

<http://dx.doi.org/10.16926/fil.2014.11.03>

Andrzej ZALEWSKI
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (2)

Streszczenie

Jest to druga część artykułu, którego część pierwsza ukazała się w X zeszycie „Pracach Naukowych Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia”. W niniejszej części omówiona została i poddana krytycznej ocenie koncepcja fenomenologii filmu zawarta w książce Allana Casebiera *Film and Phenomenology*. Casebier korzysta głównie z dwóch wczesnych fundamentalnych prac Husserla: drugiego tomu *Badań logicznych* i pierwszego tomu *Idei czystej fenomenologii*, próbując czerpać z nich pomysły do własnych ustaleń na temat struktury doświadczenia filmowego. Dopuszcza się przy tej okazji wielu uproszczeń i narusza integralność doktryny Husserla, co zostało mu wytknięte. W zakończeniu autor artykułu stwierdza, że ewentualna opcja fenomenologiczna w przyszłej teorii filmu będzie musiała być budowana właściwie od podstaw.

Słowa kluczowe: Husserl, noemat, idealizm, realizm, nominalizm, konstruktywizm, widz filmowy, percepcja filmu.

Przypadek drugi: Allan Casebier

Na tle „odlotów” teoretycznych Vivian Sobchack, której podstawowa praca omówiona została w poprzedniej części artykułu, książka Allana Casebiera *Film and Phenomenology. Towards a Realist Theory of Cinematic Representation*¹ budzi sympatię swym trzeźwym i, chciałoby się rzec, ascetycznym dyskursem analitycznym. Pozytywne znaczenie ma fakt, że spośród fenomenologów Casebier odwołuje się przede wszystkim do Husserla, konkretnie do dwóch jego wczesnych prac: drugiego tomu *Badań logicznych* i pierwszej księgi *Idei czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* (sporadycznie pojawiają się też od-

¹ A. Casebier, *Film and Phenomenology. Towards a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1991.

niesienia do innych jego tekstów, np. do zredagowanego po śmierci filozofa *Doświadczenia i sądu*). Drugą częścią tytułu autor powiadamia nas, że jego książka wpisuje się będzie w bogaty nurt sporów o realizm, mający na terenie filmoznawstwa całkiem specyficzną wykładnię, o czym powiem później. Argumentację swoją Casebier rozmieszcza wzdłuż osi polemicznej realizm – idealizm, przy czym ów drugi człon amerykański filmoznawca uzupełnia jeszcze o „nominalizm” (kompleksowo nazywa więc to stanowisko „idealizmem/nominalizmem” – nad sensem dokooptowania „nominalizmu” do idealistycznej opcji przyjdzie się jeszcze zastanowić). Nie trzeba oczywiście dodawać, że w zainicjowanym przez siebie sporze autor *Film and Phenomenology* deklaruje się po stronie realizmu.

Nawiasem mówiąc, terminologia obrana przez Casebiera nie jest zbyt fortunna. Pomijając już przytłaczającą wieloznaczność „realizmu”, problem polega także na tym, że przeciwnicy Casebiera, owi „idealisci”, sami mogliby się obwołać rzecznikami „realizmu”, a osoby o „realistycznych” przekonaniach Casebiera skłonni byłiby oskarżać o „idealistyczną” ułudę². Mętlik zaś spowodowany przetrzucaniem się między sobą piłeczkami nazw traktowanych jak epitety na pewno nie sprzyja jasnemu rozeznaniu w sporze. „Idealisci”, z którymi zмага się Casebier, zakresowo pokrywają się z mainstreamowymi dla filmoznawstwa psychoanalitykami i marksistami (omówionymi przeze mnie skrótowo przy okazji Vivian Sobchack), z czego zresztą amerykański fenomenolog doskonale zdaje sobie sprawę. Wystarczyłoby więc tak właśnie ich nazywać, jednoznacznie iden-

² Jeśli rozpatrywać tylko drugą część tego zdania, tryb przypuszczający jest zbędny, bo chodzi o zjawisko jak najbardziej realne. Rozpowszechniony lewicowy schemat polega na orzekaniu „idealizmu” i „idealistycznych tendencji” o tych nurtach myślowych, które z kolei same siebie lub swój przedmiot (w tym wypadku film) mienia „realistycznymi”, albo też stosują ekwiwalentne wobec tej nazwy omówienia. Wystarczy przejrzeć pod tym kątem instruktywny angielski wybór tekstów, jakie ukazały się w czołowym w pierwszych latach po przełomie maja '68 lewicowym piśmie filmowym „Cahiers du Cinéma”, by się o tym przekonać (*Cahiers du Cinéma*, vol. 3, 1969–1972: *The Politics of Representation. An Anthology from „Cahiers du Cinéma”*, nos 210–239, ed. by N. Browne, Routledge, London 1990). Chodzi zwłaszcza o tak sztandarowe teksty w powyższym zbiorze, jak Jeana-Louisa Comollego *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field* (franc. *Technique et Idéologie: Caméra, Perspective, Profondeur de Champ*), czy Jeana-Pierre'a Oudarta *The Reality Effect (L'effet de Réel)*. Także w *Le Signifiant Imaginaire* Christiana Metza, jednej z najważniejszych w ogóle książek filmoznawczych (wersja angielska: *The Imaginary Signifier*, Indiana Univ. Press, Bloomington 1982), pisanej ze zdecydowanie lewicowych pozycji, mówi się o „idealistycznej teorii kina”, mając na względzie wszelkie teorie akcentujące w kinie jego naturalną skłonność do pokazywania „prawdy” i odzwierciedlania „rzeczywistości”. Nic dziwnego, że w odniesieniu do filmu lewicowcy nie mówią po prostu o prezentacji „rzeczywistości”, lecz o „efekcie rzeczywistości”, „wrażeniu rzeczywistości”, bądź „iluzji rzeczywistości”. Na tej zasadzie, przypisując innym pozorny realizm, mogliby się sami ze swoją koncepcją kina obwołać „prawdziwymi realistami”. Jednak po stronie lewicowców istotna jest nie opozycja idealizmu i realizmu, lecz raczej idealizmu i materializmu. W każdym razie, etykietkowanie za pomocą „idealizmu”, gdzie „idealizm” ma być obelgą lub uszczypliwością, daje efekt chwytliwy; łatwo tu odrzucić piłeczkę w stronę przeciwnika.

tyfikując w ten sposób stanowiska polemiczne, by zapobiec ryzyku nazewniczej gmatwaniny. Skoro jednak Casebier wybrał tak jak wybrał, będę mówił o sporze realizmu z idealizmem/nominalizmem w jego wydaniu, bez cudzysłowów i zwrotu „tak zwany” jedynie z uwagi na praktyczną wygodę językową.

Autor *Film and Phenomenology* adaptuje na swój użytek trójczłonowy schemat poznawczy wypracowany przez Husserla w *Ideach I*: materiał hyletyczny (zmysłowy) – noeza – noemat. Noemat domniemujemy, traktując materiał zmysłowy mnogością subiektywnych ujęć (noez), w wyniku czego po stronie przedmiotowej otrzymujemy noematyczny obiekt jawiący się w odpowiadającej mu noetycznej wielości wyglądom, aspektów i profili. Casebier rozważa te sprawy na ulubionym zestawie przykładów filmowych, do których należą zwłaszcza te wzięte z *Shoeshine* Vittoria de Siki (wł. *Sciusià*, w Polsce film rozpowszechniany był pod alternatywnym tytułem *Dzieci ulicy*) oraz z *Siedmiu samurajów* Kurosawy. Nieco później autor włącza jeszcze inne przykłady, pochodzące z *Dotyku zła* Orsona Wellesa, czy nowofalowo-awangardowych produkcji Japończyka Nagisy Oshimy z przełomu lat 60. i 70. Zastosowanie Husserlowskich schematów do opisu filmowego w wersji Casebiera wygląda przykładowo tak: „W rozpoznawaniu tego, co reprezentują *Dzieci ulicy* de Siki, przedstawionymi obiektami byłiby włoscy chłopcy. Przedstawieni włoscy chłopcy istnieją niezależnie od naszych świadomych aktów ujmowania ich w roli przedstawionych obiektów. W jednej sekwencji widzimy dwóch włoskich chłopców, Giuseppe’a i Pasquale’a, skazanych na pobyt w więzieniu. Te dwie fikcyjne postacie istnieją także niezależnie od naszej świadomości, gdy ujmujemy ich reprezentację. Symboliczny obiekt filmu, wolność, ma też istnienie niezależne od świadomości i od filmu. Tak więc, pełnokrwista powojenna rzeczywistość społeczeństwa włoskiego, należący do niej młodzi ludzie i wolność istnieją niezależnie od filmu de Siki i naszych aktów uchwytywania ich”³. Lub dalej, w innym jeszcze sensie istnienia niezależnego od świadomości: „W rozpoznawaniu tego, co reprezentują *Dzieci ulicy*, przechodzimy [świadomością – A.Z.] przez linie, kształty, ustawienia kamery, relacje montażowe, grę aktorów, jakości dźwięku itd., aby uchwycić pełnokrwiste postacie włoskich chłopców w powojennym włoskim społeczeństwie”⁴. Pomińmy na razie oczywistą niezgodność znaczeń frazy „istnieć niezależnie od świadomości” wynikającą z zestawienia tych dwóch cytatów. Skupmy się raczej przez chwilę na innym problemie.

Casebier operuje Husserlowskim mechanizmem świadomościowego ujmowania pewnych materiałów hyletycznych i intendowania przez nie jednolitych obiektów jawiących się w mnogościach wyglądom. Ponieważ amerykański autor notorycznie aplikuje ów schemat formowania się wyglądom na bazie danych zmysłowych i intencjonalnego kierowania ich ku domniemywanemu obiektowi „niezależnemu” od świadomości, zniecierpliwiony czytelnik ma w końcu prawo

³ A. Casebier, *Film and Phenomenology*..., s. 9–10.

⁴ Tamże, s. 13–14.

zapytać: i co z tego? Czy ma to jakikolwiek związek z problemem realizmu, który autor umieścił w tytule swojej książki? W moim przekonaniu bardzo niewielki, jeśli w ogóle jakiś. Docieranie w oparciu o sferę treści pośredniczących do jednolitego przedmiotu jawiącego się dzięki nim nie mówi nam jeszcze niczego, ani niczego nie rozstrzyga, o autonomicznym względnie nieautonomicznym bycie przedmiotu, do którego w ten sposób docieramy; nie daje się więc wykorzystywać jako argument w sporze, który za tytułem dzieła Ingardena nazywamy „sporem o istnienie świata”. Gdy próbujemy ów spór rozstrzygnąć, opowiadając się za autonomią bytową świata (oraz wszystkich należących doń obiektów), wówczas jesteśmy rzecznikami realizmu w sensie mocnym, tj. ontologicznym. Na to, iż uruchomienie schematu intencji obiektywizującej przedmiotowy noemat w noetycznych ujęciach budulca wrażeniowego nie jest argumentem wystarczającym we wspomnianym sporze i nie dowodzi mocnej rozłączności świadomości i bytu, wskazuje najprostszy fakt, że u samego Husserla schemat ten zapoczątkował zwrot ku tzw. idealizmowi transcendentalnemu, pogłębiający się w późniejszych fazach twórczości. Casebier zdaje sobie z tego sprawę, gdy mówi np. o transcendentale oczyszczonym doświadczeniu lub o transcendentale ukonstytuowanym produkcie⁵, ale wiedza ta nie przeszkadza mu najwidoczniej w dopuszczaniu się bądź to nadużycia interpretacyjnego, bądź przynajmniej nieostrożności przy stwierdzaniu, że przedmiot objawiający się nam w noetycznych, świadomościowych mnogościach jest od aktów świadomych niezależny.

Schemat Husserlowski z *Idei I* może być, co najwyżej, argumentem na rzecz realizmu w wersji słabszej, epistemologicznej, głoszącej, że przedmiot intendowany przez świadomość nie jest żadną efektywną częścią strumienia tejże świadomości i w tym znaczeniu do niej nie należy. Husserl co prawda podtrzymuje ów pogląd, tym niemniej kropki nad „i” nie pozwalają postawić wahania i rozterki interpretacyjne wokół jego pojęcia „noematu” – mającego wyrażać przedmiotową stronę doświadczenia. Interpretacje noematu rozciągają się od uznania go za ideę regulatywną w sensie Kantowskim, za sens pojęciowy pośredniczący między świadomością a dalej leżącym i już właściwie nieosiągalnym „w sobie” przedmiotem, za każdorazową subiektywną manifestację rzeczy i zarazem ogół tych manifestacji kryjących wspólny „noematyczny rdzeń”, aż po ujęcie go po prostu jako identycznego przedmiotu danego „w” i „na wskroś” nieskończonej różnorodności przejawiania się. Jedynie ta ostatnia interpretacja daje pewne podstawy, by mówić o umiarkowanym realizmie Husserla, który John Drummond, autor książki sumującej dyskusje nad noematem, nazywa nie-fundamentalistycznym⁶. Pozostałe pojęcia umiejscawiają ów abstrakcyjny noematyczny twór dość blisko subiektywnej strony świadomości.

⁵ Tamże, s. 31.

⁶ J.J. Drummond, *Husserlian Intentionality and Non-Foundational Realism: Noema and Object*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1990, zwł. s. 171–201, 253–273. Zob. też: R. Sokolowski, *Wprowadzenie do fenomenologii*, przeł. M. Rogalski, WAM, Kraków 1990, s. 71, 198–199.

Stanowisko autora *Film and Phenomenology* dotyczące przyjęcia którejś z wyszczególnionych wersji noematu nie pozostawia akurat wątpliwości; uznaje go on za „produkt lub środek myślenia, pojęcie (*concept*), ideę (*notion*) lub wygląd”⁷. Blisko jest mu do określenia noematu jako pośrednika w drodze świadomości do przedmiotu, skoro pisze wyraźnie o „pośredniczącej funkcji noematu”, stwierdza też jego współokreślanie przez apercpcję dat hyletycznych, które (i te daty, i noemat) nie są zauważane w akcie uchwytywania tego, do czego się odnoszą⁸. To znów w innej partii tekstu praktycznie zrównuje noemat z wyglądem⁹. Ważniejsze jednak nawet od pytania, czy Casebier ma prawo stawiać tezę o realizmie (choćby ograniczonym) na podstawie mocno subiektywistycznego rozumienia noematu, jest inne pytanie: po co w ogóle w książce poświęconej jednej ze sztuk wikła się autor w spór o realizm w kształcie typowym raczej dla filozofii niż sztuki? Odpowiedź na to pytanie jest jednak w miarę prosta: podjęcie filozoficznego (epistemologicznego) sporu o realizm wymusza na Casebierze on sam, definiując antagonistyczny wobec jego preferencji nurt idealizmu w teorii filmu. Termin „idealizm” pojawia się u Casebiera w nierozłącznej parze z „nominalizmem” („idealizm/nominalizm”), wszystko zatem, co u autora orzekane jest o „nominalizmie”, dotyczy w tym samym stopniu i „idealizmu” (jak obiecałem, namysł nad celowością włączenia „nominalizmu” do instrumentarium pojęciowego Casebiera podejmę nieco później). Definicje „idealizmu” w *Film and Phenomenology* często pojawiają się w uwikłaniu, obecne są przez zaprzeczenie tych charakterystyk, które autor przypisuje fenomenologicznej teorii filmu; niekiedy synonimem „idealizmu” staje się także „konstruktywizm”. Na przykład: „Dla współczesnej teorii filmu [w domyśle idealistycznej – A.Z.] przedmioty opisywane, portretowane, symbolizowane przez jakiś rodzaj przedmiotowości w sztuce [...] są konstrukcjami budowanymi przez odbiorców. Wrażenia są materiałem używanym w tej konstruktywistycznej aktywności; podzielane założenia, oczekiwania, kody, itd. są narzędziami użytkowymi przez odbiorców w realizowaniu konstrukcji”¹⁰. „Idealista zredukowałby stwierdzenia na temat tego, co pokazują *Dzieci ulicy* (np. na temat białego konia) do stwierdzeń o podmiotach konstruujących białego konia z wrażeń zmysłowych przy użyciu kodów [...]”¹¹.

⁷ A. Casebier, *Film and Phenomenology*..., s. 12.

⁸ Tamże, s. 20. Na dodatek, Casebier formułuje tu mocno niefortunną myśl, że „odbiorca współokreśla noematy, lecz nie konstytuuje właściwości obiektu percepcji” (tamże), co bodaj sprzeciwia się podkreślanej przez Husserla równoległości przemian po stronie noetycznej i noematycznej. Badaczowi chodzi tutaj zapewne o to, że współokreślanie noematów jest subiektywnym procederem, który nie tworzy przedmiotu, bowiem ten ostatni istnieje niezależnie od świadomości. Stwierdzanie tego jednak tylko na podstawie wycinkowej znajomości Husserlowskiej nauki o noemacie jest zakładaniem z góry tego, czego dopiero powinno się dowieść i wydaje mi się po prostu nieuprawnione.

⁹ Tamże, zwł. s. 26–30.

¹⁰ Tamże, s. 10.

¹¹ Tamże, s. 17.

„W przypadku filmu nominalizm utrzymuje, że w doświadczeniu filmowym istnieją tylko obrazy i dźwięki”¹². W odniesieniu do dominującej w myśleniu krytycznofilmowym aparatury nominalistycznej: „Istnieje grupa indywidualnych bytów – obrazów i dźwięków – które są jedynymi bytami obecnymi w polu fenomenalnym krytyków, gdy doświadczają oni filmu”¹³. „[W opozycyjnej, fenomenologicznej teorii filmu – A.Z.] obiekty percepcji widza/krytyka, gdy doświadczą on *Siedmiu samurajów* Kurosawy, to nie są serie obrazów/dźwięków, na przykład, figura jadąca na koniu po lewej stronie ekranu, wysoko postawiony dźwięk krzyku, itd., lub bardziej abstrakcyjnie, to nie są jedynie wzory światła i cienia, czasem stłumione, czasem żywe”¹⁴. – jak mamy się z tego domyślać, idealizm w teorii filmu charakteryzuje obiekty percepcji widza właśnie jako serie obrazów i dźwięków, wzory światła i cienia, itp. W dominującej teorii „[...] widz nie stoi na zewnątrz obiektu zwanego filmem, percypując jego reprezentacje i właściwości, ale raczej, jak to się mówi we współczesnym żargonie, jest *wpisany w tekst*, będąc aktywnym uczestnikiem w jego urzeczywistnianiu. Nadto, w swej aktywności widzowie zużytkowują kody, aby konstruować znaczenie i reprezentację tekstu [...]”¹⁵. Noël Burch [znany amerykańsko-francuski teoretyk filmu – A.Z.] „[...] przyjmuje założenie, że w doświadczeniu filmu takiego jak *Siedmiu samurajów* występuje tylko zbiór obrazów i dźwięków. A takie założenie – przypomina Casebier – odzwierciedla idealistyczno/nominalistyczne ramy pojęciowe”¹⁶.

Na podstawie tej serii cytatów możemy już odtworzyć doktrynę idealistyczno-nominalistyczną, tak jak ją postrzega autor *Film and Phenomenology*. Byłaby to więc doktryna zakładająca, że w toku percepcji filmowej widz ma przede wszystkim do czynienia z niepowiązаныmi danymi wrażeniowymi: barwami, dźwiękami, plamami światła i cienia, które w drugiej instancji dopiero, w oparciu o kody pozostające do jego dyspozycji, syntetyzuje w odpowiednie reprezentacje przedmiotowe. W odniesieniu do tak spreparowanej przez siebie doktryny Casebier może już posłużyć się rozumowaniem Husserla z § 43 *Idei I*, który odrzuca znakową koncepcję bytu, dowodząc, że to nie znaki rzeczy są obecne w doświadczeniu, lecz rzeczy same prezentujące się „we własnych osobach”. Pogląd taki – po przeniesieniu go na płaszczyznę kontaktu widza z filmem i przeciwstawieniu tamtemu poglądowi idealistyczno-nominalistycznemu – nazywa Casebier właśnie realizmem.

Nie jestem specjalistą w zakresie mainstreamowych doktryn filmoznawczych, ale nie trzeba być specjalistą, by móc dość szybko orzec, że zrekonstruowanie przez Casebiera doktryny jego intelektualnych przeciwników zakrawa na

¹² Tamże, s. 34.

¹³ Tamże, s. 36.

¹⁴ Tamże, s. 39.

¹⁵ Tamże, s. 47.

¹⁶ Tamże, s. 88–89.

niedorzeczność. Pamiętajmy, o czym mówiłem, że idealizm/nominalizm w nazewnictwie Casebiera to nic innego, jak lewacki kompleks myślowy pod wodzą psychoanalizy i marksizmu, który rzeczywiście w ostatnich dekadach zdobył na gruncie wiedzy o filmie pozycję dominującą. Żelazną zasadą tego kompleksu jest przekonanie o łatwości wpisywania widza w fikcyjne światy ekranowe, „wszczepiania” go tam niejako (lub, co na jedno wychodzi, łatwości zaszczipiania ich w nim), co generuje nieskończoną podatność widza na manipulacje wsączane za pośrednictwem filmu w jego umysł przez systemowych dysponentów ekranu i kinematografu. By to jednak było możliwe, filmowy ciąg obrazów musi mieć magiczną wprost siłę oddziaływania na psychikę widza. Jak miałyby się to zatem dokonać, gdyby widz obcował jedynie z oderwanymi elementami filmowego przedstawienia, które w trybie następczej syntezy łączyłby dopiero w przedmioty na ekranie? Co miałyby go wtedy magnetyzować, do czego miałyby lgnąć emocjonalnie – do nieprzedstawiających kształtów, linii i plam barwnych?

Teza o doświadczaniu przez widza filmowego izolowanych i abstrakcyjnych elementów syntetyzowanych przez niego wtórnie w bardziej zwarte jednostki przedmiotowe za pomocą kodów nie tylko więc nie odpowiada idealistyczno/nominalistycznej teorii filmoznawczej, ale wręcz odpowiadać nie może; jest logicznie niemożliwa, bo obecność mechanizmów przez tezę tę opisywanych musiałaby po prostu powyższą teorię rozsadzić pod ciśnieniem jej wewnętrznej sprzeczności. Casebier wykreował sobie przeciwnika, który nie istnieje. Twórca omawianej koncepcji powołuje się, co prawda, na wiele cytatów z pism idealistów/nominalistów, ale żaden z nich nie dowodzi tego, czego w jego zamierzeniu ma dowieść. Prawdą jest, że idealiści mówią o kodach i konstrukcyjno-syntetyzującej aktywności widza, ale przebiega ona na znacznie głębszym poziomie, niż Casebier chciałby to widzieć; jeśli zaadaptować tu na chwilę terminologię z innej opcji filozoficznej, powiedzielibyśmy, że aktywność ta przebiega na poziomie transcendentnym, zaś empiryczny widz, choć ją w głębszym wymiarze spełnia i jest jej podmiotem, tkwi zarazem co do niej w stanie nieświadomości. Empiryczny widz przez płótno ekranu kontaktuje się z pełnokrwistymi postaciami i zdarzeniami budzącymi jego fascynację; pod tym względem idealiści twierdzą dokładnie to samo, co piętnujący ich poczynania „realista” Casebier, tyle że w swych opisach doświadczenia filmowego nie posługują się pojęciowością zaczerpniętą z Husserla. Casebier popełnił więc błąd, który od nazwiska swego autora mógłby być nazwany „błędem Berkeleya”: nie rozróżnił płaszczyzn empirycznej i transcendentnej, procesy zachodzące na poziomie – nazwijmy to – wyuczonej nieświadomości głębokiego podmiotu przypisał konkretnemu odbiorcy, gdy ten siedzi na widowni i obserwuje akcję na ekranie. Dokonał przez to spłycenia i przeinaczenia doktryny idealistycznej, wytaczając działa realizmu, które mógł przecież, jako do niczego tu specjalnie nieprzydatne, pozostawić w spokoju. Berkeleya usprawiedliwia oczywiście fakt życia w epoce przedtranscendentnej, która nie mogła wyposażyć jego dokonań we właściwy rodzaj samoświadomości; Casebiera w ten sposób usprawiedliwiać już trudniej.

Cały ciężar realistycznej orientacji Casebierowskiej przenosi się więc na stronę realizmu epistemologicznego w wariacie Husserla z *Idei I*, do którego to realizmu – jak to także widzieliśmy – amerykański badacz ma dość wątle podstawy, skoro przyjmuje nader subiektywne rozumienie noematu. Załóżmy jednak, że autor dowiódł tego, na czym mu zależało: że udowodnił, iż intencjonalna świadomość widza, gdy ten patrzy na film, dotyczy rozpoznawalnych obiektów zaludniającego fikcyjny świat przedstawiony, nie zaś „linii, kształtów, plam światła i cienia, oraz kodów”. Ponownie nasuwa się pytanie: co ma z tego wynikać? W tym miejscu dopiero mogłaby się rozpocząć refleksja nad przystawalnością tego fikcyjnego świata do dostępnej nam w powszechnym doświadczeniu rzeczywistości – refleksja kierowana pojęciem realizmu w sensie **estetycznym**, a więc bardzo odległym od realizmu, któremu hołduje Casebier. Dla realizmu estetycznego szczególnie istotne są pojęcia wierności reprezentacji, mimetyzmu, *vraisemblance*; najważniejsze pytania, jakie może tu postawić filozoficznie zorientowana estetyka, to: Jak to się dzieje, że przedmiot do złudzenia przypominający rzeczywisty, rzeczywistym jednak nie jest? Od czego zależy przypisanie czemuś statusu rzeczywistego istnienia? Jakiego typu modyfikacji doznaje teza egzystencjalna, gdy percypujemy tchnącą prawdopodobieństwem fikcję w dziele sztuki? Co właściwie mamy na myśli, mówiąc o wiarygodnej reprezentacji artystycznej? Wszystkie te pytania moglibyśmy równie dobrze zastąpić innym, bardziej podstawowym: jaki jest właściwie status bytowy fikcji artystycznej w utworach przedstawiających, a zwłaszcza w dziełach narracyjnych? Fenomenologia jest szczególnie dobrze przygotowana do rozważania takich pytań, a to choćby ze względu na koronne Ingardenowskie pojęcie *quasi-sądów* – pewnej szczególnej modyfikacji sądenia, z jaką przyjmujemy zdania twierdzące dzieła literackiego. Oprócz tego mamy również ustalenia Ingardena dotyczące dwustronności budowy przedmiotu czysto intencjonalnego, który czym innym jest, gdy go rozpatrujemy „w nim samym”, a czym innym pozostaje jako produkt twórczej aktywności artysty¹⁷. Tę koncepcję dwustronności strukturalnej Ingarden podtrzymał, jakkolwiek w sposób bardziej stonowany, w odniesieniu do filmu, we wzmiankowanej w pierwszej części rozprawce *Kilka uwag o sztuce filmowej*, gdy pisał o metodach udawania przez film rzeczywistości, która nie jest tam niczym innym, jak tylko sprytnie zaaranżowanym i niesłychanie wiarygodnym pozorem. Był więc materiał, i to całkiem bogaty, do opracowywania kwestii realizmu w duchu estetyki fenomenologicznej.

Czy u Casebiera można się czegoś o **ty**m wymiarze realizmu w filmie dowiedzieć? Absolutnie niczego! Nic tam na ten temat nie ma, choć problemy mimetycznej wiarygodności przedstawienia, udawania czegoś, czym się nie jest, na

¹⁷ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1960, s. 182 i nn.; tegoż, *Spór o istnienie świata*, t. 2: *Ontologia formalna*, cz. 1: *Forma i istota*, wyd. 3 zmienione, PWN, Warszawa 1987, s. 162–211.

zdrowy rozum przy podobnych okazjach nasuwają się jako podstawowe. Nie ma też żadnej teorii fikcji narracyjnej, poza tym, że Casebier operuje przymiotnikiem *fictional* w odniesieniu do przedstawionych postaci, wydarzeń i przedmiotów. Jest to tym dziwniejsze, że amerykański autor wielokrotnie powołuje się na Husserlowską interpretację miedziorytu Dürera *Rycerz, śmierć i diabeł* w § 111 *Idei I*, która jest częścią dokonanej przez tego filozofa eksplikacji zagadnienia fantazji i świadomości estetycznej, odróżnialnej od tetycznej świadomości świata naturalnego. Tymczasem Casebier znów sprowadza całe zagadnienie do swej ulubionej figury hyletycznych treści („czarnych linii”) ujmowanych w wyglądy, przez które z kolei przechodzimy świadomością, by domniemać intencjonalnie tytułowe obiekty rycerza, śmierci i diabła jako istniejące poza przedstawieniową reprezentacją na miedziorycie¹⁸ – zagadnienie estetyczne zmienia więc na powrót w czysto epistemologiczne. Skutkiem tego pominięcia jest jednak nie tylko brak pewnego ważnego segmentu problematyki w książce. Skutek jest o wiele poważniejszy i polega na celowym chyba udwuznaczeniu tego, co jest „realnym przedmiotem” domniemywanym przez świadomość w jej kontakcie z przedstawiającym dziełem sztuki. Gdy Casebier pisze, iż ujęcie na grawiurze Dürera „małych bezbarwnych figurek” prowadzi naszą percepcję ku domniemaniu realnego rycerza, śmierci i diabła¹⁹, to nie wiadomo, czy chodzi mu o rycerza **przedstawionego w obrazie**, czy też o realną postać rycerza **poza obrazem**, który przez tego obrazującego jest tylko reprezentowany; tak samo nie wiadomo, czy chodzi o śmierć naocznie pokazaną przez artystę, czy o reprezentowaną przez nią ikonikę śmierci w kulturze chrześcijańskiej – i to pomimo tego, że sam Husserl przeprowadza tu bardzo staranne rozróżnienia obiektu odwzorowującego i odwzorowanego w podwójnym sensie²⁰. Tak samo, gdy, przechodząc do rozpatrywania przykładów filmowych, Casebier pisze o bezdomnych chłopcach w powojennym społeczeństwie włoskim u de Siki lub o samurajach u Kurosawy, to nigdy nie wiadomo, czy ma na myśli rzeczywiste postacie tak, jak są np. opisywane w pracach socjologów i historyków, czy wyłącznie postacie filmowe przedmiotowo domniemywane. Autor książki celowo żongluje tu dwuznacznością terminu „obiekt niezależny od świadomości”, raz podkładając pod niego obiekt intencjonalny w planie fikcji, innym razem obiekt jakoś faktograficznie poświadczony, by przez to drugie znaczenie w razie czego wzmocnić sens realizmu lansowanego w pracy. Robienie tego jednak drogą pokątnych manipulacji znaczeniowych przy, jak się wydaje, nieświadomości co do mętliku, który się w ten sposób powoduje, nie świadczy najlepiej o sprawności analitycznej Casebiera w tym punkcie. Jeśli zaś autor *Film and Phenomenology* zwyczajnie wierzy, że podczas intencjonalnego uchwytowania dowolnego *fictum* w dziele sztuki od-

¹⁸ A. Casebier, *Film and Phenomenology...*, s. 11.

¹⁹ Tamże, s. 12.

²⁰ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, księga pierwsza, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1967, s. 377.

biorca automatycznie niejako przechodzi także przez nie, by zatrzymać się dopiero na jakimś rzeczywistym jego odpowiedniku, to jest w błędzie i to łatwo intuicyjnie wykazywalnym.

Skonkludujmy tę część rozważań: mylna identyfikacja poglądów „idealistycznych” przeciwników sprawia, że Allan Casebier staje na gruncie realizmu w znaczeniu **epistemologicznym**. Amerykański fenomenolog dowodzi, że odbiorca domniemuje w aktach percepcji rozpoznawalne przedmioty na ekranie, apercypując wszelkie wrażeniowe i wyglądowne (hyletyczne i noetyczne) treści bez tematyżacji tychże treści (wiara w to, że odbiorca właśnie na owych treściach się skupia, stanowi istotę mylnego Casebierowskiego rozpoznania idealizmu). Obranie zaś epistemologicżnej płaszczyzny dociekań przy wykorzystaniu kategoryżacji Husserla stworzonej dla zupełnie innych celów sprawia z kolei, że autorowi umyka znacznie ciekawszy, **estetyczny** wymiar dyskusji wokół realizmu.

Istnieje jednak, oprócz epistemologicżnego i estetycznego, trzeci jeszcze sens realizmu, który dochodzi do głosu w wypowiedziach na tematy fotograficzno-filmowe, i bodajże nigdzie indziej. Jest to realizm zupełnie specjalny, który dla uproszczenia nazwiemy **filmowym**. Czy, przyjmując perspektywę Husserlowskiej fenomenologii, ma nam Casebier coś na jego temat do powiedzenia? Znów musimy uciec się do dygresji pozwalającej wyjaśnić unikalną pozycję filmu w świecie sztuki i równie unikalne pojęcie realizmu z nią stowarzyszone. Wynika ono z pism André Bazina, który jest jego bezdyskusyjnym autorem i który wylansował co najmniej dwie interpretacje realizmu: słabszą i silniejszą, nieświadom zresztą różnic między nimi zachodzących. Według interpretacji słabszej, odbitka czegoś lub kogoś na taśmie światłoczułej jest z tym czymś lub kimś powiążana przyczynowo na tej samej zasadzie, na jakiej odcisk łapy zwierzęcia w śniegu jest przyczynowo powiążany z obecnością zwierzęcia w tym miejscu, a odcisk klucza w wosku wykazuje związek przyczynowy z faktem, że go do tej substancji przyłożono i w niej odbito. Relacja bezpośrednio przyczynowa, na mocy której powstaje obiekt filmowy, jest, według Bazina, czymś zupełnie innym, niż relacja artystycznej reprezentacji w sztukach tradycyjnych: w tym ostatnim wypadku związek między rzeczywistym modelem a jego artystyczną kreacją przechodzi przez filtr koncepcji i umiejętności artysty, podczas gdy w pierwszym rzeczywistość „sama” w jakimś swym wycinku odbija się na odpowiednio spreparowanym nośniku. Nieprzypadkowo „odlew świetlny” jest najbardziej charakterystycznym pojęciem tego segmentu teorii Bazina²¹.

²¹ Właśnie dlatego koncepcja Bazina ma sens wyłącznie w odniesieniu do mechanicznych obrazów analogowych, przy których powstawaniu istotnym czynnikiem jest „akt” maszyny w postaci zwolnienia spustu migawki aparatu fotograficznego lub kamery i samoczynnego tą drogą „przywarcia” rzeczywistości zewnętrznej do tworzywa (naświetlenia kliszy lub taśmy). Wszędzie tam, gdzie ów mechaniczny akt „pochwycenia” rzeczywistości przez maszynę nie ma miejsca, a więc np. w generowaniu obrazów elektronicznych przy użyciu programów komputerowych, koncepcja Bazina nie ma już racji bytu.

Ponieważ jednak Bazin był krytykiem, a nie teoretykiem, i jego fascynującym wypowiedziom brak często dostatecznej precyzji, ta słabsza interpretacja realizmu niezauważalnie przechodzi w silniejszą. Według interpretacji silniejszej, rzeczywistość na ekranie w swej warstwie obrazowej nie jest uwarunkowanym przez działanie maszyny **śladem** rzeczywistości istniejącej naprawdę, lecz jest **samą tą rzeczywistością**, cudownym sposobem „odklejoną” od siebie i przeniesioną na ekran. W ten sposób filmowa rzeczywistość rozwija się niejako w kapsule czasu, uwidocznia swą własną dynamikę, która w żadnym wypadku nie jest po prostu **imitacją** dynamiki rzeczywistej, lecz też oryginalną dynamiką i trwaniem zahibernowanym w pierwotnej teraźniejszości. Z tej dopiero pozycji może ona zostać „przetransportowana” do dowolnego miejsca i czasu, będąc wtedy przedmiotem percepcji oczarowanych, ale i skonfundowanych widzów. Aby lepiej uzmysłowić sobie niezwykłość zjawiska, jakie miał na myśli Bazin, dobrze jest posłużyć się budowaną niekiedy paralełą między jego koncepcją filmu a fabułą powiastki fantastycznej argentyńskiego pisarza Adolfa Bioy Casareasa *Wynalazek Morela*, pochodzącej jeszcze z lat 40. ubiegłego stulecia i przeniesionej na ekran w 1974 r. przez włoskiego reżysera Emidia Greco²². Fabuła powyższej opowieści jest mniej więcej taka: samotny uciekinier przypląwa na odległą wyspę, gdzie z bezpiecznej dla siebie odległości zaczyna podpatrywać gro- no jej dość tajemniczych mieszkańców. Wśród nich jest kobieta na tyle fascynująca, że bohater postanawia wyjść z ukrycia i zbliżyć się do niej. Zupełnie bezskutecznie jednak, bo pomimo kontaktów twarzą w twarz kobieta ignoruje jego zaloty i wydaje się całkowicie nieobecna duchem. Rozwiązanie zagadki wyłania się stopniowo w drugiej połowie utworu, tyleż zresztą fantastycznego, co filozoficznego. Postacie na wyspie są perfekcyjnymi nagraniami, nie tylko audiowizualnymi, lecz angażującymi komplet zmysłów żywymi rejestracjami swych dawno nieżyjących pierwowzorów, pozostawionymi tam przez maniaka-wynalazcę i, wskutek niespożytej aktywności maszyn projekcyjnych, odtwarzającymi bezustannie pętlę swego losu przed niewiadomą widownią. Bazin w podobny sposób myślał o kinie, przypisując obrazowi filmowemu status ontologiczny nieporównywalny z czymkolwiek, co dotąd znaliśmy. Przechowuje on żywe trwanie, lecz nie na zasadzie mimetycznego odwzorowania, czy też, jak mówimy, „reprodukcji artystycznej”, ale przez wyjęcie dowolnego fragmentu zdarzeń z oryginalnej, przysługującej mu fazy czasu i oddanie go niejako, w całym jego bogactwie i zmienności, do depozytu na taśmie filmowej, do schowka, z którego może być wydobywany i ponawiany nieskończoną ilość razy. Widz, zwłaszcza taki, który dzięki pośrednictwu mechanicznych odbitek obcuje ze zmarłymi a niegdyś bliskimi sobie osobami, nie może się uwolnić od poczucia niesamowitości i magii.

²² W artykule Marcina Giżyckiego *Pułapka Morela albo kinematograf nieśmiertelności* („Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 1, s. 236–240) jego autor wymienia jeszcze wcześniejszy film telewizyjny na podstawie prozy Casareasa: *L’Invention de Morel* w reżyserii francuskiego twórcy Claude’a-Jeana Bonnardota z roku 1967.

Z jednej strony nie jest w stanie wejść z nimi w dosłowny kontakt fizyczny, nie wyrażają już one żywej pulsacji czasu współbieżnej z jego własnym czasem, ale, z drugiej strony, widziane na ekranie wydają się przecież „jak żywe”, sprawiają wrażenie swego bycia „tak jakby to było dziś”, co jest wymiarem bytowania absolutnie niesprowadzalnym do najbardziej choćby realistycznego malowidła.



Wynalazek Morela, reż. Emidio Greco (1974)

Powtórzmy pytanie: czy w kwestii tego unikalnego Bazinowskiego pojęcia realizmu Casebier ma w swojej książce coś do powiedzenia? Odpowiedź jest twierdząca, choć uwagi o koncepcji Bazina amerykański teoretyk przesuwają do jednego z dalszych paragrafów i w sumie nie mówi o niej zbyt wiele. Zafiksuje ją też pod dość dziwną, jak na te sprawy, terminologiczną opozycją transakcjonizmu i transparentyzmu²³. O ile według transakcjonistów widz konstruuje przedmioty filmowe z obrazów i dźwięków, to dla transparentystów (do grona których Casebier zalicza właśnie Bazina) „zdejmuje” je z ekranu w akcie bezpośredniej percepcji²⁴. Casebier dystansuje się zarówno od jednego, jak i drugiego stanowiska, oznajmiając, że Husserlowska teoria percepcji i transcendencji zajmuje między nimi pozycję pośrednią²⁵. Wraca tym samym na dalszych stronach do swego ulubionego wątku przechodzenia intencją świadomości przez daty wrażeniowe i wyglądy ku przedmiotom „niezależnym od świadomości”. Z mojego punktu widzenia takie podejście polega jednak na zupełnym nieporozumieniu. Nie rozumiem, dlaczego wiara w rzeczywistość filmową jako serię bezpośrednich „zdjęć” z rzeczywistości faktycznej, tak jak to sobie wyobrażał Bazin,

²³ A. Casebier, *Film and Phenomenology...*, s. 62–67.

²⁴ Tamże, s. 62.

²⁵ Tamże.

miałyby być niezgodna z Husserlowską teorią materiału hyletycznego i jawienia się przedmiotów przez wyglądy, a w związku z tym, dlaczego ta ostatnia teoria miałyby być słuszną korektą pierwszej. Według mnie, Husserlowski mechanizm postrzegania przedmiotów w kształcie, w jakim przyjmuje go Casebier, dotyczy tak przedmiotów fikcyjnych, jak i rzeczywistych, o statusie takim bądź owakim, i w ogóle nie ma nic wspólnego z Bazinem, bo funkcjonuje na, zupełnie innej od tamtego, epistemologicznej płaszczyźnie. Tymczasem Bazin uprawia swoisty rodzaj ontologii, interesuje go, zgodnie z tytułem jednego z jego najważniejszych szkiców, „ontologia obrazu fotograficznego”. Casebierowi najwyraźniej „w tyle głowy” nie daje spokoju temat, którego skrupulatnie w książce unika – temat różnic między ontologicznymi wymiarami rzeczywistości i fikcji; nie zgadza się z Bazinem, bo świat filmowy jest dla niego wyczuwalnie polem fikcji, nie zaś, tak jak dla francuskiego krytyka, emanacją „samego życia”. Napomyka nawet o tym w kolejnym paragrafie swojej książki²⁶. Tyle że jest to temat, który domaga się osobnego podjęcia, a nie wmontowywania go na siłę w uwagi o Husserlowskim mechanizmie postrzeniowym, z którym nic go *de facto* nie łączy. Ale nawet niezależnie od tego, dystansowanie się Casebiera od najbardziej wyrazistego z punktu widzenia wiedzy o filmie pojęcia realizmu i lansowanie w to miejsce pojęcia własnego, które ani nie jest oczywiste, ani nie wydaje się celowe, powoduje zamieszanie, które nie służy dobrze absorpcji „realistycznej” opcji *Film and Phenomenology*.

Niejasny jest też dla mnie cel, dla którego autor, gwooli nazwania swoich przeciwników, posługuje się zbitką „idealizmu/nominalizmu”, zamiast mówić po prostu o „idealizmie”; niejasny jest więc powód wprowadzenia na scenę kompletnie odstającego od charakteru toczonej przez Casebiera polemiki pojęcia „nominalizmu”. Zbitka „idealizm/nominalizm” nie wnosi niczego nowego ani w stosunku do pierwszego, ani do drugiego pojęcia, i nadal znaczy dokładnie to samo, co znaczy sam „idealizm” albo sam „nominalizm”: jest to więc pogląd, według którego uwaga widza podczas seansu skupia się na nieprzedmiotowych treściach przekazu, takich jak dźwięki, plamy barwne, linie, kontury, czy pozostające do dyspozycji kody deszyfracyjne tamtych elementów. Natomiast redefinicji ulega w tym kontekście „realizm” i, tak jak w klasycznych sporach filozoficznych, znaczy on co innego w opozycji do „idealizmu”, a co innego w relacji z „nominalizmem”. Na czym jednak w obszarze wiedzy o filmie polegać może przeciwieństwo realizm-nominalizm i czym są według Casebiera uniwersalia określające, jak wiadomo, sens realizmu w tym nowym znaczeniu? Myślę, że kilka określeń z książki będzie tu pomocnych: „Nominalizm jest poglądem, według którego istnieją tylko indywidualne rzeczy. W wypadku filmu nominalizm utrzymuje, że tylko obrazy i dźwięki istnieją w filmowym doświadczeniu. [...] Realizm natomiast to stanowisko, według którego dodatkowo istnieją też uni-

²⁶ Tamże, s. 69–73.

wersalia egzemplifikowalne w indywidualach. [...] W ujmowaniu tego, co opisuje film *Siedmiu samurajów*, krytycy zużytkowują uniwersalia takie, jak człowiek, farmer, bandyta, samuraj, miecz, walka, selekcja, przestrzeń, czas [...]”²⁷ „Dla nominalisty termin «samuraj» odnosi się do tego, co jawi się nam w filmie Kurosawy z tej racji, że widzowie organizują konstrukcję «samuraj» – odnosi się do relacji między tym, co widzą i co słyszą, do indywidualnych rzeczy w ich doświadczeniu, do obrazów i dźwięków. [...] Dla realisty biel może być typem (*type*), a przykład białej rzeczy egzemplarzem (*token*)”²⁸. „W przypadku *Siedmiu samurajów* uniwersalia takie, jak biel, czerń, samurajskość, itd. składają się na ujęcie (*apprehension*) opisywanego zdarzenia: walkę między samurajami i bandytami charakteryzującą się pewnymi kompozycyjnymi wartościami czerni i bieli”²⁹. Na podstawie powyższych określeń trudno jednoznacznie przesądzić, czym właściwie dla Casebiera są uniwersalia filmowe i po co w ogóle je wprowadził. Ponieważ „rzeczy indywidualne” podpadające pod definicję „nominalizmu” charakteryzuje Casebier po berkeley’owsku jako *de facto* wrażenia składające się na rzekome rzeczy niezależne od umysłu (obrazy, dźwięki, itp.), więc uniwersalia, aby zadośćuczynić wymogowi odpowiedniości, winny tu być rzeczami osadzonymi w swej materialności i substancjalności, o czym jednak w przypadku obrazów filmowych nie może być mowy. Dlatego w niektórych miejscach amerykański autor mówi o uniwersaliach jako gatunkach (człowiek, samuraj, bandyta, walka) ujednostkowiających się w postrzeganych rzeczach. Wówczas jednak przeciwieństwo rzeczy jednostkowych i powszechników staje się przeciwieństwem „nie od pary”: jeśli na jednym biegunie mamy linie, kształty i barwy jako przykłady partykulariów, na drugim zaś bandytę, walkę, samuraja jako gatunki wcielające się w rzeczy, to między tymi skrajnościami nie ma w ogóle *tertium comparationis*, które tak rozumiane pary pozwalałoby skategoryzować jako przeciwieństwa, zaś podział w ten sposób przeprowadzony obarczony jest błędem logicznym.

W ostatniej zacytowanej *quasi*-definicji Casebier określa powszechnik w filmie jeszcze inaczej. Jest on dla niego raczej abstrakcyjną treścią pojęciową (biel, czerń, samurajskość), za pomocą której coś „ujmujemy”, która przyłożona do odpowiedniej porcji wrażeń zmysłowych pozwala „ożywić” je i zobiektywizować. W istocie, przy takim rozumieniu Casebier przewleka nareszcie nić ciągłości między realizmem powszechnikowym a fenomenologią, bowiem abstrakcyjne pojęcia, jakie wymienia, przypominają Husserlowskie „idealne esencje”, za pomocą których „domniemujemy” w aktach świadomości to, co przedmiotowo dane. Jednak fenomenologiczny schemat poznawczy, który się do nich odwołuje, wywodzi się bardziej z ducha *Badań logicznych* niż *Idei I*, które, jak dotąd, dostarczały Casebierowi najważniejszych wskazówek w prowadzeniu wy-

²⁷ Tamże, s. 34–35.

²⁸ Tamże, s. 42.

²⁹ Tamże, s. 44.

wodu. Mimo dość powikłanych w tym względzie relacji między *Ideami* i *Badaniami logicznymi*, schemat *Idei* jest bardziej jednorodny, zakładający ujednolicanie się i syntetyzowanie kompleksów zmysłowych w serie wyglądowniczych się wciąż jako efektywne dane przeżycia, w których to wyglądowniczych seriach ujmowane są same rzeczy, możliwe z kolei do rozwijania w seriach noematycznych przebiegów przedmiotowych. Założeniem schematu *Badań logicznych* (konkretnie, ich pierwszego wydania z 1900–1901 roku, bo druga edycja z roku 1913 zawiera już znaczące modyfikacje) jest natomiast podział na dwa typy heterogenicznych składników, z których jednym są wrażenia, a drugim idealne ogólne znaczenia służące do „uduchowiania” i obiektywizowania pierwszych, do przedmiotowego domniemywania czegoś w kontakcie z nimi. Casebier, na ile jesteśmy to w stanie zrekonstruować, korzysta w zasadzie ze schematu *Idei*, ale, jak to widzieliśmy na przykładzie powszechników pojęciowych, dość niekonsekwentnie próbuje też aplikować drugi schemat i łączyć go z pierwszym, nie dając zresztą powodów do uznania, że je w ogóle w ich rozróżnieniu pojmuje³⁰.

Jednak pojęcie powszechnika jako abstrakcyjnej treści pojęciowej Casebier demonstruje w jeszcze innym kontekście. Autor książki wraca na przykład do obrazu białego konia symbolizującego wolność w *Dzieciach ulicy*³¹, twierdząc, że wolność także jest transcendentnym obiektem domniemywanym przez widza filmowego³². Wynikałoby z tego, że treść pojęciowa będąca powszechnikiem (wolność) w pewnych warunkach nie tylko „uczestniczy” – jako moment znaczenia – w intencjonalnym domniemywaniu konkretnych przejawów wolności, ale też sama może być wprost przedmiotowo domniemywana. Bez dodatkowych warunków zastrzegających, że mamy np. do czynienia z silnym kontekstem symbolicznym, a jeszcze lepiej bez rozwinięcia osobnej teorii spostrzegania eidetycznego, czego Casebier w ogóle nie czyni, stwierdzenia takie będą zawsze obciążone dużym marginesem intuicyjnej nie trafności. Zresztą bez względu na szczegóły, jakim jest dość dziwaczne sformułowanie, że „wolność” jest dla widza obiektem istniejącym niezależnie od filmu, w którym jest symbolizowana, samo wchodzenie w środek problematyki filmowej z filozoficznym sporem o uniwersalia, gdzie uniwersalia te są raczej dowolną interpretacją danych doświadczenia dopuszczającego dziesiątki innych interpretacji, wydaje się mocno dyskusyjne.

³⁰ Na temat relacji między schematami percepcyjnymi i poznawczymi *Badań logicznych* i *Idei* zob. np.: A. Półtawski, *Świat, spostrzeżenie, świadomość. Fenomenologiczna koncepcja świadomości a realizm*, PWN, Warszawa 1973, zwł. s. 200–227; D.W. Smith, R. McIntyre, *Husserl and Intentionality. A Study of Mind, Meaning and Language*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1982, zwł. s. 133–141; J.J. Drummond, *Husserlian Intentionality and Non-foundational Realism...*; zwł. s. 26–44, 171–200; A. Dąbrowski, *Intencjonalność i semantyka*, Universitas, Kraków 2013, s. 102–108.

³¹ A. Casebier, *Film and Phenomenology...*, s. 15–16.

³² Zob. cytaty do przypisu 3.

Nie znaczy to, że w fenomenologicznej książce Casebiera są same minusy. Zwłaszcza druga jej połowa, gdy autor poluzowuje nieco reżim swych założeń doktrynalnych, usuwając na drugi plan fenomenologiczną terminologię, obfituje w wiele przenikliwych i zdroworozsądkowych stwierdzeń, na przykład dotyczących filmu japońskiego i jego odbioru przez Europejczyków, czy kina dokumentalnego. Nadmienić też trzeba, że, w odróżnieniu od Vivian Sobchack, która na ogniu fenomenologii próbowała upiec pieczeń oryginalnej teorii filmu, Casebierem kierują bodaj motywacje znacznie skromniejsze. Chce on po prostu uwolnić filmoznawstwo od olbrzymiego nawisu lewackiej ideologii i takiegoż żargonu, od intelektualnych szamanów (w znacznej liczbie, bo przecież są tam i postacie autentycznie wybitne), którzy z kina i refleksji nad nim zrobili sobie poletko doświadczalne „myśli walczącej”. Dla Casebiera metodą narzucającą rygor trzeźwej analizy, a przede wszystkim wolną od politycznych uwikłań³³, jest fenomenologia, i tu się z nim, oczywiście, zgadzam. Zgadzam się też, gdy pisze, że „kino nie jest służebnicą politycznie wadliwego systemu, lecz jednym z wielu miejsc doświadczenia pogłębiającego naszą wiedzę o świecie i o sobie samych”³⁴. Ale posługiwanie się, gwoili otrzeźwienia dyskursu w pewnej dziedzinie, fenomenologią uproszczoną i pełną niedoróbek celowi temu nie służy, a wręcz przeciwnie, skutek dezinterpretacji stanowi dla tego celu środek przeciwnskuteczny.

Zakończenie

Pod koniec lat 90. ubiegłego wieku na mapie nurtów wiedzy o filmie zaznaczyła swą obecność tzw. post-teoria – trudno mi powiedzieć, czy nazwana tak od tytułu najbardziej reprezentatywnego zbioru studiów, czy też nazwy tej temu zbiorowi dopiero używająca³⁵. Impulsem dla post-teoretyków, wśród których znaleźli się zarówno badacze o olbrzymim autorytecie i dorobku (jak sami redaktorzy tomu: David Bordwell i Noël Carroll), jak i osoby o pozycji znacznie skromniejszej, stało się rozczarowanie bieżącym stanem teorii filmowej, jej absurdalnie spekulatywnym charakterem, notorycznym myleniem celów politycznych i poznawczych. Lekarstwem miało być odejście od teorii o zasięgu uniwersalnym, koncentracja na rozwiązywaniu teoretycznych problemów cząstkowych o niskim lub średnim stopniu ogólności. W innym miejscu pisałem, że studia spod znaku post-teorii w wielu wypadkach spełniają kryteria dobrej, choć nie-transcendentalnej analizy fenomenologicznej, tak więc analizy pozostającej w granicach tzw. naturalnego nastawienia: są skrupulatne, zniuansowane,

³³ A. Casebier, *Film and Phenomenology...*, s. 131.

³⁴ Tamże, s. 158.

³⁵ *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, red. D. Bordwell, N. Carroll, Univ. of Wisconsin Press, Madison 1996.

a przede wszystkim intuicyjne, respektują perspektywę odbiorczą realnego widza, nie zaś jakiegoś jego wydumanego awatara pojęciowego³⁶. Jakkolwiek post-teoretycy, jeśli już, najchętniej etykietkują się teoretycznie jako „kognitywiści”, to jednak jest to kognitywizm wysoce – jeszcze raz to powtórzę – intuicyjny, nietechniczny, odbiegający od twardej, filozoficzno-scjentyzycznej kognitywistyki. Uczynienie z metody bazy wspólnotowej między fenomenologią a post-teorią jest o tyle dogodne, że wymija techniczne kwestie doktrynalne, które, z racji względnego braku zainteresowania „właściwej” fenomenologii problematyką artystyczną, gdy już zostaną zaabsorbowane na terenie obcej sobie dyscypliny, podlegać mogą uproszczeniom i przeinaczeniom, jakich świadkami byliśmy w dwóch omówionych książkach filmowych.

Szkopuł polega jednak na tym, że sami post-teoretycy mają na ogół bardzo nikłą świadomość fenomenologii, tak iż świadomość tę trzeba do ich tekstów wnosić z zewnątrz. Co więcej, wbrew temu, co przez cały czas mówiliśmy, niektórzy z nich uważają fenomenologię za jeszcze jeden przejaw spekulatywnej tradycji dwudziestowiecznej, która ręką w rękę z psychoanalizą przyczyniła się do złej kondycji współczesnego filmoznawstwa (!), na co odtrutką ma być głębsza, według nich, inspiracja nurtami filozofii analitycznej³⁷. Poglądy takie formułuje się pomimo tego, że wiele wątków metodologicznie istotnych, takich jak naocznościowy i antyspekulatywny charakter filozofii (Wittgensteinowskie „Nie myśl, lecz patrz!”), potrzeba widzenia istotnościowego, po jednej stronie znajdująca wyraz w wariacji imaginatywnej, po drugiej w myśleniu kontrfaktycznym, funkcja „świata życia” jako regulatora naszych doświadczeń poznawczych, łączy fenomenologię i odłamy filozofii analitycznej³⁸. Dochodzimy więc do dość paradoksalnego wniosku, że ci, którzy w obszarze wiedzy o filmie aspirują do bycia fenomenologami, niekoniecznie są nimi z uwagi na dużą dawkę dowolności, jakich się w stosunku do fenomenologii dopuszczają; ci zaś z kolei, którzy mogliby mieć tytuł do nazywania się w ten sposób, nie są tego świadomi albo też, na skutek powierzchownej znajomości kierunku, w ogóle się od fenomenologii odzegnują.

³⁶ Więcej punktów wspólnych pokazałem w: A. Zalewski, *Zapoznane dziedzictwo: czy kognitywna teoria filmu jest kognitywna?*, [w:] tegoż, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Universitas, Kraków 2003, s. 15–82.

³⁷ Pogląd taki można znaleźć w redakcyjnym wstępie do bardzo skądinąd inspirującego tomu: *Film Theory and Philosophy*, red. R. Allen, M. Smith, Oxford Univ. Press, Oxford – New York 1997. Drugi z redaktorów pojawia się wśród autorów *Post-Theory*; sądząc po publikacjach książkowych, obaj są przekonanymi reprezentantami wspomnianej post-teoretycznej opcji.

³⁸ Zob. np. N.F. Gier, *Wittgenstein and Phenomenology. A Comparative Study of the Later Wittgenstein, Husserl, Heidegger, and Merleau-Ponty*, State Univ. of New York Press, New York 1981, s. 91–133; H.-U. Hoche, W. Strube, *Analytische Philosophie*, Verlag Karl Alber, Freiburg – München 1985, s. 179–203. Z polskich prac należałoby wymienić tom zbiorowy: *Szkice z fenomenologii i filozofii antycznej*, red. W. Krysztofiak, H. Perkowska, Wyd. Naukowe Uniw. Szczecińskiego, Szczecin 1993.

W ostatnim czasie teoria filmu znalazła się w stanie zapaści i jest najslabiej rozwijającą się gałęzią filmoznawstwa. Wynika to nie z jej winy, lecz z przyspieszonego tempa zmian fenomenu kina, za którym myśl teoretyczna nie ma szans nadążyć³⁹. Jeśli jednak w przyszłości pojawią się przesłanki odrodzenia filmoznawczej formacji teoretycznej i ponownego jej spięcia z różnymi odłamami filozofii, wątek fenomenologiczny trzeba w niej będzie budować właściwie od podstaw⁴⁰.

³⁹ W obszarze teorii filmu próbuje się niekiedy ogłaszać przełomy bardzo w gruncie rzeczy iluzoryczne. Na przykład Todd McGowan w swej wydanej w 2007 roku książce *The Real Gaze: Film Theory after Lacan* (wydanie polskie: T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008) twierdzi, że wcześniejsza, lacanistyczna teoria filmu eksploatowała jedynie dwa pierwsze ogniwa triady Lacana Wyobrażone-Symboliczne-Realne, co miało, jego zdaniem, wpłynąć na jej zasadnicze ograniczenia. Tymczasem własna teoria filmu McGowana operuje, znów zdaniem autora, w porządku trzeciego ogniwa, czyli Realnego, i to jest jej nowość na tle poprzednich osiągnięć. W praktyce jednak tego nowatorstwa zupełnie nie widać, a wywody McGowana bardzo przypominają lacanocentryczne teksty o filmie publikowane od kilkadziesiątu lat.

⁴⁰ Już w końcowej fazie prac nad tym artykułem dotarła do mnie nieopublikowana rozprawa doktorska Haralda Stadlera *Film as Experience: Phenomenology and the Study of Film Reception*, obroniona w jednym z wydziałów New York University w 1991 roku – z tej racji nie mogłem jej uwzględnić w tekście głównym. Jest to typowa dysertacja, toteż nie należy oczekiwać od niej zbyt wiele, w interesujący sposób ustala ona jednak proporcje udziału fenomenologii w materii spraw filmowych. Stadler wychodzi od Husserla, by następnie powołać się na fenomenologiczną teorię czytania Wolfganga Isera, a w jeszcze dalszych partiach na myśl Alfreda Schüthasa i rozwijającego ją tandemem Peter Berger – Thomas Luckmann. Husserlowskie pojęcia horyzontu, związku retencji i protencji, czy Schützowska koncepcja wielości rzeczywistości nie są dla Stadlera narzędziami przykładowymi w sposób dogmatyczny do przedmiotu, lecz elementami konstrukcji nośnej, rodzajem elastycznego rusztowania mogącego się wypełniać tkanką bardzo różnych wątków i interpretacji. W ten sposób autor unika błędu Casebiera, który, obrawszy sobie za układ odniesienia pewien szczegółowy schemat Husserlowski, rozciąga go następnie w sposób dość mechaniczny na prokrustowym łożu doświadczenia filmowego, narażając go na dezinterpretacje i uproszczenia. Zarazem jednak Stadler pozostaje w zasadzie wierny analitycznej metodzie fenomenologii i unika przeciwnego efektu pstrokaczyny intelektualnej, jaka gdzie indziej towarzyszy wykorzystywaniu myśli Husserla i jego następców. Źródłem bardziej prywatnej satysfakcji jest dla mnie fakt, że autor, znający pracę Vivian Sobchack z wcześniejszej, dysertacyjnej wersji, z podobnym do mojego sceptycyzmem odnosi się do uprawianej przez nią antropomorfizacji filmu („film widzi”, „film słyszy”, itp.) i dość dziwacznej metafizyki wokół tego osnutej. Nie znaczy to, że dysertacja Stadlera jest pozbawiona usterek. Gdzieś tam autor tak dalece poluzowuje swoją więź z fenomenologią, że praktycznie opuszcza jej teren (zwłaszcza w ostatnim rozdziale poświęconym telewizji); niesprawiedliwa i zwyczajnie nieprawdziwa jest też jego krytyka Husserla w rozdziale pierwszym, zasadzająca się na zarzucie, że Husserl ustanowił sztywną relację „jeden do jednego” między znaczeniem a przedmiotem – zastanawiam się skąd autor w ogóle zacerpnął tak fałszywy pogląd, tym bardziej że on sam tego nie wyjaśnia. Pomimo to jednak przepis Stadlera na kohabitację fenomenologii z dyscypliną dość odległą od jej zasadniczych problemów, ustalający pożyteczną równowagę między nadmiernym rygoryzmem co do niej a beztróską arbitralnością w jej stosowaniu, wydaje mi się wart rozważenia.

Phenomenological Inspiration in the Thought of Films (2)

Summary

It is the second part of the article the first part of which was published in “Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia”, vol. X. This section discusses and puts forward for critical evaluation the concept of film phenomenology contained in Allan Casebier’s book entitled *Film and Phenomenology*. Casebier uses mainly two Husserl’s early fundamental works: the second volume of *Logical Research* and the first volume *Ideas of Pure Phenomenology*. He tries to use them as a source of ideas for his own findings concerning the structure of film experience. At the same time he takes an opportunity to make a lot of simplifications and therefore violates the integrity of Husserl’s doctrine, which was pointed out to him. At the end of the article he states that a possible phenomenological option in the future theory of film will have to be built virtually from scratch.

Keywords: noema, idealism, realism, nominalism, constructivism, film viewer, perception of film.