce que le cinéma?* lub w I tomie jego przekładów angielskich *What is Cinema?*

⁸ S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, 2nd enlarged edition, Harvard Univ. Press, Cambridge Mass 1979.

myśliciel film, radio i telewizję potraktował pospołu jako objawy skracania dystansu i nachalnego uobecniania przez to rzeczy w technologicznie zorientowanej epoce współczesnej⁹. Tak samo w kluczowym dziele francuskiej estetyki fenomenologicznej, jakim pozostaje *Phénoménologie de l'expérience esthétique* Mikela Dufrenne'a (1953), zawarte są rozproszone uwagi zestawiające film i malarstwo lub (w aspekcie aktorstwa) film, radio i teatr¹⁰. Na orbicie nie tyle wypowiedzi fenomenologicznych, ile raczej enuncjacji fenomenologów na tematy przyfilmowe, umieściłbym dwa wczesne krótkie teksty Sartre'a o kinie: *Apologie pour le cinéma* i *L'art cinématographique* dostępne obecnie w zbiorach obejmujących Sartre'owskie juvenilia z lat 20. i początku 30.¹¹, a omawiane w literaturze przedmiotowej dotyczącej związków Sartre'a z filmem¹². Do tego typu wypowiedzi należą też wspomnienia z wczesnych lat w Sartre'owskich autobiograficznych *Słowach*, które rejestrują oczarowanie młodego człowieka magią kinematografu¹³. Należy przy tej okazji wspomnieć jeszcze o artykułach filozofa na temat Hollywoodu, będących pokłosiem jego podróży do Stanów Zjednoczonych pod koniec II wojny światowej, jak również o krytycznym omówieniu *Obywatela Kane* jako efekcie tej samej podróży¹⁴. Bardziej faktograficzną niż merytoryczną rolę odgrywa przy tym fakt, że Sartre działał w branży okołofilmowej w roli scenarzysty, a najbardziej bodaj znane filmy z tych, do których napisał scenariusz, to *Kości zostały rzucone* z 1947 roku i *Czarownice z Salem* z 1957 roku (ten ostatni na podstawie sztuki Arthura Millera); również jego utwory prozatorskie i dramaty były okazjonalnie przenoszone na ekran, by wymienić tylko słynne opowiadanie *Mur* sfilmowane w roku 1967. [Nb. jeśli już o takich sprawach mowa, to równie wyraźnie, choć jako reżyser głównie krótkich filmów eksperymentalnych, zaznaczył swą praktyczną obecność na niwie kina wspomniany wcześniej Jean Mitry].

⁹ Korzystam z przekładu angielskiego: M. Heidegger, *The Thing* [w:] tegoż, *Poetry, Language, Thought*, transl. A. Hofstadter, Harper&Row Publishers, New York 1971, s. 163–164.

¹⁰ Przekład angielski: M. Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, transl. E.S. Casey [i in.], Northwestern Univ. Press, Evanston 1973, s. 40–41, 174–175, 513–515.

¹¹ Ten drugi tekst jest dostępny po angielsku jako *Motion Picture Art* [w:] *Selected Prose: The Writings of Jean-Paul Sartre*, t. 2, red. M. Contat, M. Rybalka, transl. R. McCleary, Northwestern Univ. Press, Evanston 1974, s. 53–59.

¹² Bogate informacje na temat tych związków zawarte są w dwóch pozycjach francuskich: książce D. Château *Sartre et le cinéma*, Séguier-Atlantica, Biarritz 2005, oraz obszernym artykule: P. Fautrier, *Le cinéma de Sartre*, „Fabula LHT: Littérature, Histoire, Théorie” 2006, nr 2 (druga pozycja dostępna w Internecie na stronie: <http://www.fabula.org/lht/2/Fautrier.html>). Zob. też J.D. Connor, *Sartre and the Cinema: The Grammar of Commitment*, „MLN: Modern Language Notes” 2001, nr 5, s. 1045–1068. W tym ostatnim artykule pewne filozoficzne propozycje Sartre'a w kwestiach jedności zjawisk, języka, determinizmu, złej wiary wywodzone są z jego młodzieńczej fascynacji kinem. Tam również o wpływie, jaki na Sartre'a miały jego doświadczenia filmowe z okresu pierwszej podróży amerykańskiej.

¹³ J-P. Sartre, *Słowa*, przeł. J. Rogoziński, PIW, Warszawa 1965, s. 98–102.

¹⁴ W przekładzie angielskim: tenże, *Citizen Kane*, transl. D. Polan, „Post Script” 1987, nr 1, s. 60–65.

Pod koniec tego punktu przechodzimy wreszcie do grupy wypowiedzi wykazujących największą zażyłość z fenomenologią, autorstwa czołowych dla tego nurtu filozofów, którzy za temat wyodrębnionej refleksji obrali strukturę i funkcję dzieła filmowego. Wspomnieć w tym punkcie trzeba o dwóch tekstach Romana Ingardena – przede wszystkim o jego studium z lat 40. *Kilka uwag o sztuce filmowej*¹⁵, oraz o niewielkiej rozprawce Merleau-Ponty’ego będącej opracowanym tekstem wykładu i pochodzącej z tego samego mniej więcej okresu, co uwagi Ingardena, *Film i nowa psychologia*¹⁶. Zapewne, film nie leżał w centrum zainteresowań żadnego z tych autorów, a z dzisiejszej perspektywy razić może niekiedy jednostronność ich poglądów; nie sposób jednak nie docenić konsekwencji, z jaką wyprowadzali oni te poglądy z ogólniejszych założeń estetycznych i filozoficznych, w których z kolei znajdowało wyraz ich oryginalne pojmowanie fenomenologii. Ingarden, dla przykładu, mówiąc o filmie, pozostawał wierny swej koncepcji warstwowej budowy dzieła sztuki eksplikowanej przede wszystkim na materiale utworów literackich. Z kolei dla Merleau-Ponty’ego film stanowił ucieleśnienie całościowej więzi percepcyjnej łączącej podmiot ludzki ze światem, która była centralnym problemem pochłaniającym uwagę filozofa w okresie *Fenomenologii percepcji*.

Jak dotąd, starałem się podążać szlakiem zaproponowanym przez Dudleya Andrew, porządkując jedynie tropy przez niego podsunięte. Tezę o istnieniu niedostrzeżonej tradycji fenomenologicznej w filmoznawstwie, a w każdym razie o istnieniu znaczących jej przesłanek, amerykański filmoznawca formułował już wcześniej, w książce *Major Film Theories* (1976)¹⁷ oraz, choć w formie zawołowanej i kojarząc ją bardziej z hermeneutyką, później, w innej swej ważnej pracy *Concepts in Film Theory* (1984)¹⁸. Za każdym razem Andrew buduje dość sztywny dychotomiczny schemat teorii semiotyczno-strukturalnych z jednej strony i fenomenologicznych (ew. fenomenologiczno-hermeneutycznych) z drugiej, orzekając o tych ostatnich na przykład, że poza językiem znaków widzą jeszcze w filmie percepcyjną wielość nigdy nie dającą się w pełni wyczerpać w przekazie filmowym¹⁹ lub (powołując się tu na Agela) że oprócz kina znaczeń ulubionego przez semiotykę dostrzegają także obecność kina kontemplacji²⁰.

¹⁵ R. Ingarden, *Widowisko kinematograficzne („film”)*, [w:] tegoż, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1960, 400–405; tegoż, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1966, s. 311–332; ten drugi tekst znajduje się również [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, WAiF, Warszawa 1972, s. 201–222. Pierwsza wersja *Kilku uwag* została opublikowana w 1947 r. w języku francuskim pod tytułem *Le temps, l’espace et le sentiment de réalité*.

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, przeł. M. Zagajewski, „Kino” 1970, nr 3, s. 35–40; dostępny również w zbiorze *Estetyka i film...*, s. 184–200.

¹⁷ Przekład polski: D.J. Andrew, *Główne teorie filmu*, przeł. A. Kołodyński, Wydawnictwo PWSFTviT w Łodzi, Łódź 1995, s. 259–272.

¹⁸ Tenże, *Concepts in Film Theory*, Oxford Univ. Press, Oxford – New York 1984, zwł. s. 172–190.

¹⁹ Tamże, s. 21–22.

²⁰ Tenże, *Główne teorie filmu...*, s. 263–264.

Choć Andrew w artykule podkreśla, że fenomenologia filmu zawarta w pismach Bazina czy Ayfre'a jest jedynie „inherentna”, nie zaś „samoświadoma”, ponieważ miała ona powstać przed zaistnieniem filmoznawstwa jako dyscypliny akademickiej, to i tak nakreślony przez niego obraz wydaje mi się nazbyt optymistyczny, a przez to nieprzystający do rzeczywistości teoretycznej filmoznawstwa. Wziąć trzeba pod uwagę przede wszystkim to, że dla odbiorcy anglojęzycznego, nienawykłego do tych rygorów w posługiwaniu się terminem „fenomenologia”, do jakich wdrożony jest niemiecki czytelnik Husserla i Heideggera, każdy pogłębiony i „rozumiejący” opis czegokolwiek, wolny od scjentystycznych ambicji, może być już „fenomenologiczny”. Jest to zrozumiałe, ale z faktu, że przymiotnik ów używany jest powszechnie w sposób luźny i bez doktrynalnych założeń, nie wynika jeszcze żadną miarą, że na obszarach jego stosowania równie powszechnie uprawia się „fenomenologię”. Musimy nadto pamiętać, że człony alternatywnej konstrukcji zaproponowanej przez Andrew: semiotyka strukturalna *versus* fenomenologia nie znajdują się w tej samej pozycji. O ile pierwszy z wymienionych nurtów w dużej mierze powstawał w wyniku świadomego wyboru i pod nadzorem metodologii mającej swych antenatów, to tzw. fenomenologia filmu rozwijała się „bezsapka”, a jej domniemanych przedstawicieli nie łączyło nic poza mglistym, „humanistycznym” ukierunkowaniem ich prac. Bazin, Ayfre czy Morin nie wiedzieli, że praktykują „fenomenologię”, dopóki ktoś ich *ex post* w taką grupę nie połączył. W konsekwencji, ich pisma tworzą archipelag raczej bezładnie porozrzucanych wysepek z tematyką „od sasa do lasa”: od religijnego zaangażowania bohaterów lub reżyserów po psychologię opisową jako domniemaną metodę badania filmowych obrazów. Wypowiedzi zaś rzeczywistych i samoświadomych fenomenologów, jak Ingarden i Merleau-Ponty, są zbyt wycinkowe, by mogły służyć jako fundament bardziej zwartej teoretycznej budowli.

Czytając Dudleya Andrew, ma się chwilami wrażenie, że amerykański badacz spod zwalów uprzedzeń i przesądów wykopał delikatną roślinkę fenomenologii, którą wystarczyłoby z tych zwalów oczyścić i umiejętnie pielęgnować, by nadawała się do włączenia w normalny obieg myśli filmowej. Tymczasem, w moim przekonaniu, nigdy nie było fenomenologicznej tradycji w myśleniu o filmie (nawet w formie „inherentnej”), ani też nic na razie nie wskazuje na możliwość jej powstania w przyszłości. Gdyby diagnoza, postawiona po raz pierwszy przez Andrew trzydzieści lat temu z okładem, miała okazać się słuszną, wówczas zapewne zadziałałyby jakieś mechanizmy rozwojowe dyscypliny i pchnęłyby do przodu fenomenologię filmu, która dziś byłaby w zupełnie innej fazie rozwoju niż przed laty. Nic takiego się jednak nie stało. W 2008 roku ukazała się książka Spencera Shawa *Film Consciousness: From Phenomenology to Deleuze*, która już w pierwszych słowach wstępu zachwala korzyści płynące z udziału fenomenologii w badaniach filmoznawczych, konstatując zarazem rzadkość użycia tego narzędzia w tychże badaniach – i czyniąc to mniej więcej w tym samym duchu, co Dudley Andrew wiele lat wcześniej:

Choć rzadko stosowana w odniesieniu do doświadczenia filmowego, fenomenologia jest doskonałą drogą [do tego], jako że jest to filozofia w znacznej mierze pochłonięta konstytucją świadomości – intencjonalnością zawierającą korelację podmiot/przedmiot. Techniczny aparat fotografii i filmu oznacza wtargnięcie w świat życia, wytworzenie zmiany w świadomości, tak w relacji do rzeczywistości, jak i do doświadczenia estetycznego. Różne pojęcia fenomenologii używane do rozumienia tego fenomenu biegną od redukcji, époque, transcendentalnej subiektywności i konkretnego świata życia²¹.

I dalej:

Teorie bezpośrednio wiążące fenomenologię i film spotyka się rzadko. Jest to zaskakujące, jeśli wziąć pod uwagę istotne (*inbuilt*) podobieństwo tych dwóch obszarów²².

Fenomenologia natomiast nadaje się do wykorzystywania w ramach, mówiąc słowami artykułu Franka Tomasulo, „eklektycznej metodologii” niektórych dziedzin humanistyki²³ i wtedy służy jako rezerwuar luźnych pomysłów wykorzystywanych w dowolny sposób, przenoszonych z jednego kontekstu do drugiego bez specjalnej dbałości o kontekst pierwotny, a niekiedy nawet bez jego znajomości²⁴. Sam Tomasulo dostarcza przykładu takiego eklektyzmu, proponując afiliację fenomenologii wewnątrz szerszego kompleksu nurtów obejmujących również semiotykę strukturalną, psychoanalizę i marksizm. Z inną propozycją eklektycznego melanzu fenomenologii i obcych jej stanowisk teoretycznych wyszła swego czasu feministka Gaylyn Studlar, która dostrzegła możliwość aliansu między filozofią Husserla i feminizmem, roztaczając nad nimi patronat teorii filmu²⁵. Dobitnym z kolei przykładem eklektyzmu polegającego na wyłuskaniu treści fenomenologicznych z macierzystego kontekstu i przeszczerpieniu ich w odmienne od pierwotnego środowisko stało się kilkakrotne zacytowanie przez lewackiego francuskiego aktywistę i pisarza Jeana-Louisa Baudry’ego fragmentów *Medytacji karczańskich* Husserla w głośnym swego czasu artykule z lat 70. *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*²⁶. Do też Baudry’ego inkrustowanych cytatach z Husserla jeszcze wrócimy, bo jego artykuł, mimo niewielkich rozmiarów, wywarł, wraz z Husserlowskimi wtętami, znaczący wpływ na kształt wiedzy o filmie co najmniej dwóch dekad (niektórzy lewicowcy mieli chyba zresztą słabość do tekstu *Medytacji*, bo cytowała

²¹ S. Shaw, *Film Consciousness. From Phenomenology to Deleuze*, McFarland & Co. Inc. Publishers, Jefferson N.C. 2008, s. 3.

²² Tamże, s. 25.

²³ F.P. Tomasulo, *The-Text-in-the-Spectator. The Role of Phenomenology in an Eclectic Theoretical Methodology*, „Journal of Film and Video” 1988, nr 2, s. 20–32.

²⁴ Częstkową listę drobnych publikacji filmowych „ocierających się” o problematykę fenomenologiczną można znaleźć pod adresem internetowym: <http://filmstudiesforfree.blogspot.com/2009/10/sensing-cinema-phenomenological-film.html>.

²⁵ G. Studlar, *Reconciling Film and Phenomenology. Notes on Problems and Possibilities, Texts and Contexts*, „Quarterly Review of Film and Video” 1990, nr 3, s. 69–78.

²⁶ Przekład polski: J.-L. Baudry, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, przeł. A. Helman, „Powiększenie” 1985, nr 1, s. 5–12.

je również wspomniana Gaylyn Studlar). Kryje się też w nim jeszcze inny i bardziej skomplikowany stosunek do fenomenologii, niż ten polegający jedynie na traktowaniu jej jako wypożyczalni idei bez wiązania się z nią na przyszłość głębszymi zależnościami.

Rozumienie fenomenologii jako zestawu pomysłów do wynajęcia na potrzeby chwili zostało dość kategorycznie usankcjonowane w obszernym tomie *Phenomenology and Media* wydanym w 2010 roku. Tom gromadzi plon aktywności konferencyjnej międzynarodowego towarzystwa o nazwie Society for Phenomenology and Media (SPM, konferencja w ramach jednego z projektów miała miejsce w Krakowie) założonego przez profesora kalifornijskiego uniwersytetu w San Diego Paula Majkuta jeszcze w końcu ubiegłego stulecia. Wstęp do publikacji jego autorstwa zawiera sformułowanie odnotowujące przemianę postawy, jaka w SPM dokonała się wobec nazwy „fenomenologia”:

Zmiany w SPM nastąpiły wkrótce po jego założeniu, kiedy stało się jasne, że termin „fenomenologia” w najlepszym razie jest kłębowiskiem (*fuzzy catchall*) zawierającym mnogość zwalczających się nurtów, w najgorszym zaś restrykcyjną idealistyczną perspektywą, która nie może znieść, chyba że z wyrazami przesadnej pobożności, rywalizujących z nią filozoficznych tradycji [...]. O ile fenomenologiczna terminologia i retoryka ostała się w SPM jako *lingua franca*, to język ten generalnie przekształcił się w mowę uproszczoną (*pidgin phenomenologese*), jego surowe i kruche słownictwo złagodniało, aby pomieścić w sobie inne dyskursy²⁷.

Nie pora tu, by komentować tezy autora wstępu, zresztą znów, jak wynika z wielu jego sformułowań, mocno lewicującego, natomiast zauważyć wypada, że „złagodnienie mowy fenomenologicznej” przejawiało się również w zawartości tomu obejmującego, dla przykładu, teksty z dziedziny telefonii komórkowej, a obok tego z wyrafinowanej fenomenologicznej estetyki. Niektóre artykuły w tomie traktują o mediach, lecz w ogóle nie zahaczają o fenomenologię (np. ten o technologiach informatycznych we współczesnej technice wojennej); inne, przeciwnie, są *stricte* fenomenologiczne, lecz nie mają nic wspólnego z mediami (artykuł o Ingardenowskiej próbie rozwiązania problemu *petitionis principii* w teorii poznania)²⁸.

²⁷ P. Majkut, *Introduction* [w:] *Phenomenology and Media. An Anthology of Essays from „Glimpse”*, red. P. Majkut, A.J.L. Carillo Canán, Zeta Books, [Bucharest] 2010, s. 15–16.

²⁸ Dość osobliwa sytuacja powstaje wtedy, gdy „wypożyczana” dla chwilowych celów fenomenologia dostarcza zarazem, jeśli chodzi o nazewnictwo, centralnych kategorii organizujących dyskurs filmowy. Tak odbieram wydaną niedawno pracę Jenny Chamarette, *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity Beyond French Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2012. Fenomenologia jest tu ozdobnikiem, „wisienką na torcie” lewackich żargonów, które hasają sobie pod nią w najlepsze, ani trochę nie skonfundowane jej obecnością; w takim melanzu idei z zupełnie innego świata trudno nawet zrozumieć, co fenomenologia ma nam szczególnego do powiedzenia. Zarazem jednak, nominalnie, to właśnie fenomenologia jest tu najważniejsza, to pod jej auspicjami toczy się wywód autorki, szpikującej często-gęsto strony swej książki nazwiskami Husserla, Heideggera, Merleau-Ponty’ego i innych.

Całkiem osobnym przypadkiem jest użycie filozofii dla celów analizy i interpretacji poszczególnych filmów. W ostatnich latach ukazały się dwie publikacje zawierające analizy pojedynczych tytułów z perspektywy Sartre'owskiej²⁹ i Levinasowskiej³⁰ myśli, które to filozofie, bliskie fenomenologii i genetycznie wobec niej pochodne, dostarczyły ogólnych ram problematyzacyjnych. Takie posunięcie nie musi niweczyć zwartości filozoficznej konstrukcji, o ile wcześniej filozofia zatroszczy się o mocne rusztowanie dla ogólnej wizji filmu, na którym dopiero zaczepiają się analizy tych lub innych przypadków szczegółowych. Tak było w swoim czasie z włączeniem psychoanalizy do badań filmoznawczych, gdzie wielka obfitość najdziwniejszych często poczynił interpretacyjnych operujących w przebogatym spektrum twórczości filmowej nie przesłaniała sobą ogólniejszej budowli anektującej wątki psychoanalityczne w architektonice innej dyscypliny, a logicznie tamte interpretacyjne poczynania poprzedzającej. Gdy jednak brakuje ogólnego ujęcia filmu wypracowanego z perspektywy określonej filozofii, całe zaś jej użycie schodzi od razu na poziom zastosowań szczegółowych, tak jak ma to miejsce w przypadku fenomenologii, roztopia się ona w magmie detali konkretnych światów przedstawionych i wówczas z jej swoistości nie pozostaje nic poza nazwiskiem filozofa i paroma nieokreślonymi ideami, które próbuje się na siłę wmontowywać w przerastający je swoją złożonością przekaz artystyczny. Wydaje się, że to właśnie jest przypadek prac przywołanych przed chwilą. Ponieważ jednak w niniejszym artykule akcent pada na użytek, jaki z fenomenologii czyni teoria filmu (lub na brak takiego użytku), działania w zakresie analizy filmów, które można wykonywać w dalszej kolejności, nie będą już przedmiotem uwagi. Świadomie fenomenologiczna analiza filmu mimo dwóch wymienionych prac książkowych³¹ jest zresztą, jak dotąd, zbyt marginalnym zjawiskiem na mapie filmoznawstwa, by mogło ono budzić bardziej wszechstronne zainteresowanie.

Niewątpliwie, nikła obecność Husserla i fenomenologii w myśli filmowej lub ich obecność silnie rozmyta domaga się jakiegoś wyjaśnienia, a to z jednego głównie powodu: filmoznawstwo, wbrew pozorom, jest bardzo ufilozoficzną gałęzią humanistyki. Swą słabość i chwiejność teoretyczną, brak spójnych kon-

²⁹ W tym wypadku chodzi o dwa tomy z pomieszczonymi tam analizami uwzględniającymi komplementarne perspektywy Sartre'a i Simone de Beauvoir: *Existentialism and Contemporary Cinema: A Sartrean Perspective*, red. J.-P. Boulé, E. McCaffrey, Berghahn Books, Oxford – New York 2011; *Existentialism and Contemporary Cinema: A Beauvoirian Perspective*, red. J.-P. Boulé, U. Tidd, Berghahn Books, Oxford – New York 2012.

³⁰ S.B. Girgus, *Levinas and the Cinema of Redemption: Time, Ethics and the Feminine*, California Univ.Press, New York 2010.

³¹ A także szeregu prac pomniejszych, łączących na przykład twórczość Terrence'a Malicka czy Wima Wendersa z filozofią Heideggera; zob. M. Bischoff, *The End of Philosophy and the Rise of Films*, dostępny w internecie pod adresem <http://www.freenet.msp.mn.us/people/bischoff/thesis.html> lub R. Sinnerbrink *A Heideggerian Cinema? On Terrence Malick's „The Thin Red Line”*, również w internecie: <http://www.film-philosophy.com/2006v10n3/sinnerbrink.pdf>.

cepcji w planie teorii chciało ono kompensować sobie aneksją idei filozoficznych czerpanych z najróżniejszych źródeł, nierzadko wcale nie kanonicznych, tylko zupełnie amatorskich. Nieodżałowany Christian Metz (zm. 1993), najwybitniejszy chyba teoretyk filmu od lat 60., w swych dwóch najważniejszych książkach: *Film Language* z lat 70., a dekadę później *The Imaginary Signifier*, próbował badania nad filmem zdyscyplinować, obwarować naukowym rygiorem i uwolnić od wiecznie spowijającej je aury mglistości: najpierw przez próbę naświetlenia filmoznawstwa do surowych reguł semiotyki strukturalnej, a potem przez zdecydowane wtłoczenie go w koleinę lacanowskiej neopsychoanalizy mającej wykrywać nieświadomość filmu jako sztuki i instytucji³². Pomijając już „ściśłość” tego drugiego narzędzia, zamiar uściślenia filmoznawstwa i wyjęcia go spod jurysdykcji filozoficznej dowolności nie powiódł się, ponieważ procedury, jakimi chciał posłużyć się Metz, testowane były na organizmach prostszych i bardziej jednorodnych, albo po prostu pochodzących z zupełnie innego obszaru niż film. Zaaplikowane do filmu odsłoniły swą problematyczność i co najwyżej częściową użyteczność; przyłożone do wielokształtnego, wyboistego podłoża materii filmowej dały w efekcie rozziw, przez który znów, na podobieństwo wody sączącej się przez szczeliny przeciwpowodziowych umocnień ochronnych, przenikać zaczęły najróżniejsze pomysły i interpretacje filozoficzne. W ten sposób na kartach prac filmowych zagościł cały panteon postaci doniosłych dla filozofii zwłaszcza ostatnich dekad: Nietzsche, Heidegger, Sartre, Foucault, Derrida, Rorty, Vattimo, Virilio, Baudrillard i kto tam jeszcze, oczywiście Freud i Lacan jako postacie już nie jedne z wielu, lecz przewodzące duchowo filmoznawcom w ciągu kilkudziesięciu ostatnich lat. Husserl pojawia się w tym towarzystwie rzadko, a fenomenologia, jeśli już, reprezentowana jest głównie przez Merleau-Ponty’ego, Heideggera, Sartre’a, a od niedawna także przez Levinasa. Przy czym, choć oczywiście obecność wszystkich tych autorów przywoływanych pośpiesznie i *ad hoc* nie może być inna niż fragmentaryczna, to jednak fenomenologia za takie migawki płaci, jak już widzieliśmy, cenę bodaj największego zatarcia tożsamości.

³² Ch. Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, transl. M. Taylor, Oxford Univ. Press, New York 1974; tegoż, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, transl. C. Britton [i in.], Indiana Univ. Press, Bloomington 1982; [oryginały francuskie: *Essais sur la signification au cinéma I* (1968 – drugi tom *Essais* nie ukazał się po angielsku) oraz *Le Signifiant Imaginaire* (1977)]. Swoje pomysły Metz obudowywał i modyfikował w innych książkach, ale te dwie są najważniejsze. Ich zawartości i siły, z jaką oddziaływały one na myśl filmową, nie osłabia fakt, że obie są kolekcjami artykułów znanych wcześniej, również w wersji angielskiej. Pewien paradoks polega na tym, że dominującym językiem filmoznawstwa jest, oczywiście, angielski, a obszarem o największej sile ekspansji dla tej dyscypliny – Stany Zjednoczone. Tymczasem Metz był Francuzem, a filmoznawstwa, jakie dzisiaj znamy, nie byłoby bez francuskiego maja ‘68. Dopiero jednak przekłady Metza na angielski oraz przepuszczenie impulsów francuskiego maja przez filtr brytyjskiego czasopisma „Screen” w latach 70. mogło nadać francuskim pomysłom filmowym nośność i rangę światową.

Jeśli pytamy teraz o przyczynę tej osobliwej sytuacji Husserlowskiej filozofii na tle innych, to nie sposób nie dostrzec faktu, że filmoznawstwo jest nie tylko silnie ufilozoficznioną, ale i silnie upolitycznioną gałęzią humanistyki. Kanon jej też tworzony jest przez postacie w ogromnej mierze lewicujące, by nie użyć tu mało może delikatnego, ale znacznie lepiej przystającego do rzeczywistości słowa: lewackie, zaś absorbowane idee poddawane są domyślnemu testowi na ich przydatność jako oręża w walce politycznej po stronie lewicy. Pod tym względem większa część liczącej się zachodniej filozofii jest w o tyle dogodnej dla lewicowych radykałów sytuacji, że sama wywodzi się z lewicowych korzeni bądź deklaruje lewicowe skłonności. W wypadku zaś tych, których „lewicowość” jest mocno nieoczywista (jak u Nietzschego lub Heideggera), zostaje uruchomiona machina hałaśliwej i zawłaszczającej interpretacji, która ma spowodować przechył ich filozofii na tę stronę. Na tym tle Husserl jest wyjątkiem, bo nawet przy sporych przegięciach interpretacyjnych jego doktryna fenomenologiczna jawi się jako wzór apolityczności, teoretycznego samoskupienia, odpornego na wykorzystywanie go w walce ideologii i światopoglądów (co prawda, Husserl jest apolityczny tylko przy łagodnej interpretacji – przy znacznie ostrzejszej jest po prostu strażnikiem istniejącego *status quo*). Stąd też się bierze relatywnie słabe uwzględnianie Husserla w bazie filozoficznej filmoznawstwa. Trzeba oczywiście pamiętać, że zwolennicy fenomenologii nie są z terenu wiedzy o filmie rugowani siłą, amnezja fenomenologiczna jest raczej procesem o charakterze instynktownym i statystycznym, tym niemniej daje ona taki mniej więcej obraz, jaki nakreśliliśmy.

Pewien wyłom w przedstawionym stanie rzeczy zdawały się zapowiadać dwie książki o filmie wydane na początku lat 90., autorstwa profesor University of California najpierw w Santa Cruz, a potem w Los Angeles, Vivian Sobchack, i profesora Uniwersytetu Południowej Kalifornii w Los Angeles, Allana Casebiera. Obie zostały napisane z perspektywy fenomenologicznej, która, według deklaracji autorów, była dla nich zasadniczym punktem odniesienia. Chciałbym poświęcić im nieco uwagi nie dlatego, by były to dzieła wybitne i wytyczające nowe horyzonty – przeciwnie, nawet pobeżna ich lektura budzi wątpliwości. Obie książki pozostały też bez następstw, nie przyniosły wyraźnych owoców ani w skali filmoznawstwa jako całości, ani nawet w późniejszej twórczości obojga autorów, choć obie bywają przywoływane dla zupełnie doraźnego użytku, jaki czyni się z nich tu i ówdzie. Sądzę po prostu, że dla ewentualnej fenomenologii filmu (a w dalszej perspektywie innych mediów), której rozwoju nic co prawda nie zapowiada, ale której nie można też zupełnie wykluczyć, analiza dotychczasowych niedociągnięć jest przynajmniej tak samo ważna, jak odnotowywanie sukcesów.

Przypadek pierwszy: Vivian Sobchack

Najgłębszą fenomenologiczną inspiracją książki Vivian Sobchack *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* jest filozofia Merleau-Ponty'ego; cytowani w niej, choć rzadziej, są też Husserl i Heidegger³³. I, jak chyba każdy, dla kogo fenomenologia jest wyróżnioną płaszczyzną odniesienia, Sobchack ubolewa nad „ogólnym lekceważeniem i szczegółową ignorancją” w zakresie fenomenologii w teorii filmu³⁴. Wbrew sugestii drugiej części tytułu przedmiotem namysłu autorki nie jest tylko wąsko rozumiane doświadczenie filmowe – przede wszystkim kreśli ona pewną ontologiczną wizję kina z wyznaczonym w niej miejscem dla widza. Słowo „wizja” nie zostało tu użyte przypadkowo; książka Sobchack, mimo potężnego warsztatu naukowego i dużej liczby odwołań do literatury przedmiotu, jest bardziej natchnioną projekcją dość niestandardowych pomysłów autorki niż wstrzeźliwym naukowym dyskursem. Już początkowe partie dla odbiorcy nienawykłego do klimatów współczesnego filmoznawstwa brzmią raczej tajemniczo:

Film jest aktem widzenia, który samego siebie czyni widzialnym, aktem słyszenia, który samego siebie czyni słyszalnym, aktem fizycznego i myślowego (*reflective*) ruchu, który czyni się refleksyjnie odczuwanym i rozumianym³⁵.

[...] w terminach swego urzeczywistniania (*performance*) [film] jest w tym samym stopniu widzącym podmiotem, jak i widzialnym oraz widzianym przedmiotem³⁶.

Domysł czytelnika, że film jest w książce traktowany jak żywy *quasi*-organizm „widzący i przeżywający”, autorka potwierdza właściwie na przestrzeni całego swojego wywodu, choćby w słowach:

To właśnie w akcie widzenia film jest dany naszemu doświadczeniu jako znaczący i to w akcie widzenia film posiada egzystencję tak dla siebie, jak i dla nas³⁷

lub:

Ostatecznie zatem, film *podwaja* strukturę i aktywność widzenia swojego widza³⁸.

Nasuwające się w takich razach podejrzenie, że Sobchack pomyliły się profesje naukowca i pisarza tworzącego prozę fantastyczno-naukową uda się może częściowo rozwiązać, gdy tylko, choć w trybie koniecznej w tym miejscu dygresji, spróbujemy „uzwyczaźnić” jej dyskurs. Otóż, autorka *The Address of the Eye* zмага się w swej książce, a zarazem pozostaje silnie uzależniona od dominują-

³³ V. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton Univ. Press, Princeton N.J. 1992.

³⁴ Tamże, s. 26.

³⁵ Tamże, s. 3–4.

³⁶ Tamże, s. 21–22.

³⁷ Tamże, s. 129.

³⁸ Tamże, s. 136.

cego we współczesnym filmoznawstwie kompleksu myślowego, który obejmuje freudowską psychoanalizę wraz z lacanowską neopsychoanalizą, a także marksistowską krytykę ideologii i feminizm (oraz, oczywiście, wszelkie możliwe odrośła tychże). Preparatorzy tej, piekielnej dla niektórych, mikstury reprezentują dość nowatorski zespół przekonań na temat roli widza i charakterystyki samego procesu widzenia. W ich ujęciu widz filmowy nie jest po prostu „zwykłym” widzem; zostaje on niejako „wyemanowany”, „wyekstrahowany” (oczywiście w metaforycznym sensie) ze swojego bezpiecznego miejsca np. w fotelu i „wpi-sany” w obręb filmowego świata, który ogląda wtedy nie z zewnątrz, lecz jakby „z jego wnętrza”. Podstawy tego rozumowania są w miarę proste, choć dyskurs reprezentantów dominującego nurtu filmoznawstwa został unurzany w takich odmętach lewackiego bełkotu, że dla nie-wyznawców jego lektura jest doświadczeniem z pogranicza koszmaru. Gdy to jednak postaramy się odcedzić, na dnie odkrywamy myśl nader zdroworoządkową: widz filmowy jest wyjątkowo podatny na manipulacje, jakie za sprawą ruchomych obrazów mogą dochodzić i dochodzą do skutku. Siła atrakcji tkwiąca w filmie i – jak czas pokazał – również w innych mediach posługujących się transmisją ikonicznych przedstawień jest na tyle duża, że łatwo przychodzi wślazanie w umysł widza treści, które ten, nieświadom obróbki dokonywanej na jego psychice, przyjmuje za własne i samooczywiste. Korzysta z tego, naturalnie, państwowy aparat propagandy na mocy definicji ukutej w tamtych kręgach będący aparatem przemocy, który przekonania odbiorców modeluje stosownie do własnych potrzeb i celów. Widz obcu-jący ze współczesnymi mediami obrazowymi jest więc widzem wyalienowanym, żyjącym życiem podsuniętym mu przez dysponentów ekranu, choć alienacja przebiega tu nie na modłę heglowsko-marksowską, lecz raczej według schematu lacanowskiej tzw. fazy zwierciadła³⁹.

Aby jednak manipulacja była skuteczna, muszą w niej, jak w każdej manipu-lacji, współgrać dwa czynniki: wykonawczy i kamuflujący. Ten pierwszy jest właśnie sugestią skłaniającą widza do dobrowolnego, a nawet żarliwego kroczenia po ścieżkach nie-swojej rzeczywistości. Ów drugi natomiast polega na skłonienu widza do wiary w fikcję teoretyczną maskującą udział sugestii zawartej w czynniku pierwszym. Widz kinowy jest skazany na rolę marionetki poruszanej

³⁹ Tekst Lacana o fazie zwierciadła, opisujący proces samoidentyfikacji dziecka kilku-kilkunastomiesięcznego, które rozpoznaje się nie w sobie samym, lecz w swym zintegrowanym odbiciu lustrzanym, jest zarazem fenomenem socjologicznym – a to ze względu na kontrast, jaki zachodzi między jego zwięzłością a prawdziwym szaleństwem odwoływania się do niego w literaturze filmoznawczej. Z powodu tej orgii przywołań może uchodzić, z niewielką dozą przesady, za „święty tekst” współczesnego filmoznawstwa i, już bez żadnej przesady, za jeden z jego tekstów założycielskich. Po angielsku jako *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience* można go znaleźć np. w: J. Lacan, *Écrits. A Selection*, transl. A. Sheridan, Routledge, London – New York 1989, p. 1–6. Nieformalny przekład polski dostępny jest na stronie: <http://www.fppl.pl/wp-content/uploads/2011/04/FAZA-LUSTRA-tlumaczenie-robocze.pdf>.

na sznurku przez znacznie potężniejszych od niego graczy; aby jednak tego nie dostrzegł, wmawia się mu, że to on nad wszystkim panuje, ba, że jest prawdziwym władcą filmowego świata. Wmówienie to jest o tyle sprytne i mające pozory prawdziwości, że bazuje na sile spojrzenia odbiorcy, które rozpościera się i obejmuje w posiadanie całość przedstawionego świata. Widz ze swego miejsca ogląda, a raczej należałoby powiedzieć: podpatruje postacie filmowe, a te nie oglądają ani nie mają szans zobaczyć jego; zna całość relacji między bohaterami, dla których te relacje często pozostają ukryte, itd. Dzięki wysunięciu władzy wzroku na plan pierwszy, wysunięciu nie tylko w obrębie sztuk wizualnych, ale też w całej kulturze nowożytności, a nawet tradycyjnej kulturze Zachodu (tak jak w koncepcji Martina Jaya)⁴⁰, podmioty życia społecznego mogą mieć poczucie omnipotencji przykrywające ich faktyczną bezsilność. Posiadacz wzroku jest zatem jak ktoś, kogo mafia postawiła na czele przykrywkowej firmy, by pełnił w niej rolę figuranta; albo – zmieniając układ odniesienia – jak nałogowiec, który, w im głębszy stan uzależnienia popada, tym mocniejszemu oddaje się przeświadczeniu, że „wszystko jest pod kontrolą”.

W tym ostatnim wypadku widz rozszczepia się na ja oszukujące i oszukiwane, które, zdaniem reprezentantów omawianego nurtu, pozostają do siebie w takim samym stosunku, jak ja transcendentalne i ja empiryczne filozofii Husserlowskiej. Tutaj dochodzimy do kluczowej roli, jaką w myśleniu niektórych psychoanalityków i ideologów filmoznawczych odgrywa fenomenologia, i do motywów, jakie kierowały Baudrym, gdy w przywołaną rozprawkę *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego* wplótł cytaty z *Medytacji kartezjańskich* Husserla⁴¹. Husserlowskie Ja transcendentalne, na pozór wszechobecne i wszechmocne, pełniące niepodzielną władzę nad ułomnym życiem swego empirycznego emanatu, ale też anonimowe i nieuchwytnie, przypomina w istocie widza odurzonego snami o potędze, któremu śnienie to zamąca krytyczną świadomość własnej bezsiły i zmanipulowania. Dla pewnej części wszystkożernych lewicowców fenomenologia nie jest więc tylko przypadkowym miejscem popasu, lecz pozostaje czymś takim, jak drzazga w ciele i paproch w oku, jest miejscem blokady prawidłowego przepływu znaczeń, trójkątem bermudzkim, który energie społecznych procesów komunikacji pochłania i przesyła w niebyt transcendentalnego urojenia. Bardziej nawet dobitnie: fenomenologia to nic innego, jak fałszywa świadomość na terenie praktyki społecznej, tak jak kino jest fałszywą świadomością na terenie praktyki artystycznej, pozycjonującą widza w taki sam sposób, w jaki Husserl uczynił to w odniesieniu do podmiotów ludzkich w świecie życia. Fenomenologia i film są więc dokładnie paralelne; dlatego nie dziwi kategoriyczne i na pozór tylko zaskakujące stwierdzenie Christiana

⁴⁰ Por. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 295–330.

⁴¹ J.-L. Baudry, *Ideologiczne skutki funkcjonowania...*, s. 8–10.

Metza, że „kino w rzeczywistości jest sztuką fenomenologiczną”⁴². Przy powierzchownym podejściu opozycyjny wobec tego zdania jest osąd Gilles’a Deleuze’a, który w swej monumentalnej pracy o kinie przypisuje fenomenologii świadomość przedkinową, niezdolną do zmierzenia się z tym fenomenem⁴³. Dla pogodzenia tej sprzeczności wystarczy sobie uświadomić, że Deleuze poszukuje w kinie potencji rozwojowych bergsonowskiego „czystego trwania”, dlatego konsekwentnie „uabstrakcyjnia”, defabularyzuje kino przedstawiające, traktując je wyłącznie jako obszar przejawiania się abstrakcyjnych form ruchu, transmisji impulsów zaniku i narastania, kondensacji i dyspersji generowanych przez plazmatyczną materię filmowych obrazów najzupełniej odciętych od swej treści fabularnej. Z kinem tak pojmowanym fenomenologia zapewne się rozmija. Pamiętajmy jednak, że punktem wyjścia dla rzeczników psychoanalizy filmoznawczej jest tradycyjne kino przedstawiające oparte na relacji podmiot–przedmiot, zakładające nieograniczoną władzę wzroku widza nad wykreowanym światem, stąd szukanie analogii w centralnie usytuowanej, transcendentalnej jaźni filozofii Husserla wydatek się z punktu widzenia psychoanalityków dość zrozumiałe.

Vivian Sobchack przejmując w gruncie rzeczy ową koncepcję kina (filmu) jako potwora zasysającego widza w głąb siebie i zabijającego w nim zdolność krytycznego myślenia – przejmując i niewiele z nią dalej robi. Deklaratywnie co prawda, autorka ma chyba zamiar zastosować terapię w stosunku do tego, co za pośrednictwem teorii psychoanalitycznej odczytuje jako chorobę. To wynika z jej opisów relacji między „semiotyczną fenomenologią” (tą m.in. nazwą określa przedsięwzięcie, któremu hołduje) a psychoanalizą, gdy mówi na przykład:

[Psychoanaliza] nie zawiera fenomenologii systematycznej komunikacji i ekspresji, ale się z niej wylania. Natomiast semiotyczna fenomenologia zawiera psychoanalizę jako „fenomenologię choroby”⁴⁴.

W połączeniu ze zdaniem, że „[...] semiotyczna fenomenologia jest hermeneutyką «normalnego» [...]”⁴⁵, mamy chyba prawo domniemywać, że autorka proponuje terapię w miejsce zwykłej diagnozy choroby, ale też zarazem, że jej konstrukcja, jako teźże choroby rozpoznanie, bazuje na psychoanalitycznym schemacie, z którym, skądinąd, zмага się w toku całej rozprawy. Ponieważ zaś psychoanalityczny mainstream filmoznawczy – jak to już stwierdziliśmy – diagnozuje u widza chorobę alienacji, można przewidywać, że Sobchack, chcąc ją leczyć, postara się o przywrócenie widzowi poczucia rzeczywistości i zapewni środki do takiego przywrócenia. Tymczasem nic podobnego się nie dzieje, a nawet – ku pełnemu, mojemu przynajmniej, zaskoczeniu – następuje rzecz dokład-

⁴² Ch. Metz, *The Imaginary Signifier...*, s. 53.

⁴³ G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz – ruch, 2. Obraz – czas*, przeł. J. Margański, Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2008, s. 67–68.

⁴⁴ V. Sobchack, *The Address of the Eye...*, s. 101.

⁴⁵ Tamże.

nie odwrotna. „Terapia” Sobchack polega na jeszcze głębszym zanurzeniu widza w świat filmu i odebraniu mu ostatnich punktów orientacyjnych, po którym to zabiegu może on świat filmowy traktować już tylko jako rzeczywisty. Tym samym znaki aksjologiczne zostają odwrócone i to, co u intelektualnych przeciwników Sobchack było jeszcze oznaką choroby, u niej jest już równoznaczne ze stanem normalnym. Oznacza to nie tylko immersywne uwikłanie widza w wychodzące naprzeciw niemu obrazy, ale i jego psychiczne „wejście” w oprzyrządowanie (takie jak projektor), które umożliwi ich emisję; w ten sposób widz zostaje niejako „owinięty” obrazami absorbowanymi całą powierzchnią widzącego ciała, które stało się zarazem ożywionym „ciałem” projektora (analogiczna sytuacja polegająca na utożsamieniu z kamerą ma miejsce po stronie reżysera). W zalewie dość mglistych zdań, które to stwierdzają, najwyraźniejsze są chyba te:

Tak więc w tej modalności instrumentalnie zapośredniczonej percepcji projektor funkcjonuje jako rozszerzenie bytu widza. Nieprzypadkowo, normalny sposób oglądania filmu polega na usadowieniu się raczej przed niż za projektorem [sic!]*. Bez względu na pozycję, film w swej znaczącości (*significance*) jest oglądany jako obrazujący świat i jako te obrazy, ale to w tej pierwszej pozycji instrument traci najwięcej ze swej siły zapośredniczania, i jest najlepiej „absorbowany” do wnętrza percepcyjnego aktu jako rozszerzenie egzystencji widza⁴⁶.

Następnie zaś:

Nawet najbardziej teoretyczny czy znużony widz musi koniecznie pozostawać w relacji częściowej przeźroczystości z projektorem i ekranem, jeśli świat jawi się jako widzialny i jeśli znaczące obrazy są produkowane. [...] W tej modalności, maszyna jest inkorporowana jako część *noetycznego korelatu* (tj. aktu widzenia) w relację ucieleśniania z intencyjnym widzem⁴⁷ **.

Zwróćmy uwagę: autorka nie twierdzi po prostu, że film jest **analogonem** widzialnego świata i że nasz sposób percepcji filmu jest **analogonem** sposobu doświadczania tej realnej widzialności. Nie twierdzi też, że film w szczególnie nasycony sposób **wyraża i obiektywizuje** stosunek podmiotu do świata, a przez to pozwala nam ów stosunek głębiej zrozumieć. Ten ostatni pogląd, w całkiem jeszcze zdroworoządkowym stylu, głosił Merleau-Ponty we wzmiankowanym artykule *Film i nowa psychologia*, gdy stwierdzał, że „film jest szczególnie predestynowany do ukazywania związku umysłu i ciała, umysłu i świata i wyrażania jednego przez drugie”⁴⁸. Natomiast autorka *The Address of the Eye* idzie

* Zdanie to, jak mniemam niejasne w konstrukcji i powodujące dwuznaczność, brzmi w oryginale: „It is no accident that the normal mode of perceiving a film is by sitting in front of rather than behind the projector”.

⁴⁶ Tamże, s. 179–180.

⁴⁷ Tamże, s. 181.

** To zdanie, wyjątkowo pokrętne i równocześnie kluczowe dla wymowy całej książki, w oryginale wcale nie jest jaśniejsze: „In this modality, the machine is incorporated as part of the *noetic correlate* (i.e., the act of viewing) in an embodiment relation with the intending perceiver”.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia...*, s. 40.

znacznie dalej, a właściwie zdaje się mówić coś zupełnie innego: film nie nadaje się do porównań z rzeczywistością, bo jest po prostu **częścią i dalszym ciągiem** świata rzeczywistego, a to za sprawą mentalnego wpisania widza w aparaturę niezbędną do produkcji obrazów. Świat przedstawiony na ekranie jest więc światem *tout court*, a sytuacja widza mentalnie w owym świecie pogrążonego jest w dosłownym sensie byciem-w-świecie. Dlatego całe partie *The Address of the Eye* zawierają zwyczajny referat z filozofii Merleau-Ponty'ego, tak z okresu *Fenomenologii percepcji*, jak i *Widzialnego i niewidzialnego*, bez specjalnych prób jej operacjonalizacji w nowym kontekście, jak gdyby autorka zakładała, że tezy francuskiego fenomenologa *a fortiori*, niejako na zasadzie automatyzmu, nadają się do opisu doświadczeń odbiorcy wpatrzonego w ekran. W *Widzialnym i niewidzialnym*, nawiasem mówiąc chyba ulubionej lekturze Vivian Sobchack, Merleau-Ponty pisze o tak ścisłym zaplataniu się podmiotu z widzialnym światem, że jedno znajduje dokładne odwzorowanie w drugim – na określenie tego splotu filozof przywołuje słowo *chiasm* o greckiej etymologii. Mocą prostego przeniesienia, ta właśnie chiasmatyczna relacja staje się dla autorki *The Address of the Eye* kluczem do zrozumienia związków widza i filmu. Gdy twórca *Widzialnego i niewidzialnego* wychodzi w swym późnym dziele poza pojęcie ciała jako subiektywnego jedynie organonu doświadczenia i pyta: „Gdzie zakreślić granicę między ciałem i światem, skoro świat jest cielesną tkanką?”⁴⁹ – to dla amerykańskiej badaczki takie zrównanie ciała i świata jako „cielesnej tkanki” jest, wobec wcześniejszego potraktowania świata filmu jako ekstensji bytu widza – podstawą do przypisywania filmowi atrybutu cielesności. Spotkaliśmy się już z tym na początku niniejszej prezentacji, ale oznajmienia o „ciele filmu” ciągną się właściwie przez całą omawianą rozprawę: „[...] o filmie powiedzieć można, że dokładnie ma i przeżywa ciało”⁵⁰ lub

Zarówno widz jak i film są szczególnie ucieleśnieni tak jak i wzajemnie uświatowieni. Zarówno widz jak i film są szczególnymi żyjącymi ciałami, każdy zaangażowany w kreślenie perspektyw świata stosownie do ich specyficznej materialności i specyficznych projektów intencjonalnych⁵¹.

Po tym nie powinno już zaskakiwać, że nie tylko widz, ale i film może (jako ciało) mieć zdolność widzenia i „widzieć”⁵²:

⁴⁹ Tenże, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska [i in.], Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 142.

⁵⁰ V. Sobchack, *The Address of the Eye...*, s. 205.

⁵¹ Tamże, s. 260.

⁵² *Nota bene*, analogiczną manierę językową w cytowanej już pracy *Film Consciousness* stosuje jej autor wobec kategorii „świadomości filmowej”. „Świadomość filmowa” nie jest tu stanem poglądów na tematy filmowe charakteryzującym jakąś ludzką zbiorowość, lecz *quasi*-autonomiczną istotą spełniającą odpowiednie akty świadome, ulegającą wpływom bądź przeżywającą sytuacje egzystencjalne, itp. Por. np. zdania: „Świadomość filmowa, tak jak świadomość ludzka, ma uwarunkowania zarówno pasywne, jak i aktywne” (S. Shaw, *Film Conscio-*

Każdy film (tak jak każdy widz) istnieje symultanicznie w trybie prezentacji i reprezentacji, jako widzący podmiot i widzialny przedmiot, jako ucieleśniona „obecność” ożywiana przez transcendentalną aktywność retencji i protencji, która ugruntowuje przejawy (*reflection*) czasu jako przeszłości, terażniejszości i przyszłości⁵³.

Czy to znaczy, że amerykańska teoretyczka skazuje widza na całkowite ubezwłasnowolnienie ze strony filmowych zideologizowanych obrazów? Jak mówiliśmy, to raczej psychoanalityczno-lewacki mainstream mówi o niemożliwym do pokonania uwięzieniu widza w świecie filmowej ikoniki niosącej ukryty, konserwatywny i rezygnacyjny sens, zaś Sobchack samą tę relację bazującą na niepodważalnej inkluzji widza w sferę obrazu uznaje za nazbyt jednostronną. Jak również mówiliśmy, zamysł autorki, by relację tę przedstawić pełniej i przewyciężyć jej ograniczenia, jest daremny, bo operując schematami filozofii Merleau-Ponty'ego zakładającymi ścisłą symbiozę podmiotu i świata aż do jedności cielesnej tkanki łącznej między nimi, jeszcze bardziej ów inkluzywny byt widza w obrazie pogłębia. *De facto*, traci w ten sposób przydatność nawet kategoria „uwięzienia w obrazie”, bo obrazowy świat staje się horyzontem, który przez swą uniwersalność wyklucza logiczną możliwość odwoływania się do rzeczywistości „prawdziwszej” od niego.

Czy jednak przynajmniej ta, jak sądzę, mimowolna zmiana stanowiska jest konsekwentna? Otóż także nie, bo w drugiej zwłaszcza części książki Sobchack przypomina sobie o realnym odbiorcy i jego czysto przedmiotowym związku z filmem jako obiektem „do patrzenia”, a uwzględnivszy to, próbuje swoje nowe rozeznanie doprowadzić do dialektycznej jedności z poprzednimi ustaleniami. Wprowadza więc rozróżnienie percepcji i ekspresji percepcji, z których ta druga stwarza możliwość obiektywizacji, czyli przedmiotowego odnoszenia się widza do filmu.

Na poziomie żywego doświadczenia świadomości [...] film w swej wizualnej i widzialnej intencjonalnej aktywności istnieje wewnątrz naszej wizji, ale nie jako nasza wizja. Prezentuje on i reprezentuje innego, który jest w nas, dla nas i w sobie jako „przedmiot-podmiot” [...]. Opis fenomenologiczny odsłonił, że film zarówno percypuje, jak i wyraża percepcję, że zarówno widzi jak i wyraża widzenie, tak więc jego wizja jest zmysłowa i znacząca⁵⁴.

Poprzednio dowiadrywaliśmy się, że widz jest „pochłonięty” filmem aż do stopienia się z nim, że jest swego rodzaju awatarem procesu widzenia należącym wraz z filmem do jednego „świata”. Teraz, odwrotnie, z wywodów autorki wynika, że to film egzystuje w widzu jako realnym podmiocie zdolnym do dystansowania się wobec niego i uprzedmiotowiania go. Widz jest więc jak pływak trzymający głowę pod powierzchnią wody i nad nią, będący zarazem wewnątrz

usness..., s. 28); bądź: „Świadomość filmowa osiąga nastrojeenie na wieloznaczność, którą nazywamy światem” (tamże, s. 69).

⁵³ V. Sobchack, *The Address of the Eye...*, s. 299.

⁵⁴ Tamże, s. 142.

i na zewnątrz. W toku rozprawy Sobchack posługuje się dychotomią „widzenia widzącego” i „widzenia widzianego” (*viewing view/viewed view*), a to ostatnie widzenie ma być prawdopodobnie równoznaczne z wyłonieniem się płaszczyzny refleksyjnego i przedmiotowego dystansu z poziomu dotychczasowego zjednoczenia widza i filmu. Ów dystans to bodaj przestrzeń wolności, która jak haust świeżego powietrza wdziera się między widza a film.

[...] film nie jest w stanie percypować swej własnej percepcji ekspresji, chociaż może, jak zostało wskazane, percypować i wyrażać percepcję. Tylko widz będący na zewnątrz aktywności filmu (choć wewnątrz swej własnej aktywności) jest na tyle uprzywilejowany, by „wiedzieć” filmową percepcję ekspresji, a dzieje się to, ponieważ jego świadome doświadczenie *zawiera w sobie* filmowy ruch percepcji i ekspresji. To zawieranie nie jest odwracalne. Czy to jako film czy widz, nie możemy fizycznie stanąć za naszymi własnymi plecami⁵⁵.

Z tych, jak zwykle u autorki powykręcanych, myśli i zdań wynika jasno bodaj jedno: że poza wszelkimi możliwymi uwikłaniami i chiasmaticznymi zpleczeniami odbiorcy obrazów i samych obrazów istnieje taki krąg aktywności, który polega po prostu na ustawieniu się odbiorcy na zewnątrz obrazowego potoku i traktowaniu tego ostatniego jako obiektu sobie danego. Jest to „widzenie widziane” (*viewed view*), które jest nieodwracalne, tak więc nie pozwala się wpisać w żadną inną relację zakładającą bardziej inkluzywny stosunek widza i obrazu. Ostatecznie więc, widz jest zawsze na zewnątrz świata obrazowych przedstawień, co stanowi refutację psychoanalitycznej tezy o bezwzględnej dominacji przedmiotu filmowej percepcji nad tejsze percepcji podmiotem. Rozumiemy teraz, dlaczego mówiąc w jednym z poprzednich cytatów o przenikaniu się psychiki widza i aparatu projekcyjnego do wytwarzania obrazów, wspomniała Sobczak o „częściowej” zaledwie przezroczystości. W jaki jednak sposób widz, włączony przecież tak czy tak przez Amerykankę w przestrzeń ekranowego świata i tkwiący w niej „po uszy”, tak jak po uszy w swym cielesno-światowym otoczeniu tkwi egzystujący podmiot Merleau-Ponty’ego, może się nagle uwolnić z tej zależności i okazać władny do spoglądania na nią z zewnątrz – pozostaje dla mnie zagadką, i to pomimo ekstensywnych w tej kwestii wyjaśnień autorki, które jednak bardziej wspomniane przejście zakładają, niż je uzasadniają.

Złośliwie można by balon dętych twierdzeń Vivian Sobchack przekłuć szpilką streszczającego je trywiału, że widz częściowo ulega magii kina, częściowo zaś potrafi się od niej zdystansować, dlatego nie tak łatwo daje się w tej dziedzinie prowadzić na manowce. Według tego złośliwie redukcyjnego proceduru cała reszta, w tym niewiarygodne akrobacje myślowe, jakie autorka wykonuje, by swoją konstrukcję uzgodnić z filozofią Merleau-Ponty’ego, są tylko niepotrzebnym nadmuchiowaniem prostej myśli. Sądzę jednak, że sprawa jest nieco bardziej skomplikowana, co nie znaczy, że koncepcję Sobchack chciałbym

⁵⁵ Tamże, s. 282.

uznać za bardziej spójną i sensowną, niżby to wynikało z mojego dotychczasowego opisu. Gdy idzie o sprawy czysto filmowe, to ta koncepcja daje się łatwiej zrozumieć, jeśli podłożymy pod nią nie jakieś teksty i ujęcia teoretyczne, lecz proste fabuły fantastycznych filmów z bohaterami przechodzącymi przez ekran i pogrążającymi się w fikcyjnym świecie – jak to ma miejsce już w niemej komedii *Sherlock Jr* Bustera Keatona (i z nim samym w roli głównej) z 1924 roku. W bardziej współczesnym i unaukowionym wariacie bioneurotechnologicznym urządzenie wideo podłącza się bezpośrednio do centralnego systemu nerwowego ofiary, by zarejestrowane obrazy postrzegała ona jako swą jedyną i prawdziwą rzeczywistość – modelowy dla podobnych fantazji film Wima Wendersa *Aż na koniec świata* z 1991 roku był w swoim czasie źle przyjęty, ale okazał się na swój sposób pionierski wobec późniejszych dokonań pokroju *Matriksa* czy *Incepcji*. Oczywiście, pojęcia ucieleśnienia filmu czy jego intencjonalnej aktywności mają u Sobchack charakter teoretyczny, a nie fantastyczno-naukowy, ale łatwość translacji tych pojęć na schematy fabularne rodem z opowieści *science fiction* oraz możliwość problematyzacji treści książki Sobchack za ich pomocą daje do myślenia, wskazuje jak bardzo spekulatywny i „fantastyczny” – na poziomie teoretycznym – charakter mają jej własne pomysły.



Buster Keaton, *Sherlock Jr* (1924)



Až na koniec świata, reż. Wim Wenders (1991)

Do odnotowania jest jeszcze jedna ważna rzecz. Od czasu włączenia pojęcia „rzeczywistości wirtualnej” – mającej związek z przebiegami obrazowymi generowanymi elektronicznie – do dyskursu współczesnych nauk audiowizualnych, na porządku dziennym stała kwestia specyficznego zaangażowania, jakie w odniesieniu do takiej rzeczywistości przejawia jej uczestnik, oraz możliwego rozchwiania czy rozszczepienia jego dotychczasowej tożsamości na tym tle. Gracz przechodzący przez kolejne fazy skomplikowanej gry komputerowej, użytkownik programu komputerowego o atrakcyjnym interfejsie, rozmówca konwersujący z innymi na portalu społecznościowym nie są osobami, które robiłyby to wszystko „z zewnątrz”, pozostając twardo osadzonymi w niezłomnym poczuciu jedynie prawdziwej rzeczywistości. Raczej złożoność i niezwykłość powyższych sytuacji domagających się zainwestowania w nie sporych dawek emocji i umiejętności operacyjnych sprawia, że osoby im się oddające „delegują” – w sensie przenośnym, a niekiedy i bardziej dosłownym – swoich „przedstawicieli” na teren zajęć w cyberprzestrzeni, które to „przedstawicielstwo” przesuwca cały poznawczy i emocjonalny sens „rzeczywistości” w kierunku owych wykreowanych elektronicznie, cyberprzestrzennych „światów”. Powikłania tożsamościowe i zmianę obsady poczucia rzeczywistości, jaka w związku z tym może mieć miejsce, bardzo dobrze oddają przykładowe słowa Lei Marii Ruiz:

Kto ma określać, co jest „rzeczywiste”? Na jakiej podstawie interakcja w cyberprzestrzeni odrzucana jest jako „niereczywista”? Odwrotnie, interakcja w cyberprzestrzeni dla wielu ludzi jest tak samo, jeśli nie bardziej, rzeczywista, jak interakcja twarzą w twarz. [...] Grałam raz w grę karcianą Hearts z ludźmi w Szwecji i w innych częściach Europy, sama przebywając w swoim salonie w Południowej Kalifornii. Grę charakteryzowała globalna rzeczywistość

udziału w grze z ludźmi w innych krajach, lokalna rzeczywistość salonu i moich interakcji z narzeczonym przebywającym w innym pokoju, a także lokalna rzeczywistość przebywania w internetowym „pokoju gry” z grupą ludzi grających w „wirtualną” grę w karty. Moje interakcje z nimi były dla mnie nie mniej rzeczywiste niż moje interakcje z narzeczonym. [...] Aby w pełni zrozumieć, jak indywidua w cyberprzestrzeni dzielą tę samą przestrzeń i wpływają wzajemnie na swoje tożsamości, trzeba przebadać, w jaki sposób indywidua zamieszkują cyberprzestrzeń i jak ich wirtualne ucieleśnienie, czy to przez tekst, graficznego awatara czy jakąś kombinację ich obu, zmienia konstrukcję tożsamości i rzeczywistości⁵⁶.

Otóż Vivian Sobchack pisze o filmie tak, jak gdyby *de facto* miała do czynienia nie z relacją człowiek–film, lecz człowiek–komputer, i jak gdyby odbiorca filmowy nie był rozłączny z wykreowanym światem, lecz przez realne umiejętności manipulacyjne nabyte dzięki obsłudze *software’u* posiadał możliwość wchodzenia w ten świat i zmiany go. Jeden fenomen oświetla tu drugi, a ów drugi, choć nieprzywoływany i rezydujący wyłącznie „w tle”, jest kluczem do zrozumienia sposobu problematyzacji pierwszego. Książka Sobchack ukazała się w 1992 roku, kiedy w Polsce problematyka „wirtualnej rzeczywistości” dopiero się zarysowywała i była jeszcze dość egzotyczna; niewykluczone jednak, że w bardziej rozwiniętych technologicznie krajach zachodnich stanowiła już trzon nowej samoświadomości dnia dzisiejszego oddziałujący na kluczowe kwestie filozoficzne. Jeśli spojrzeć na to w ten sposób, rozprawa Sobchack pozwala się odczytywać jako tekst kultury, który więcej niż o swym nominalnym przedmiocie (film) mówi o stanie umysłów ówczesnych elit zachodnich i sposobach myślowej rekonfiguracji przez nie otaczającego świata pod wpływem jakościowej zmiany technologicznej. Przy takim odczytywaniu *The Address of the Eye* staje się jakby odwróconym palimpsestem, gdzie warstwa zatarta nie jest starsza od dosłownej i nadpisanej, lecz właśnie nowsza od niej, oświetlająca ją i wydobywająca nowe możliwości, które bez niej by się nie ujawniły.

Tekst pisany ujęty jako tekst kultury ma jednak to do siebie, że o pewnych rzeczach mówi niezależnie od intencji autora, a nawet z jej pogwałceniem; jest jak ciało, które przez swe sygnały komunikuje nam więcej o samopoczuciu i stanie zdrowia swego posiadacza, niż ten sam chciałby zakomunikować. Tak właśnie, niejako o b o k dosłownie wyrażanych przekonań amerykańskiej autorki, proponujemy czytać jej wywód. Jeśli natomiast do książki Vivian Sobchack przyłożyć bardziej tradycyjne kryteria i chcieć przeegzaminować ją na okoliczność słuszności, a nawet uchwytności jej tez zasadniczych, to tutaj ocena wypada znacznie surowiej. Nie mówię już nawet o aspektach fenomenologicznych: jeśli przyjąć, że analiza fenomenologiczna jest z definicji analizą naoczną, weryfikowalną na poziomie intuicyjnym, to swój komentarz na temat zasadności podciągania spekulacji Sobchack pod miano „fenomenologii” uznaję w tym miejscu za zbędny⁵⁷.

⁵⁶ L.M. Ruiz, *Culture and Identity in Electronic Space*, [w:] *Phenomenology and Media...*, s. 371, 373.

⁵⁷ Jak zostało powiedziane, ogólna fenomenologiczna teoria filmu nie znalazła kontynuacji w późniejszych pracach Sobchack. Nadal jednak, choć w innej formie, podejmuje ona tematykę ciała i filozofii Merleau-Ponty’ego w kontekście filmu. Książką najbliższą może *The Address of the*

Zakończenie części pierwszej

Do tego, że na współczesną humanistykę mają wpływ procesy metodologicznego rozproszenia i fragmentaryzacji, zmuszające ją do budowania całkowicie nieraz dowolnych konglomeratów idei, zdążyliśmy się już przyzwyczaić. Efektem uwikłania fenomenologii, tak jak i zresztą każdej w miarę jednolitej doktryny, w podobny proces, musi być częściowe przynajmniej zamazanie jej tożsamości. Czymś innym jednak od tego rozproszenia i zamazania jest zjawisko, które nazwałbym całkowitym przeobrażeniem z uwagi na nowy kontekst. Jest to zabieg zawsze kontrowersyjny i grożący powikłaniami, ponieważ przecięcie związków centralnych tez i założeń doktryny z macierzystym polem znaczeniowym oraz połączenie ich w nową całość w polu zupełnie odmiennym może prowadzić do efektów rozchwianych, jeśli nie chwilami groteskowych. To właśnie, moim zdaniem, stało się udziałem omawianej pracy Vivian Sobchack.

Streszczenie

Artykuł podzielony został na dwie części. W części pierwszej zarysowana jest ogólna sytuacja fenomenologii w kontekście wiedzy o filmie, a następnie przedstawiona koncepcja fenomenologii filmu zawarta w książce Vivian Sobchack *The Address of the Eye*. W części drugiej z kolei zaprezentowane zostanie fenomenologiczne ujęcie filmu autorstwa Allana Casebiera. Cały artykuł jest przyczynkiem do tematu wykorzystywania fenomenologii, a nawet szerzej, filozofii w ogóle, w ramach jednej z humanistycznych dyscyplin szczegółowych, jaką jest filmoznawstwo.

Słowa kluczowe: fenomenologia filmu; psychoanaliza; lewicowi radykałowie; Merleau-Ponty; Vivian Sobchack.

Summary

Phenomenological Inspirations in the Cinematic Thought (1)

The article is divided into two parts. In the first part, the general situation of phenomenology in the context of cinematic knowledge is outlined. Then, the concept of film phenomenology included in the book by Vivian Sobchack, *The Address of the Eye*, is presented. In the second part, in turn, the phenomenological approach to the film by Allan Casebiera will be described. The whole article contributes to the use of phenomenology, and even more broadly – philosophy in general, in one of the detailed humanistic disciplines, namely the film studies.

Keywords: film phenomenology, psychoanalysis, left-wing radicals, Merleau-Ponty, Vivian Sobchack.

Eye są jej o dekadę późniejsze Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture (Univ. of California Press, Berkeley – Los Angeles 2004). Tym razem jest to zbiór artykułów, w których każdorazowym punktem wyjścia jest jakiś szczegółowy problem z powyższego zakresu (np. zabłąkanie w przestrzeni lub starzenie się ciała) omówiony w oparciu o bogatą literaturę przedmiotu i liczne przykłady filmowe. Niektóre wątki pojawiają się pod wpływem traumy spowodowanej poważnymi kłopotami zdrowotnymi, o których autorka pisze z zaskakującą niekiedy otwartością.