

Varia

„Kwartalnik Filmowy” nr 127 (2024)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.2841>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Jacek Ostaszewski

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0003-1160-4021>

Koncepcja odbioru haptycznego w teorii filmu

Słowa kluczowe:

odbior haptyczny;
eksploracja taktyczna;
wizualność haptyczna;
doświadczenie
wielozmysłowe;
konstrukcja przestrzeni
filmowej

Abstrakt

Punktem wyjścia artykułu jest teoria sztuki Aloisa Riegla z kluczowym rozróżnieniem odbioru haptycznego i optycznego. W dalszej części tekstu zostaje przedstawione, jak na różne sposoby wykorzystywano tę koncepcję w teorii filmu, poczynając od Waltera Benjamina i jego rozumienia rekonfiguracji sposobów odbioru sztuki w XX w. Pomost między historyczną a współczesną debatą nad haptycznością w kinie stanowi esej Annette Michelson; w okresie dominacji w teorii idei odbioru optycznego w sposób prekursorski mówiła ona o wiedzy cielesnej, której składnikami są odczucia haptyczne. W omówieniu wielowątkowej debaty teoretycznej na temat widzenia haptycznego, obejmującej ostatnie trzydziestolecie, szczególnie miejsce przypada Laurze U. Marks, której prace na nowo określają sposoby odbioru audiowizualności. W uwagach końcowych, na kilku przykładach filmowych, autor zdaje sprawę z funkcjonalności przedstawianych tutaj koncepcji.

Słowo wstępne

Teorię filmu praktykuje się za pomocą pojęć. To one przesadzają o tym, jak rozumie się kino i jego doświadczanie. Mieke Bal zauważa jednak, że pojęcia używane w badaniach humanistycznych to nie tyle słowa, ile miniteorie z systematycznymi zbiorami rozróżnień i ram odniesień, a ich status jest w dużej mierze metaforyczny. Pozwala to na ich wędrówkę między dyscyplinami i teoriami. W rezultacie pojęcia nigdy nie są jednoznaczne i kanoniczne, lecz płynne, a ich sens – mimo pokrewieństw – bywa odmienny nie tylko w różnych obszarach wiedzy, ale też w ramach jednej dyscypliny. Niemniej jedną z form rozwoju myśli humanistycznej – w tym teorii filmu – jest właśnie wędrówka, uczenie się obcych języków przez spotkania z innymi¹.

W historii idei interesującym przypadkiem takiego wędrującego pojęcia jest haptyczność. Sam termin, mający źródła w starożytnej grece, do historii sztuki wszedł na stałe na przełomie XIX i XX w., po czym zaczął przenikać do refleksji nad filmem. Początkowo okazjonalnie, by na fali zwrotu ku poznaniu ucieleśnionemu oraz zwrotu afektywnego stać się jednym z ich znaków rozpoznawczych. Starogreckie *haptós* oznacza namacalny, a *haptikós* to odpowiedni do dotykania. Dosłownie termin ten odnosi się do dotyku, ale drugi, metaforyczny sens oznacza dotyk zapośredniczony – aktywny, który łączy i zbliża. Współcześnie jest istotniejszy ten drugi wymiar pojęcia, określający doświadczenia związane z percepcją, której jedną z możliwych figur jest *dotykanie wzrokiem*².

Koncepcja Aloisa Riegla

Współczesny sens haptyczności nadał na początku XX w. Alois Riegl, uznany przez Ksawerego Piwockiego za twórcę pierwszej nowoczesnej teorii sztuki³. Przełomowość jego prac polegała na łączeniu analizy formalnej ze swoistym psychologizmem: na podstawie cech formalnych dzieła wnioskował o sposobie jego percepcji. Za fundamentalny element stylu uznawał relację figury do tła w ramach kompozycji, której zmieniające się modalności tropił w perspektywie historycznej. W *Późnorzymskim przemyśle artystycznym* przedstawił koncepcję trzech etapów rozwoju sztuki antycznej i jej recepcji, dokonując analizy architektury, rzeźby, reliefów i sztuki użytkowej.

Zdaniem Riegla dla sztuki staroegipskiej, stanowiącej pierwszy etap, charakterystyczny jest haptyczny odbiór obiektów. Głównymi środkami wyrazu są linie proste, wyraźne kontury i kompozycje oparte na symetrii. To one umożliwiają zamknięcie jedności materialnej w płaszczyźnie. Sztuka staroegipska dąży do czysto zmysłowego ujęcia obiektywnej, jednostkowej materialności rzeczy. Skrótów i cieni unikano jako ujawniających subiektywizm ujęcia. Relief egipski z daleka sprawia wrażenie płaskiego i pozbawionego życia, natomiast w miarę przybliżania się zyskuje na żywotności, subtelności modelunku. Odbiór haptyczny polega zatem na oglądaniu z bliska, przy zaangażowaniu zmysłu dotyku. Nie chodzi jednak o bezpośredni kontakt, lecz o złożoną, wielozmysłową percepcję⁴.

Drugi etap, związany z klasyczną sztuką grecką, wiąże się z odbiorem haptyczno-optycznym. Nadal głównym celem sztuki jest wywołanie wrażenia

dotykanej nieprzenikliwości, jednak oko jako najważniejszy zmysł percepcji wychwytuje elementy wypukłe dzięki rzucanym przez nie cieniom. Wymaga to pewnego oddalenia, pozwalającego na „widzenie normalne”. Dzieła mogą operować skrótem czy półcieniem, które nie niszczą haptycznych relacji między powierzchniami. Dopuszczalne są także przejawy afektów duchowych, o ile nie zepchną na dalszy plan zainteresowania obserwatora materialną jednostkowością artefaktu⁵.

Trzecia faza rozwoju sztuki starożytnej wiąże się z okresem późnego cesarstwa rzymskiego. Jej odbiór to widzenie z dystansu, optyczne; przedmioty zyskują pełną trójwymiarowość. Tym samym w percepcji zostaje uwzględniona przestrzeń, ale tylko jako przyległa do jednostek materialnych. Istnieje *jako nieprzenikliwa, zamknięta, wymierna przestrzeń kubistyczna, a nie jako nieskończona przestrzeń z głębią. (...) Nie jest to bynajmniej poziom haptyczny, gdyż zawiera zakłócenia w postaci głębokich cieni; jest to raczej poziom optyczno-kolorowy, w którym rzeczy ukazują się nam w widoku z oddali i w którym również rozmywają się z otoczeniem*⁶. Cienie są głębokie i działają na zasadzie rozdzielania na płaszczyźnie. Charakterystyczne dla antyku przedstawienie zwartości materialnej zostaje w tym ostatnim okresie uzupełnione aktywnością subiektywnej świadomości⁷.

Jak zauważa Marta Smolińska, w koncepcji Riegla sztuka *rozwija się i ewoluuje od postrzegania haptycznego do optycznego czy od poznania zmysłowego i cielesnego do umysłowego. Wraz ze wzrostem optyczności narasta efekt dematerializacji, a zmysł dotyku podlega stopniowej atrofii na korzyść wzroku*⁸. W modelu tym można rozpoznać wpływ darwinowskiego ewolucjonizmu. Smolińska przywołuje kartezyjski podział na postrzeganie spontaniczne (niezależne od woli) oraz świadome (zależne od woli). *Teoria ta obowiązywała także w XIX wieku, gdy w ramach ewolucjonizmu uważano, że owa reakcja cielesna jest przypisana każdej istocie żywej i wynika z instynktownej walki o przetrwanie. Postrzeganie świadome było w tym kontekście uznawane za wyższy stopień rozwoju, jako wynik dyscypliny, wychowania i kontaktu z kulturą. Riegl, wpisując się w ten tryb myślenia, identyfikuje bliskość, szybki ruch i instynktowne działanie wyłącznie ze zmysłem dotyku i animalistyczną naturą człowieka*⁹. Podsumowując wywód, Riegl stwierdza: *Każdy styl artystyczny dąży do wiernego odtworzenia natury i niczego więcej, ale każdy ma własną koncepcję natury w tym sensie, że ma na uwadze bardzo konkretną formę jej wyglądu (haptyczną lub optyczną, widzenie z bliska, normalne lub z daleka)*¹⁰.

Warto zaznaczyć, że rozróżnienie haptyczności i optyczności funkcjonuje w jego pracach nie na zasadzie opozycji, lecz jako wzajemna zależność (ile jest haptyczności w optycznym, a ile optyczności w haptycznym)¹¹. Na uwagę zasługuje też samo pojęcie haptyczności: choć kontakt z dziełem przez optyczną kontemplację z dystansu stanowi normę kulturową, to haptyczność bliskiej relacji, przy zaangażowaniu zmysłu dotyku, już taką oczywistością nie jest. Sam Riegl także miał dylemat z określeniem tego rodzaju odbioru estetycznego.

W pierwodruku z 1901 r. Alois Riegl używał terminu *taktisch*, co ówczesnie mogło być rozumiane zarówno jako „taktyczne”, jak i „taktylne”¹². Oba znaczenia pojawiają się w argumentacji badacza. Z jednej strony percepcja jest oparta na taktylności, ponieważ tylko dzięki dotykowi zyskujemy wiedzę o materialnych granicach obiektu¹³. Dotyk jest powiązany ze wzrokiem i pamięcią zmysłową: *Dziś oczywiście wystarczy jedno spojrzenie, aby rozpoznać, że np. przed nami stoi człowiek. Ale nie mówi nam o tym zmysł wzroku jako taki, lecz wiemy to na podstawie doświadczeń,*

jakie mieliśmy ze zmysłem dotyku¹⁴. Z drugiej strony uwagi na temat obiektów architektonicznych wprowadzają wątek „taktyczności” odbioru, z koronnym przykładem piramidy jako ideału sztuki staroegipskiej: *Niezależnie od tego, przed którym z czterech boków stoi obserwator, jego oko zawsze dostrzeże tylko jednolitą płaszczyznę trójkąta równoramiennego, którego ostro zakończone boki w żaden sposób nie sugerują znajdującego się za nim połączenia głębi¹⁵*. Odbiór dzieła wymaga zatem postawy „taktycznej”, zakładającej zmiany punktu widzenia i dystansu, a sam dotyk jest rozumiany metaforycznie i może opierać się na pamięci taktylnej¹⁶.

Zmianę *taktisch* na *haptisch* Riegl zaproponował rok później w polemice z Josefem Strzygowskim, uznając, że dla zdania sprawy z interakcji wzroku z doświadczeniem taktylnym lepszy będzie wolny od dwuznaczności termin *haptyczności*¹⁷. Funkcjonował on już w tradycji XIX-wiecznej historii sztuki – na przykład w popularnym słowniku encyklopedycznym Heinricha A. Pierera, w którym obok złudzenia optycznego i zmysłowego zostało wyróżnione właśnie *złudzenie haptyczne* (*haptische Täuschung*)¹⁸. Do dyskursu naukowego wprowadził go z kolei niemiecki psycholog Max Dessoir, proponując dla precyzji w opisie układu sensorycznego termin „percepcja haptyczna”. Haptyka – na podobnej zasadzie jak optyka i akustyka – wiązała się z percepcją złożoną, w której stymulacja dotykowa łączy się z aktywnością układu mięśniowego¹⁹.

Decyzja ta była fortunna. Po pierwsze, jak to celnie komentują Gilles Deleuze i Félix Guattari: „*haptyczny*” to lepsze słowo niż „*dotykowy*”, ponieważ nie przeciwstawia dwóch narzędzi zmysłowych, lecz pozwala przypuszczać, iż samo oko może posiadać ową nieoptyczną funkcję²⁰. Po drugie, słowo to odsyła do obecnego od lat 50. w psychologii i fizjologii rozróżnienia „dotyku” jako biernego, somatosensorycznego odczuwania przez skórę i „haptyki” jako aktywno-eksploracyjnego, somomotorycznego dotyku ręką²¹. Nowatorstwo Riegla polegało na dostrzeżeniu relacji między materialnością dzieł i cielesnością odbiorców oraz na przedstawieniu ewolucji stylu, od materialności artefaktu po relacje brył z otwartością przestrzeni²².

Walter Benjamin i taktyczna dystrakcja

W klasycznej teorii filmu z lat 30. można znaleźć zaledwie dwa nawiązania do koncepcji Aloisa Riegla. Pierwsze z nich nie jest właściwie odniesieniem *sensu stricto*, ponieważ Béla Balázs w eseju z 1938 r. nie odsyła do samej kategorii, lecz rozpatruje intensywność doświadczenia odbiorczego właśnie w postulowanym tu rozumieniu *haptyczności*: *Film zniszczył dystans i odrębną jedność dzieła sztuki jako zasady dawnej sztuki przestrzennej. Ruchoma kamera zabiera moje oko, a wraz z nim moją świadomość prosto w obraz, bezpośrednio w środek akcji. Nie widzę z zewnątrz. Widzę wszystko tak, jak musieliby to widzieć zaangażowani w akcję ludzie. Otaczają mnie postacie filmowe i tym samym angażują się w jego fabułę. Idę z nimi, jadę z nimi, spadam wraz z nimi – choć fizycznie pozostaję w tym samym miejscu²³*.

O ile jednak uwagę tę można traktować po prostu jako intuicję, o tyle dla eseju Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* z 1935 r. koncepcja Riegla była niewątpliwie jednym z kluczowych pól odniesienia. Benjamin postawił tezę, że automatyczna multiplikacja dzieł, a tym samym upowszechnie-

nie dostępu do nich, prowadzi nie do upadku sztuki, lecz do jej przekształcenia. Podczas gdy dla sztuki tradycyjnej symptomatyczne było zjawisko aury, znaczące kontakt odbiorcy z unikatowym „autentykiem”, sztuka zapośredniczona przez reprodukcję traciła niepowtarzalne „tu i teraz”, stając się łatwo, niemal natychmiastowo i wszędzie dostępna. Niepowtarzalność i trwanie oryginału są rugowane przez seryjność i przemijalność. Estetyczny rytuał doświadczania dzieła w jego aurze zostaje zastąpiony jego wartością rynkową, natomiast odbiór kontemplacyjny – rozproszeniem uwagi i pobieżnością oglądu z jednej strony, a z drugiej ekspercką skłonnością do oceniania sztuki w kategoriach rynkowych i politycznych²⁴.

Esej ten często uznaje się za prekursorski wobec teorii mediów. W tym kontekście może zaskakiwać, że termin „media” w dzisiejszym rozumieniu w ogóle się w nim nie pojawia, mowa tylko o „środkach technicznych”. Określenie to pada jedynie w liczbie pojedynczej i w innym sensie: *Ludzkie spostrzeganie za pomocą zmysłów – medium, w jakim się ono dokonuje – jest uwarunkowane nie tylko przez naturę, lecz również przez historię*²⁵.

Tobias Wilke zwraca uwagę, że na początku XX w. pojęcie „medium” funkcjonowało w odniesieniu do okultystycznych eksperymentów „mediumicznych” i do zjawiska przepuszczania światła. Benjamin nadaje mu nowy sens – określający, jak ludzką percepcję organizują czynniki naturalne (cechy fizyczne i fizjologiczne) oraz kulturowe (techniczne, społeczne i estetyczne)²⁶. Przejście od odbioru auratywnego do konsumpcyjnego jest zatem konsekwencją rozwoju cywilizacyjnego, w tym pojawienia się fotografii i filmu, które technicznie warunkują doświadczenie zmysłowe, na nowo określając fizjologię percepcji. U Benjamina widać też przeświadczenie, że również modernistyczne ruchy awangardowe traktują percepcję jako determinowaną historycznie i technicznie, co przekształca estetykę w poligon eksperymentów ze zdolnościami sensorycznymi i poznawczymi odbiorców. Benjamin korzysta z teorii Riegla właśnie w kontekście przemian w „medium percepcji” oraz zestawia ze sobą sztukę awangardową i film, mówiąc o kształtowaniu nowoczesnego odbioru: *Z urzekającego kształtu czy ze zniewalającej konstrukcji dźwiękowej dzieło sztuki przeistoczyło się u dadaistów w pocisk. Uderzało widza. Nabrało jakości t a k t y c z n e j . Tym samym wywarło korzystny wpływ na zapotrzebowanie na film, w którym element odwracający uwagę również ma w pierwszym rzędzie charakter t a k t y c z n y , a polega na zmianie miejsca akcji i ujęć, z przerwami i z różną siłą atakujących widza*²⁷.

Wilke zauważa, że w pierwotnej wersji eseju była mowa o jakości taktycznej (*taktische Qualität*), którą redaktorzy wydania pism zbiorowych „poprawili” na taktylność, powołując się na autoryzowany przez autora przekład francuski. Tymczasem Benjamin, sięgając do Riegla, chciał wykorzystać dwuznaczność taktyczności i taktylności, która sprawdza się w języku niemieckim, a z której Riegl zrezygnował na rzecz pojęcia haptyczności. Ta bliskoznaczność nie istnieje jednak w języku francuskim, stąd akceptacja dla zastąpienia w przekładzie taktyczności przez taktylność. W ocenie Wilkego decyzja redaktorów była błędem, ponieważ wypaczała sens, jaki Benjamin przypisywał w latach 30. estetyce ruchów awangardowych i filmu²⁸.

W ujęciu Benjamina taktyczność korespondowała z retoryką ruchów lat 20., które same używały etykiety „awangarda”. Od średniowiecza termin ten funk-



127 godzin, reż. Danny Boyle (2010)



127 godzin, reż. Danny Boyle (2010)

cjonował w kontekście militarnym i dotyczył taktyki, a dokładnie rozpoznania obecności wroga i jego sił oraz przygotowania terenu dla działań wojsk. W miarę zwiększania się liczebności armii wzrastała rola awangardy dla sztuki wojennej. Kres temu położył postęp techniczny: w trakcie I wojny światowej lekkie oddziały kawalerii zastąpiono zwiadem lotniczym i łącznością radiową²⁹. Zanik militarnego znaczenia awangardy zbiegł się w czasie z przejściem tego pojęcia przez estetykę. Wobec wzrastającego tempa życia i postępu technicznego artyści jako czujni i mobilni pionierzy mieli uwolnić się od bagażu tradycji i elastycznie dostosowywać do nowych sytuacji. Zrywając z konwencjami przedstawiania, sprawdzali nowe formy ekspresji. Wilke zauważa, że celem prekursorów estetyki awangardowej było testowanie możliwości ludzkiego sensorium po to, by zniwelować przepaść między sztuką i życiem oraz by przygotować odbiorców na nowe wyzwania, na – jak to ujął László Moholy-Nagy – *sytuacje, która jeszcze nie nastąpiła, ale z pewnością nastąpi*³⁰. To awangardowe rozumienie sztuki jako techniki reorganizacji ludzkiego sensorium Benjamin nazywa przegrupowaniem apercepcji. Przywołany przez niego Rieglowski termin jakości taktycznej, w kontekście testowania zmysłów odbiorców tak, by wyostrzyć zdolności odczuwania przez „taktyczne” wypadki na nowe terytoria, odsyła do militarnego rozumienia terminu.

Dadaistyczne praktyki asamblażu – kolaże Kurta Schwittersa, Maxa Ernsta i Marcela Duchampa – z użyciem tworzyw „nieartystycznych” uniemożliwiały kontemplacyjne zanurzenie i miały, w sposób „taktyczny”, wstrząsnąć odbiorcami. Kino z kolei oferowało „czyste doznanie”, bowiem cechowała je moc zaskakiwania, działania bezpośrednio na zmysły – przez rytm obrazów, skokowe zmiany wielkości planu czy miejsca akcji i sam montaż. W ocenie Benjamina ta techniczna intensyfikacja szoku, z której tak chętnie korzystali awangardowi reżyserzy (Abel Gance) czy przedstawiciele rosyjskiej szkoły montażu (Siergiej Eisenstein), pełniła „taktyczną” funkcję awangardy³¹.

Można zatem uznać, że Benjamin wykorzystał teorię Riegla, dokonując niejako nomenklaturowego regresu – od haptyczności do taktyczności – by zwrócić uwagę na nowe doświadczenia estetyczne związane ze złożonym, wisceralnym pobudzeniem zmysłowym, wynikającym z intensywności bezpośredniego kontaktu z materialnością, niezapośredniczoną przez język i zachodzącą w warunkach rozproszonej uwagi.

Jak zauważa Miriam B. Hansen, podstawą dla takiego rozumienia kina w historii praktyki filmowej byłoby nie kino lat 30., lecz raczej wczesne kino atrakcji, często w sposób nieantropocentryczny przedstawiające materialistyczną interakcję między ludźmi a rzeczami, aktorami a rekwizytami. Natomiast w kinie klasycznym widać dążenie do humanizacji medium *poprzez sposoby narracji i kompozycji skupiające się na psychologicznie zdefiniowanych, zindywidualizowanych postaciach*³².

Okulocentryczna autarchia i przypadek Annette Michelson

W ramach tradycji myśli filmowej wystąpienie Benjamina można uznać za swego rodzaju eksces. Ani w teorii mu współczesnej, ani w tej z następnych kilkudziesięciu lat wątek haptyczności – poza intuicją Balázsa – nie był bowiem obecny.

Podążając tropem wskazanym przez Hansen, zespół perskich badaczy zauważał, że następstwem dominacji w kinie klasycznym trybu narracyjnej integralności i mechanizmu identyfikacji odbiorczej było sięgnięcie do teorii psychologicznych i językoznawczych. W kategoriach Rieglowskich oznaczało to rozpatrywanie kinowej relacji między widzem a ekranem jako przypadku odbioru optycznego, w warunkach określonych przez renesansowy model perspektywy centralnej. Ten wzorzec relacji przestrzennej z jednej strony ujawniał pozycję poznającego podmiotu, z drugiej zaś wzmacniał dystans między podmiotem a przedmiotem³³. Jest to szczególnie widoczne w pracach teoretycznych z lat 70. i 80., niezależnie od paradygmatu refleksji. W kluczu psychoanalitycznym odwołanie do Lacanowskiej koncepcji konstytuowania się podmiotowości, z akcentowanym momentem „fazy lustra”, ustanawiało akt patrzenia jako kluczowy zarówno dla procesów identyfikacji, jak i odbioru przedstawień audiowizualnych. Według Christiana Metz podmiotowo-przedmiotowa relacja między spojrzeniem a sceną sprawia, że film staje się źródłem voyeurystycznej przyjemności. Specyfika filmowego „podglądactwa” polega nie tyle na dystansie, ile na nieobecności widzianego przedmiotu³⁴. Jean-Louis Baudry uznał z kolei, że kino daje widzowi iluzję pozycji podmiotu transcendentalnego w wytwarzaniu znaczeń, choć tak naprawdę to widz jest „wypowiadany” przez film, czyli formowany jako podmiot przez logikę samego spojrzenia³⁵. Wrażenie koherencji spektaklu i przezroczystości w konstruowaniu perspektywy, z której widz odczytywał usekwencjonowaną serię obrazów jako samoprzedstawiającą się rzeczywistość, zapewniał system *suture* opisywany przez Jean-Pierre’a Oudarta i Daniela Dayana³⁶.

Tendencję do rozpatrywania kina w kategoriach optycznych widać także w tradycji semiotycznej. Francesco Casetti stwierdzał, że dla dyskursu filmowego cechą konstytutywną jest przestrzenna relacja między spojrzeniem a sceną. To na jej podstawie można rozpoznać podstawowe tryby wypowiedzania, ponieważ w ustawieniach punktów widzenia i porządku ich zmian ujawniają się sygnały obecności nadawcy i zwracania się do odbiorcy: *ślad podmiotu wypowiedzania nigdy nie opuszcza filmu: dostrzega się go w spojrzeniu, które ustanawia i organizuje to, co jest pokazane, w perspektywie, która określa granice i porządkuje pole, w pozycji, z której śledzi się to, co wpada w oczy. Słowem, w punkcie widzenia*³⁷.

We współczesnej teorii dużą wagę przywiązuje się do cielesnego aspektu doświadczenia filmowego, kwestionując podstawowe konstrukty teorii systemowych – semiotycznej czy psychoanalitycznej, a także kognitywnej, inspirowanej obliczeniowym modelem umysłu. Rewizji zostaje poddane to, co skrótowo można nazwać *metaforą bezcielesnego oka*³⁸, a co oznacza redukcję poznania do samej funkcji patrzenia, które – w duchu Lacanowskiej koncepcji podmiotowości – ma gwarantować fałszywe poczucie tożsamości i pełni. Vivian Sobchack ironicznie określa kluczową dla tej tradycji ideę identyfikacji opartej na samym spojrzeniu, bez zakotwiczenia w cielesności wraz z jej kinetyką, mianem teorii anorektycznej, redukującej doznania zmysłowe do uprzedmiotowionego widzenia³⁹.

Wobec hegemonii okulocentryzmu w powojennej teorii filmu, trwającej aż do lat 90., zaskakującym wyjątkiem jest studium Annette Michelson z 1969 r., poświęcone filmowi *2001: Odyseja kosmiczna* (*2001: A Space Odyssey*, reż. Stanley Kubrick, 1968). W sposób całkowicie innowacyjny dla filmoznawstwa pojawia się

w nim wątek ucieleśnionego poznania, a przy tym kwestia haptyczności odbioru. Wedle Michelson: W „*Odysei kosmicznej*” Kubrick zaproponował ponowne odtworzenie samego procesu kształtowania nawyków sensomotorycznych, zachęcając, przez zakłócenie i przywrócenie równowagi, do podsumowania tego fundamentalnego procesu edukacyjnego, którego skutkiem jest „nasza inkorporacja świata”. Film ten sprawia, że doświadczenie uczenia się jest zarówno fabułą, jak i wątkiem pobocznym filmu (...). Zaproszenie do podróży proponuje ponowną rekonstrukcję inicjacji, trwałego rytuału przejścia, „przejścia w przestrzeń euklidesową”⁴⁰.

W filmie Kubricka widać odniesienia do synkretycznego dziedzictwa mitów, fantazji i kosmologii, ale najistotniejsza jest sama fizyczność ruchu w przestrzeni oraz jego zmysłowa percepcja. Można tu widzieć dyskurs dotyczący z jednej strony wiedzy zdobywanej przez działanie, a z drugiej natury kina jako modelu i trybu poznania. Pod pozorem struktury pozbawionej fabuły i statyczności akcji *2001: Odyseja kosmiczna* opowiada o ruchu, przybyciu i odejściu. W tej misji odkrywczej Kubrick stosuje wielopoziomową taktykę przemieszczania, której celem jest testowanie haptycznej dezorientacji jako czynnika poznania. Nawigacja statkiem w przestrzeni kosmicznej czy ciałem w warunkach nieważkości na poziomie obrazu stwarza pole dla dezautomatyzacji odczuwania parametrów świata przedstawionego dzięki uniezwykłej „architekturze ruchu”⁴¹.

Michelson zwraca uwagę, że motyw rotowania przestrzeni w filmie Kubricka urzeczywistnia – by nie powiedzieć: ucieleśnia – problem uczenia się rozpoznawania siebie, umysłu radzącego sobie z koniecznością adaptacji do uwarunkowań rzeczywistości. Już unoszący się w powietrzu długopis, który stewardesa umieszcza w kieszonce pasażera, sygnalizuje stan nieważkości. Mimo to późniejsza peregrynacja członkini załogi poruszającej się po ścianie statku, by wejść do kabiny pilotów „do góry nogami”, zaskakuje, przeciwstawiając się odbiorczemu poczuciu grawitacji. System standardowych założeń orientacji przestrzennej zostaje zawieszony i zrewidowany. *Różnica między tymi dwiema jakościami i intensywnością reakcji jest różnicą między rzeczami widzianymi a odczuwanymi, między sytuacjami obserwowanymi wizualnie a tymi odczuwanymi haptycznie, między narracyjnym emblematem a radykalnie formalnym ucieleśnieniem logiki przestrzennej*⁴².

Koncepcja ucieleśnionego poznania Maurice’a Merleau-Ponty’ego i teoria rozwoju poznawczego Jeana Piageta pomagają wyjaśnić, jak powolny ruch wirowy obiektów w kadrze, z zawieszeniem współrzędnych horyzontalności i wertykalności przez haptyczną dezorientację, wymusza na widzach ponowne dostosowanie, którego źródłem jest ucieleśniona logika przestrzenna. Oddziaływanie haptyczne za pomocą środków filmowych, szczególnie w przedstawieniu ruchu i efektach specjalnych, można kojarzyć ze złudzeniem haptycznym w XIX-wiecznej encyklopedii Pierera. Skłania do tego także Michelson, zestawiając dzieła Kubricka z dokonaniem pierwszego mistrza kina iluzji, Georges’a Mélièsa, zwłaszcza – co oczywiste – z jego *Podróżą na Księżyc* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902). Widzi w tych filmowcach prawodawców kina, decydujących o skokowym rozwoju sztuki filmowej przez syntezę wyobraźni z przemysłem i jego techniką, czego efektem jest *estetyczny tryb architektury wizjonerskiej*⁴³. W obu przypadkach ambicją twórców jest wytrącenie widzów z komfortu dryfowania przez film, w czym

mają pomóc mniej lub bardziej wyrafinowane chwytły, które Michelson identyfikuje jako czynniki wywołujące odbiór haptyczny.

Nowa Historia Filmu

W okresie supremacji okulocentryzmu w filmoznawstwie rozpoznanie przez Annette Michelson haptyczności w dziele Kubricka było swoistym ekscusem. Sytuacja uległa zmianie w latach 80. za sprawą zwrotu metodologicznego w historiografii określanego jako Nowa Historia Filmu⁴⁴, którego sztandarowym dokonaniem było przewartościowanie podejścia do wczesnego kina. Obalono przekonanie o nieporadności pierwszych realizatorów, zastępując określenia „prymitywizm” i „jarmarczność” zaproponowaną przez Toma Gunninga kategorią „kina atrakcji”. Za jego esencję uznano dążenie do wywołania intensywnej reakcji emocjonalnej poprzez typową dla wodewilu ekshibicyjną demonstrację triku, zaskakujące zjawisko ruchu bądź scenkę komiczną. Nad narracyjną skłonnością do opowiadania dominowała prezentacja samych „atrakcji”⁴⁵.

Noëla Burcha trudno wprowadzić do reprezentatywnego przedstawiciela Nowej Historii Filmu, ale w jego rozważaniach widać zgodność z diagnozami André Gaudreaulta, Charlesa Mussera czy Toma Gunninga⁴⁶. Burch uznaje, że od początku współistniały w kinie dwie tendencje. Z jednej strony bracia Lumière już we *Wjeździe pociągu na stację La Ciotat* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, reż. Louis i August Lumière, 1895) konstruowali głębię przestrzenną, z drugiej zaś feries Méliès'a afirmowały płaskość powierzchni. Ta sprzeczność z drugiej dekady XX w. zmierzała wprawdzie do kompromisu między głębią a płaskością malowanego tła, ale – w ocenie Burcha – powróciła z całą siłą pod koniec lat 30., za sprawą filmów Jeana Renoira, Williama Wylera, a zwłaszcza Orsona Wellesa⁴⁷.

We wczesnym kinie konstrukcja przestrzeni zgodnej z perspektywą centralną i z inscenizacją w głąb była widoczna w filmach realizowanych w plenerze, szczególnie w scenach pogoni, ukazujących postacie poruszające się diagonalnie w kadrze, w kierunku kamery. Natomiast o płaskości obrazu w Mélièsowskich *tableaux vivants* decydowała „wyśrodkowana frontalność”, na którą składały się równomierne górne oświetlenie w zdjęciach atelierowych, statyczność kamery umieszczonej pod kątem prostym do planu, malowane tła, ustawienie aktorów w planach pełnych, bez jakiegokolwiek ruchu osiowego⁴⁸. Jeśli zaś pojawiała się sugestia głębi, nie miała cech perspektywicznych, lecz raczej przywołała na myśl malarstwo średniowieczne czy klasyczne malarstwo japońskie. Według Burcha filmy Méliès'a były odbierane wizualnie, ale oddziaływały też na zmysł dotyku. Co ciekawe, ideę odbioru haptycznego badacz wywodzi nie z koncepcji Riegla, lecz z prac Pierre'a Francastela i Erwina Panofsky'ego poświęconych malarstwu europejskiemu. Wynika to z jego marksizującej postawy, której – jak uważał – owi historycy są bliscy⁴⁹.

Rozpoznany system reprezentacji oparty na budowaniu przestrzeni haptycznej Noël Burch odnosi do wczesnego kina, które określa mianem „prymitywnego” w tym sensie, że jest „pierwotne” i „oryginalne”, ale także „szorstkie” i „surowe” w odniesieniu do wszystkich norm, które (...) akceptujemy w krajach uprzemysłowionych⁵⁰. W innym miejscu dodaje: przez około dwadzieścia lat kino podążało

ścieżką, która w podstawowych aspektach „zaczęła się od nowa” od wszechświata sztuki prymitywnej (lub naiwnej) i dopiero w latach 1910-1915 w pełni powróciła do „klasycznej” reprezentacji przestrzeni⁵¹. Tym samym – chcąc nie chcąc – badacz wpisuje się w założenia Riegla. Po pierwsze, uznając, że sposób konstruowania przestrzeni w filmie determinuje jego odbiór, a po drugie, przejmując schemat historiograficzny, w myśl którego sztuka rozwija się od form odbioru haptycznego, polegającego na bliskim kontakcie z materialnością obiektu, do form odbioru optycznego, umożliwiającego subiektywizację perspektywy i zdystansowaną kontemplację.

Zainicjowane przez Burcha rozważania nad haptycznością wczesnego kina kontynuowała później Antonia Lant, nawiązując do Riegla, a także do Wilhelma Worringera. Jej zdaniem dla modelu rozwoju sztuki zaprezentowanym w *Późnorzymskim przemyśle artystycznym* jest istotna koncepcja woli twórczej rozumianej jako charakterystyczna dla epoki tendencja stylistyczna. Zmiana w stylu artystycznym była wynikiem zmiany woli twórczej, a ta odpowiadała zmianom kulturowym w postrzeganiu przestrzeni. Sztuka wyraża to, jak ludzie chcą widzieć rzeczy, jak je sobie przedstawiają. Ma charakter kreacyjny, dzięki czemu działalność artystyczna wykracza poza zasadę naśladowania rzeczywistości, stając się wyrazem rzeczywistości pożądaney⁵². Emancypacyjny potencjał współczesnej wrażliwości pozwolił na przełomie XIX i XX w. rozpoznać czynniki motywujące kulturowo w innych epokach. Lant zwraca uwagę na zbieżność odkrycia w sztuce staroegipskiej przełomu w koncepcji przestrzeni oraz poszukiwań we wczesnym kinie rozwiązań w konstruowaniu przestrzeni. Co więcej, przywołując prace Worringera, odkrywa paralelizm starożytności i współczesności: *W kinie, podobnie jak w teorii sztuki, egipska przestrzenność była płodna i produktywna, nadając w „Kleopatrze” światu Thedy Bary zagraconą, ornamentalną płaskość, a w „Mumii” gigantyzm i głębię, podczas gdy w innych filmach wydawała się być w stanie prześledzić przejście od kina frontalnej prezentacji do kina artykułowanej głębi. Ta sfera, w której materiał filmowy i rodzące się zasady historii sztuki się krzyżowały, dawała kolejny powód filmowania faraonów, ponieważ zarówno kino, jak i Egipt mówiły o świecie na skraju transformacji przestrzennej – ich połączony efekt miał być odurzający i trwały*⁵³.

Zaczerpnięta od Riegla metoda analizy porównawczej oraz rozróżnienia kategorii płaszczyzny i przestrzeni prowadzi do rozpatrywania wczesnego kina jako kina haptycznego, dla którego znakami rozpoznawczymi są frontalność inscenizacji i specyficzna relacja płaskiej powierzchni ekranu oraz głębi, czy raczej przekształcania stosunków przestrzennych w układy na płaszczyźnie. Filmy Mélièsa okazują się modelowymi przykładami kina haptycznego i bliskości sztuce staroegipskiej. W *Pałacu z tysiąca i jednej nocy* (*Le Palais des mille et une nuits*, reż. Georges Méliès, 1905) malowane zastawki scenograficzne dżungli rozsuwają się warstwa po warstwie. Antonia Lant zauważa: *Powierzchnie lasu zdają się rekonstruować płaszczyznę ekranu, film na krótko deklaruje się jako zdobione płótno, którym zawsze jest (...). Sekwencja ta jest najbardziej systematyczną z powtarzających się spotkań Mélièsa z nowatorską przestrzennością kina, całkowicie płaskiego medium prezentacji, niematerialnego, pozbawionego tekstury, a jednak wywołującego na płaszczyźnie pełniejsze złudzenie fizyczności i dokładności istot ludzkich niż jakakolwiek wcześniejsza sztuka*⁵⁴.

W zmianach artykulacji przestrzeni filmowej Lant dostrzega paralelizm z opisaną przez Riegla ewolucją form odbioru sztuki antycznej. Jej zdaniem kino

powtarza ten ruch przez przejście od haptycznego „obiektywizmu” kina atrakcji do kina narracyjnego przedstawiania oferującego widzowi subiektywizujące zakotwiczenie w diegezie⁵⁵. Wydaje się, że zajmuje ona stanowisko zbliżone do Burcha rozpoznającego haptyczną i optyczną konstrukcję przestrzeni. Dystansuje się jednak od swego poprzednika, dostrzegając znaczące odstępstwa od koncepcji źródłowej. *Dla Burcha haptyczność jest wyraźnie związana z przekonaniem o iluzji przestrzennej, tak że widz wierzy, iż może dotykać fotografowanych obiektów i aktorów, tak jakby istnieli w realnej przestrzeni*⁵⁶. Dalsze jego dywagacje na temat budowania głębi za pomocą efektów dymnych i wprowadzania różnorodnych cieni – ze skrajnym przykładem *Gabinetu doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, reż. Robert Wiene, 1920) – są po prostu sprzeczne z koncepcją Riegla. Przy okazji docenia Benjaminowskie zaadoptowanie haptyczności do zmian w sztuce, jej wiseralnego, masowego, fizycznego i dyslokacyjnego odbioru, aczkolwiek zauważa, że Benjaminowi także brak konsekwencji w korzystaniu z teorii Riegla, ponieważ opisuje raczej twórcę i odbiorcę niż samo dzieło. Zdaniem Lant zamieszczenie to wynika ze zbyt swobodnego łączenia historiografii jednej dziedziny z dopiero powstającą historiografią kina⁵⁷. Dla niej kino haptyczne jest interesujące ze względu na to, jak znosi typowy dla renesansowej perspektywy centralnej dystans między widzem i dziełem.

Poznanie ucieleśnione i koncepcja wizualności haptycznej

W latach 90. XX w. w teorii filmu doszło do zwrotu ku modelowi ucieleśnionego poznania. Oznaczał on zniesienie dualizmu umysłu i ciała, ale nie przez ich proste połączenie, lecz raczej uznanie, że umysł ma dostęp do świata wyłącznie przez doświadczenie cielesne⁵⁸. Symptomatyczne dla tego podejścia są prace Lindy Williams poświęcone cielesnym gatunkom filmowym i swoistemu dyskomfortowi, jakiego doświadczamy w związku z *pozornym brakiem właściwego dystansu estetycznego i nadmiernym zaangażowaniem w odczucia i emocje*⁵⁹. W badaniach teoretycznych oznacza to zwrócenie uwagi na relacje między materialno-figuratywną naturą przedstawiania filmowego a cielesnością odbioru wraz z całą jeją sensomotoryką.

Przełom wieków przyniósł wręcz wysyp prac traktujących odbiór filmu w kategoriach haptyczności, w kontrze do autarchii perspektywy okulocentrycznej. Ciekawym projektem był *Atlas of Emotion*, w którym Giuliana Bruno przedstawiła prywatną mapę kulturowej historii sztuk przestrzenno-wizualnych. Metodologicznym punktem odniesienia, zdawkowo sygnalizowanym, było dla niej niedokończone *opus magnum* Aby'ego Warburga, *Atlas obrazów Mnemosyne*⁶⁰. W swoim „dzienniku podróży” Bruno łączy zagadnienia z zakresu geografii, sztuki, architektury, designu, kartografii i filmu. Z zaskakującą łatwością przechodzi od zagadnień projektowania ogrodów do malarstwa widokowego (tzw. *wedut*), by wskazać, że związane z nim kody przedstawieniowe, historycznie ustanowione przez sztukę oglądania, są ważnym źródłem dla rozwoju kina. Rozważając związki filmu i architektury, stwierdza, że obie dziedziny są zwykle traktowane jako media wizualne, a więc takie, które należy rozpatrywać w kategoriach optycznych. Jednak

sam wzrok, spojrzenie czy perspektywa centralna nie wydają się aż tak istotne jak przestrzeń i miejsca doświadczane haptycznie: *haptyczny* oznacza „zdolny do kontaktu”. Jako funkcja skóry, *haptyka* – zmysł dotyku – tworzy wzajemny kontakt między nami a środowiskiem, zarówno jako umiejscowienie, jak i rozszerzenie interfejsu komunikacyjnego. Ale *haptyka* jest również związana z kinestezją, zdolnością naszych ciał do wyczuwania własnego ruchu w przestrzeni. Rozwijając tę logikę obserwacyjną, niniejsza książka uznaje *haptkę* za czynnik w kształtowaniu przestrzeni – zarówno geograficznej, jak i kulturowej – a co za tym idzie, w artykulacji samych sztuk przestrzennych, do których zalicza się film⁶¹.

W ujęciu proponowanym w *Atlasie emocji* haptyczność łączy zmysły z miejscem. Przez taktylność, ale i taktyczność, podmiot zyskuje poczucie przestrzenności za sprawą ruchu, co pozwala na umiejscowienie się w środowisku zdającym do „zamieszkania”⁶². Bruno podkreśla nierozzerwalność widzenia i podróżowania, powtarzając, że wzrok i miejsce są zawsze powiązane z ruchem i emocjami: *Po drodze stała geometria optyczna, z której korzystał stary filmowy podglądacz [voyuer], staje się ruchomym statkiem filmowego podróżnika [voyageuse]. Tutaj faktycznie podróżujemy z filmami – przestrzenną formą zmysłowego poznania, która podróżującym kulturom oferuje ujęcia towarzyszące*⁶³.

Giuliana Bruno nie definiuje swojego rozumienia emocji, łączy je natomiast z afektami, rytmem i ruchem, co zdaje się wynikać z *idée fixe*, że emocja i ruch mają wspólny rdzeń w języku łacińskim (*e-movere*) i angielskim (*e-motion*). Emocje wyrastają z ruchu, ponieważ to on je wywołuje, zaś one zawierają ruch. Kino łączy je w sobie, oferując obrazy emocji. W krytycznej recenzji *Atlasu emocji* Maria Walsh stwierdza, że książka Bruno ma więcej wspólnego z nieuporządkowanym terenem emocji niż z trójwymiarową bryłą architektoniczną nadającą się do cieleśnego bytowania, ale docenia nowatorstwo haptycznego sposobu mapowania doświadczenia kina jako podróży w przestrzeni⁶⁴. W konkluzji pojawia się bowiem postulat odejścia od traktowania aparatu kinematograficznego jako spadkobiercy klasycznej perspektywy i uznania wynalazku filmu za formę mapowania, w którym przestrzeń jest doświadczana dotykowo i kinestetycznie. „*Patrząc*” na tę szczególną architektonikę – nawigację przestrzenną – ruch obrazów filmowych objawia się jako ucieleśnienie przestrzeni zbliżającej się do odczuwania haptycznego⁶⁵.

Mniej więcej w tym samym czasie została wydana książka Laury U. Marks *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, w której badaczce udało się w sposób systematyczny i nowatorski powiązać odbiór haptyczny z kinem współczesnym, a właściwie z jego odłamem⁶⁶. Przez wskazane w podtytule kino międzykulturowe Marks rozumie filmy tworzone przez osoby, które znalazły się pomiędzy kulturą własnej mniejszości imigracyjnej a dominującego anglosaskiego Zachodu. Obok filmów imigrantek i imigrantów z Afryki, Bliskiego Wschodu, Indii czy Bałkanów są przywoływane także produkcje reżyserów z Zachodu, chociażby Billa Violi, Chrisa Markera, Michelangela Antonioniego, Stephena Frearsa czy Jeana Roucha, których styl i tematyka mają cechy międzykulturowe. Jak zauważa Donato Totaro, Marks nie przypisuje terminowi międzykulturowości dużej wagi konceptualnej, lecz po prostu *używa go do przedstawienia doświadczenia braku ograniczenia i zdefiniowania przez jedną kulturę*⁶⁷.

Celem badaczki jest pokazanie, że kulturowa dyslokacja uruchamia poszukiwanie form ekspresji dla doświadczenia konfrontacji własnej pamięci kulturo-

wej ze wzorami i uwarunkowaniami tej dominującej. Zdaniem Marks kino międzykulturowe jest nieufne wobec tradycyjnej wizualności kina głównego nurtu i próbuje przedstawiać obrazy pamięci, przełamując konwencjonalne ograniczenia medium. Interesuje ją, w jaki sposób w filmach jest reprezentowana pamięć kulturowa związana ze zmysłami, które nie wiążą się w oczywisty sposób z medium audiowizualnym: dotykem, smakiem i zapachem.

To prowadzi do głównej tezy o haptycznej wizualności kina międzykulturowego. Zaplecze tej idei jest bogate i wieloaspektowe, niemniej z interesującą nas perspektywy kluczowe są trzy źródła. Przede wszystkim Laura U. Marks w dość oczywisty sposób nawiązuje do teorii Aloisa Riegla, uwzględniając jednak także wykładnię Deleuze'a i Guattariego dla rozróżnienia haptyczności i optyczności jako estetycznej opozycji gładkiego – przestrzeni koczowniczej oraz żłobionego – przestrzeni osiadłej⁶⁸.

Drugim ważnym punktem odniesienia jest zaproponowany przez Deleuze'a podział tradycji filmowej na obraz-ruch i obraz-czas – Marks używa go w celu nobilitowania niszowych i marginalizowanych produkcji kina międzykulturowego⁶⁹. Z jednej strony mamy więc kino głównego nurtu, oferujące obraz-ruch, z czytelnymi schematami sensomotorycznymi, logicznym następstwem przyczyn i skutków oraz iluzją kompletności formy narracyjnej. Wizualność optyczna (w kategoriach Riegla – obraz optyczny) zakłada, że wszystkie zasoby niezbędne do kompletności, samowystarczalności i czytelności obrazu są dostępne w nim samym. Natomiast kino międzykulturowe – podobnie jak europejskie kino modernistyczne – wpisuje się w kategorię obrazu-czasu, z lukami w przyczynowości, nieracjonalnymi powiązaniem montażowymi i załamaniem koherencji systemu sensomotorycznego. Te obrazy są „mniej kompletne”, wymagają od widza uzupełnienia ich własnymi zasobami pamięci i wyobraźni. Zamiast wciągać w narrację obraz haptyczny zmusza, by kontemplować go w jego materialnej obecności⁷⁰. Jak zauważa Totaro, Marks nadaje temu rozróżnieniu wymiar polityczny, uznając, że oficjalna historia i dominujące formy narracyjne petryfikują wiedzę i pamięć z użyciem zmysłu wzroku i słuchu, podczas gdy wiedza i pamięć, które nie są zakodowane za pomocą środków audialnych lub wizualnych, mogą wymknąć się oficjalnej historii, poza którą działa kino międzykulturowe⁷¹.

Trzecim źródłem inspiracji – może najistotniejszym – jest koncepcja pamięci i percepcji Henriego Bergsona, patrona deleuzjańskiej filozofii kina⁷². W *Materii i pamięci* Bergson pisze: *nazywam „materią” całokształt obrazów, a „postrzeżeniem materii” te same obrazy w odniesieniu do możliwej czynności pewnego oznaczonego obrazu, tj. mego ciała*⁷³. Percepcja nie jest tu traktowana jako proces poznawczy, lecz – wraz z całym systemem nerwowym – jako układ funkcjonalny służący do działania. Żyjemy w świecie obrazów, które istnieją niezależnie od nas. Bergson wyróżnia jeden z nich, nasze ciało. Znamy je nie tylko z zewnątrz, przez percepcję, lecz także od wewnątrz, przez emocje. Elementem ciała jest mózg, ale co istotne, nie jest on źródłem przedstawiń – *to mózg jest częścią świata materialnego, a nie świat materialny częścią mózgu*⁷⁴. Mózg, który analizuje ruch otrzymany i decyduje o ruchu wykonywanym przez ciało, wraz z rozwojem poszerza pole wyboru, dzięki czemu pojawia się świadomość i pamięć. Mechanizm działania pamięci polega na nakładaniu wspomnień-obrazów na percepcję, co wzmacnia



Najdłuższy dzień, reż. Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Darryl F. Zanuck, Gerd Oswald (1962)



Szeregowiec Ryan, reż. Steven Spielberg (1998)

sygnał pamięciowy względem percepcji biologicznej, ale wytwarza też wrażenie, że percepcja zachodzi w nas⁷⁵.

Czerpiąc z Bergsona, Laura U. Marks nie tylko dowodzi, że pamięć ucieleśnia się w zmysłach, a percepcja jest warunkiem zarówno rzeczywistości zewnętrznej, jak i indywidualnej świadomości, lecz także argumentuje, iż pamięć i percepcja są warunkowane kulturowo. Jednym z celów jej projektu jest więc odnajdywanie kultury w ciele i jego doświadczeniach⁷⁶. Uzasadnia to sam tytuł książki: *„The Skin of Film”* [Skóra filmu] stanowi metaforę podkreślającą to, jak film tworzy znaczenie przez swoją materialność, przez kontakt między postrzegającym a przedstawianym obiektem. Sugeruje on również, że samo widzenie może być dotykowe, jakbyśmy dotykali filmu oczami: nazywam to *w i z u a l n o ś c i ą h a p t y c z n ą*. Wreszcie, myślenie o filmie jako o skórze uznaje efekt cyrkulacji dzieła wśród różnych odbiorców, z których każdy naznacza je własną obecnością. Tytuł ma polemicznie sugerować, że film (i wideo) może być postrzegane jako wrażliwe i przewodzące, jak skóra⁷⁷. Wychodząc od rozumienia percepcji haptycznej jako połączenia funkcji dotykowych, kinestetycznych i propriocepcyjnych, Marks stwierdza, że w wizualności haptycznej same oczy funkcjonują jak zmysł dotyku, co skutkuje silniejszym zaangażowaniem w odbiorze cielesności niż ma to miejsce w przypadku widzialności optycznej: *myślenie o kinie jako haptycznym jest tylko krokiem w kierunku rozważenia sposobów odwoływania się kina do ciała jako całości. Różnica między wizualnością haptyczną a optyczną jest kwestią stopnia. W większości procesów widzenia są zaangażowane oba rodzaje wizualności, w dialektycznym ruchu od dalekiego do bliskiego. Rzecz jasna, potrzebujemy obu rodzajów wizualności: trudno jest uważnie przyjrzeć się skórze kochanka za pomocą wzroku optycznego; trudno jest prowadzić samochód za pomocą wzroku haptycznego⁷⁸. Jak zauważa Matilda Mroz, na poziomie estetycznym percepcja optyczna uprzywilejowuje reprezentacyjną moc obrazu, pozwalając widzowi umiejscowić się jako dominujący podmiot. Natomiast percepcja haptyczna na różne sposoby uprzywilejowuje obecność materialną. Może, na przykład, oferować obraz w zbliżeniu, który powoli, jeśli w ogóle, przekształca się w figurację; lub prowadzi „błądzące” ruchy kamery po powierzchni obrazu; lub też wytwarza obraz zawierający tyle szczegółów, że „wymyka się spojrzeniu z dystansu, zamiast tego przyciągając widza blisko do siebie”⁷⁹.*

Marks wyjaśnia również, za pomocą jakich środków formalnych i stylistycznych wprowadza się do filmów wizualność haptyczną: ziarnistość obrazu, zmiany ostrości, efekty synestetyczne, niedoświetlenie i prześwietlenie obrazu, formaty w rodzaju Pixelvision, użycie ekstremalnych zbliżeń i naprzemienne korzystanie z rejestracji wideo i filmowej, wreszcie – druk optyczny i zadrapania emulsji⁸⁰.

Tak konstytuowana haptyczność umożliwia reprezentowanie w filmach zmysłowej organizacji danej kultury, nazywanej przez Marks „sensorium kulturowym”. Według badaczki w zrozumieniu kina może pomóc traktowanie filmów jako kultury kulturowej pamięci zmysłowej, a jego odbioru – jako doświadczenia wielozmysłowego⁸¹. Co warto zauważyć, Marks nie postuluje obalenia okulocentryzmu i zastąpienia wizualności dotykiem, lecz uważne badanie złożoności zmysłów w doświadczeniu estetycznym.

Do tej idei powraca w późniejszym zbiorze esejów o sztuce wideo, filmach eksperymentalnych i krytyce filmowej. Dla zilustrowania wizualności haptycz-

nej, w której same oczy funkcjonują jako narządy dotyku, wdzięcznymi przykładami są dla niej realizacje wideo. Ziarnisty obraz o niskim kontraście, z możliwością elektronicznej i cyfrowej obróbki, sprawia wrażenie teksturowej powierzchni, po której wzrok błądzi, zatrzymując się czasami na czymś, ale nie skupiając się, a jedynie skłaniając do refleksji nad tym, co widzimy. Filmy Atoma Egoyana, formy eksperymentalne Mike'a Hoolbooma, Phila Solomona czy Peggy Ahwesh dostarczają doznań haptycznych, na przemian wciągając w dezorientującą bliskość i pozwalając rozpoznać obrazy. Ta ciągła oscylacja jest przedmiotem pożądanego, ponieważ prawdziwy erotyzm polega na nieustannym przechodzeniu od kontroli do rezygnacji, od bycia dawcą do bycia odbiorcą, na przepływie między haptycznym i optycznym trybem widzenia.

Podążając tym tropem, Marks chce przywrócić przepływ między haptycznym i optycznym, którego dziś brak w kulturze, a który jest możliwy za sprawą krytyki haptycznej opartej na erotyzmie. W miejsce bezcielesnego, dokonywanego z dystansu procesu zawłaszczania za pomocą widzenia optycznego, nastawionego na przeniknięcie dzieła i jego „interpretację”, Marks postuluje relację erotyczną, opartą na wrażliwym dotyku, na przyłgnięciu i poruszaniu się po powierzchni obiektu. Jak zauważa, *nie ma potrzeby interpretowania, tylko rozwijania i zwiększania powierzchni doświadczenia*⁸².

Na marginesie można odnotować, że Laura U. Marks, włączając percepcję wielozmysłową w służbę rozumienia sztuki, w jednym z esejów omawia film *Institut Benjamenta (Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life*, reż. Stephan i Timothy Quay, 1995), by pokazać, jak obraz haptyczny otwiera się na zmysł węchu⁸³. Jeśli przyjąć, że odbiór haptyczny jest przede wszystkim związany z odbiorem wielozmysłowym, to podniesiona przez Marks kwestia zachęca do dalszych dociekań, w jaki sposób kino oddziałuje na zmysły, których technicznie nie reprezentuje.

Do intymnej haptyczności kontaktu nawiązała także Vivian Sobchack, przywołując w jednym z esejów swoje przeżycie podczas oglądania *Fortepianu (The Piano*, reż. Jane Campion, 1993). Wedle badaczki stanowi on rzadki przypadek filmu narracyjnego, w którym zostaje obalona kulturowa hegemonia widzenia. *Fortepian* otwiera ciemny obraz z nieregularnymi i nieostrymi plamami różowo-czerwonego światła. Drugie ujęcie ujawnia, że to Ada (Holly Hunter) patrzy przez palce na słońce. Sobchack relacjonuje: *Pomimo mojej „prawie zupełnej ślepoty”, „nierozpoznawalnego rozmycia” i oporu, jaki obraz stawiał mojemu wzrokowi, m o j e p a l c e w i e d z i a ł y, n a c o p a t r z e – i t o p r e d o b i e k t y w n y m k o n t r p l a n e m, k t ó r y p o z w o l i ł p r a w i d ł o w o u m i e ś c i ć w p r z e s t r z e n i o g l ą d a n e p a l c e*⁸⁴. Uznaje to za odruchowe, przedpojęciowe pojmowanie przez ciało tego, co widziane, za coś powszechnego, a jednocześnie niezwykłego. W fenomenologicznej analizie konstatuje, że w momencie, gdy oczy nie widzą niczego znaczącego i doświadczają niemal ślepoty, dotykowe czucie obecności w świecie chwytą sens obrazu w taki sposób, w jaki zdeorientowane widzenie nie byłoby w stanie⁸⁵. Wyjątkowość jej analizy polega na zakwestionowaniu standardowego odbioru filmu – Ada nie mówi i (w pierwszych ujęciach) nie widzi, wybiera taktyność, na której będzie budowała relację z Bainsem (Harvey Keitel). Sobchack zmierza do rozpoznania w kinie zmysłowego adresowania i cielesnej materii samego widza, proponując konstrukt „podmiotu kinestetycznego”. Jak podsumowuje: *doświadczenie*

filmowe ma znaczenie nie dla naszych ciał, ale z powodu naszych ciał. To znaczy, że filmy wywołują w nas „cielesne myśli”, które stanowią podstawę bardziej świadomej analizy⁸⁶.

Obie badaczki odwołują się do fenomenologii i jej modelu podmiotowości, który zakłada wzajemne przenikanie się i tworzenie siebie oraz innych⁸⁷. O ile dla Sobchack jednym ze źródeł rozważań jest koncepcja wizualności haptycznej Marks, o tyle dla autorki *The Skin of the Film* inspiracją jest myśl Sobchack przedstawiona w *The Address of the Eye*: oglądanie filmu nie jest oglądaniem z dystansu, przez ramę, okno czy lustro, lecz wymianą między dwoma ciałami – widza i filmu, oraz dialogicznym tworzeniem przestrzeni kinowej⁸⁸.

„Powierzchnie” haptyczności, czyli percepcja wielozmysłowa

Bliskie, wręcz synergiczne poglądy Vivian Sobchack i Laury U. Marks są uznawane za kluczowe dla zwrotu afektywnego w teorii filmu. Pod wpływem fenomenologii i nowego materializmu doszło do przeformułowania dyskursu, w którego centrum znalazły się kwestie doświadczenia cielesnego, zmysłowości, afektów i emocji, z charakterystycznymi dychotomiami dystansu i bliskości czy dominującego spojrzenia i wrażliwego dotyku⁸⁹. Jedną z jego zasadniczych kategorii stała się właśnie wizualność haptyczna jako estetyczna rekonfiguracja wzroku w odbiór wielozmysłowy.

Tak na przykład Kaisa Hiltunen – w nawiązaniu do koncepcji Marks – rozpoznaje w późnych filmach Krzysztofa Kieślowskiego skłonność do obrazów haptycznych. Wdaje się w polemikę z negatywnymi głosami polskiej krytyki na temat *Podwójnego życia Weroniki* (1991) i *Trzech kolorów: Niebieskiego* (1993); przywołuje opinie Mateusza Wenera, Marka Haltofa i Marioli Jankun-Dopartowej wskazujące, że Kieślowski w tych filmach wyrzeka się realizmu i problematyki społecznej na rzecz estetyki powierzchni i metafizycznych zagadek. Przypominająca stylistykę reklam fotogenia obrazów sprawia, że dzieła te stają się płytkie i kiczowate⁹⁰. Hiltunen uznaje, że Kieślowskiego interesowały po prostu konkretne materialne rzeczy i to, w jaki sposób jawią się one osobom patrzącym na nie z bliska⁹¹.

Analizując czas i przestrzeń w filmach modernistycznych, Matilda Mroz rozpoznaje współistnienie w poszczególnych ujęciach *Przygody* (*L'avventura*, reż. Michelangelo Antonioni, 1960) trybu optycznego i haptycznego, zaś w *Zwierciadle* (*Zerkalo*, reż. Andriej Tarkowski, 1975) obecność różnorodnych tekstur odsyłających do zmysłu dotyku; powolne błędzenie kamery po ich powierzchniach uruchamia widzenie haptyczne⁹².

Z kolei Miriam Ross, interesująca się technikami stereoskopowymi w kinie (tzw. trójwymiarowością), proponuje w odniesieniu do takich filmów jak *Avatar* (reż. James Cameron, 2009), *Alicja w Krainie Czarów* (*Alice in Wonderland*, reż. Tim Burton, 2010) czy *Starcie Tytanów* (*Clash of the Titans*, reż. Louis Leterrier, 2010) kategorię hiperhaptyczności: *Jeśli kino międzykulturowe, które analizuje Marks, wykorzystuje niekontrolowaną, dotykową jakość obrazów w produkcji haptycznej wizualności, to kino trójwymiarowe zapewnia niekontrolowaną, nieskończoną głębię obrazu, tworząc wizualność hiperhaptyczną*⁹³.

Anthony McCosker w studium poświęconym afektom awersyjnym w kulturze wizualnej także sięga po koncepcję Marks, zwracając uwagę na afektywny potencjał cielesnego masochizmu w *Crash: Niebezpiecznym pożądaniu* (*Crash*, reż. David Cronenberg, 1996). McCosker podkreśla, że koncepcja wizualności haptycznej w miejsce zasady reprezentacji i mechanizmu identyfikacji stawia neuroestetyczne funkcje kina i sztuki, możliwe dzięki fakturom, powierzchniom, impulsom cielesnym, działaniom i afektom⁹⁴.

Przywołanie tych kilku prac nawiązujących do propozycji Laury U. Marks pozwala stwierdzić, że modyfikacji podlega zarówno pole odniesienia dla haptyczności, jak i jej sens. W kolejnych pracach staje się ona narzędziem w rozpoznawaniu pomijanych wcześniej aspektów dzieł i ich estetycznego potencjału oddziaływania. Odwołania do kina artystycznego – czy spod znaku modernizmu, czy postmodernizmu – oraz widowisk wykorzystujących zaawansowane techniki realizacyjne poszerzają rozumienie haptyczności, jednocześnie ją odpolityczniając. Przestaje być domeną kina undergroundu, międzykulturowego bądź eksperymentalnego.

W spektrum tych prac najbardziej zaskakują – przynajmniej na pierwszy rzut oka – propozycje analizy strony audialnej filmów pod kątem ich haptyczności. Szczególnie ciekawa jest koncepcja Lisy Coulthard uznającej, że w filmach Michaela Hanekego dźwięk wykorzystuje się w taki sposób, by zachęcić odbiorców do słuchania haptycznego i pogłosowego⁹⁵. Do takich rozpoznań prowokują chociażby sceny otwarcia i zamknięcia w filmie *Ukryte* (*Caché*, 2005), w których długim, statycznym ujęciem domu towarzyszy dźwięk pozakadrowy. Punktem odniesienia dla jej studium staje się koncepcja Jean-Luca Nancy'ego rezonansowego słuchania muzyki, z rozróżnieniem na słyszenie i słuchanie⁹⁶. Słuchanie wykracza poza rozumienie tego, co słyszymy, oznacza uwagę, „niespokojne skupienie” i reakcję rezonansową. Coulthard zauważa, że z podkreśleniem u Hanekego poczucia winy, autorefleksji i niemożliwości komunikacji międzyludzkiej doskonale koresponduje wymóg uważności słuchowej. W *Pianiste* (*La Pianiste*, 2001), *Czasie wilka* (*Le temps du loup*, 2003), *Ukrytym czy Białej wstążce* (*Das Weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte*, 2009) minimalizm akustyczny łączy się z dwuznacznościami narracyjnymi, z otwarciem historii, nieodgadnionymi postaciami i tajemnicami bez odpowiedzi. Za Nancy'em badaczka dostrzega tu strategię przejścia od rozumienia wynikającego ze słyszenia do niepokojącej otwartości i związanego z tym słuchania. Najskuteczniejszym środkiem osiągnięcia reakcji rezonansowej u Hanekego okazuje się cisza. To z nią wiąże się wezwanie do słuchania, zadawania pytań, kontemplacji i rezonowania. Za sprawą ciszy dźwięk staje się taktylny i cielesny. Cisza podkreśla i wzmacnia odgłosy codziennego życia: oddychania, chodzenia, mycia zębów, jedzenia, dotykania skóry. Cisza stanowi wyzwanie. Nie jest niedostatkiem, lecz układem rezonansowym, to w ciszy słyszymy odpowiedź własnego ciała⁹⁷.

To rozciągnięcie haptyczności na sferę dźwiękową poszerza i wysubtelnia możliwości analizy filmu, a jednocześnie wykracza poza ramy wyznaczone przez Aloisa Riegla. Koncepcja odbioru haptycznego została jednak sformułowana w odniesieniu do sztuk plastycznych, a jej kryteriami były materialność artefaktu i figuratywność przedstawienia. Czy zatem Lisa Coulthard i podążająca jej tro-

pem Philippa Lovatt⁹⁸ nie idą zbyt daleko w ekstrapolacjach widzenia haptycznego na słuchanie haptyczne?

Coulthard, określając swoją pozycję metodologiczną, wspomina o modzie na haptyczność we współczesnej teorii filmu i odsyła do deleuzjańskiej interpretacji tez Riegla. Gest ten nie do końca jest fortunny. Po pierwsze, niepotrzebnie lekceważy wkład Laury U. Marks w filmoznawcze myślenie o haptyczności – w tym także audialnej. Po drugie, błędnie odsyła do książki Deleuze'a *Bacon. Logika wrażenia*. W refleksji o malarstwie Francisca Bacona jest mowa wyłącznie o haptyczności w sensie patrzenia, które przywołuje dotyk⁹⁹. Natomiast faktyczne źródło inkluzywnego badania roli wszystkich zmysłów w odbiorze wizualności znajduje się we wcześniejszej pracy Deleuze'a i Guattariego *Tysiąc plateau*. W ostatnim *plateau* autorzy, przyjmując perspektywę antropologiczną, piszą o przestrzeniach gładkich i żłobionych, omawianych kolejno od modelu technologicznego, przez muzyczny, fizyczny, aż po estetyczny. I tu rozróżnienie przestrzeni gładkiej i żłobionej wchodzi w korespondencję z koncepcją Riegla: *To właśnie gładkie jawi nam się równocześnie jako przedmiot widzenia bliskiego oraz jako element przestrzeni haptycznej (który może być zarówno wizualny, jak i słuchowy czy dotykowy). Wyżłobione przeciwnie, zwraca się ku widzeniu dalszemu i ku przestrzeni bardziej optycznej – nawet jeśli oko nie jest jedynym organem, który ma tę zdolność*¹⁰⁰.

Co ważne, owo wyjście w myśleniu o relacji haptyczności i optyczności poza doświadczenie estetyczne i objęcie nim antropologicznych wymiarów przestrzeni zostało dostrzeżone wcześniej, właśnie przez Laurę U. Marks: *Oczywiście nie możemy dosłownie dotknąć dźwięku naszymi uszami, tak jak nie możemy dotknąć obrazu naszymi oczami; ale tak jak wzrok może być optyczny lub haptyczny, tak i słuch może postrzegać otoczenie w mniej lub bardziej instrumentalny sposób. Słuchamy konkretnych rzeczy, podczas gdy dźwięk otoczenia słyszymy jako niezróżnicowaną całość. (...) W kinie dźwiękowym relacja między teksturami dźwiękowymi a znakami dźwiękowymi może być równie złożona, jak relacja między obrazami haptycznymi i optycznymi*¹⁰¹. Uwaga ta, dająca propozycji Coulthard właściwy kontekst conceptualny, ujawnia „kłączowatość” ścieżek rozważań Marks o haptyczności. Zostaje tutaj też wzmocniona teza o erotycznym charakterze obrazów haptycznych: *Przez bliską interakcję z obrazem, na tyle bliską, że figura i tło zlewają się ze sobą, widz zrzeka się własnego poczucia odrębności od obrazu – nie po to, by go poznać, ale po to, by poddać się jego pragnieniu*¹⁰².

Uwagi końcowe

Skoro na początku była mowa o wędrowaniu pojęć, to warto zwrócić uwagę na fakt, że Alois Riegl zakładał teleologiczny rozwój od form haptycznych, bazujących na doświadczeniu z bliska obiektywnej materialności artefaktu, do form optycznych, wykorzystujących subiektywne cechy punktu widzenia, doświadczanych z dystansu. Natomiast Laura U. Marks, w swej subwersywnej strategii objaśniania współczesnej audiowizualności, rozszerza, a zarazem modyfikuje koncepcję wiedeńskiego teoretyka. Wizualność optyczna, z perspektywiczną iluzją przestrzeni i zaproszeniem do identyfikacji z figurami przedstawienia, oznacza dla niej regres. Opiera się bowiem na alienującym dystansie między widzem a obrazem. Marks opowiada się za obrazem haptycznym, jako

że obraz może być postrzegany w swojej materialnej naturze, nie zaś w funkcji reprezentacyjnej i narracyjnej.

Jak zauważa Sonja Kirschall, Marks definiuje haptyczność – *ex negativo* – przez postawienie pytania, w jakim stopniu nie odpowiada ona wizualności optycznej. Może to prowadzić do niezwykle szerokiego rozumienia haptyczności, która traci potencjał różnicowania, stając się etykietą dla każdej estetyki opartej na uniezwykleniu i dezorientacji. Jej zdaniem Marks pod pewnymi względami zawęża Rieglowską definicję haptyczności, na przykład gdy odrzuca figuratywność i przestrzenność obrazu czy wprowadza sądy wartościujące na etapie założeń, co zostało tutaj określone jako upolitycznienie. Kontrowersyjny wydaje się także pomysł, by obrazy niedoświetlone lub prześwietlone, a przez to nieczytelne, uznać za zaproszenie do odbioru haptycznego, ponieważ zgodnie z teorią Riegla niewyraźne kontury, niejasno zdefiniowane cienie i odbicia światła to nadal środki optyczne¹⁰³. Kirschall nie odrzuca samego projektu haptyczności wizualnej, proponuje jednak jego doprecyzowanie. Na podstawie omawianych przez Marks przykładów, a także rozważań Miriam Ross o hiperhaptyczności filmów trójwymiarowych, postuluje rozróżnienie dwóch wariantów: hipohaptyczności i hiperhaptyczności. Pierwsza polegałaby na antycypacyjnym prowokowaniu zmysłu dotyku przez niedjednorodność lub rozproszenie, wywołujące u widza napięcie bądź pragnienie wobec potencjalności obiektu filmowego. Mając do czynienia z wyzwaniem dla wzroku w postaci niekompletności obrazu, widz musi wykorzystać zasoby pamięci i wyobraźni. Natomiast hiperhaptyczność – wprost przeciwnie – polegałaby na prowokowaniu zmysłu dotyku przez nadmiar i bogactwo szczegółów w prezentowanych powierzchniach i teksturach. Obraz zaczyna po prostu oddziaływać na inne zmysły. Kirschall dochodzi do wniosku, że bardziej owocne od dociekań nad efektami haptycznymi, jakie można osiągnąć za pomocą środków filmowych, jest przejście do bardziej generalnej kwestii – w jaki sposób filmy angażują całą cielesność¹⁰⁴.

W tym momencie odchodzimy jednak od refleksji nad haptycznością filmu z perspektywy estetycznej i wkraczamy na grunt badań nad odbiorem, czyli w domenę teorii kognitywnej. Murray Smith w pracy *The Pit of Naturalism* przywołuje scenę, w której bohater filmu *127 godzin* (*127 Hours*, reż. Danny Boyle, 2010) amputuje własną rękę przygniecioną głazem w kanionie na pustyni Utah. Przykład ten ilustruje tezę o symulacji ucieleśnionej zachodzącej w trakcie odbioru filmu. Przełomowe dla rozwoju neurokognitywistyki odkrycie neuronów lustrzanych i przyjęcie hipotezy systemu lustrzanego jako odpowiedzialnego za zdolność do empatii służy badaczowi do wyjaśnienia doświadczenia „dreszczy lustrzanych”. Otóż mimikra somatosensoryczna, motoryczna i afektywna sprawiają, że w trakcie sceny desperackiego, ale ratującego życie samookaleczenia doświadczamy pomieszania empatii z niemal fizycznym bólem i odrazą. Smith analizuje ten fragment pod kątem użytych środków filmowych: obrazowania w planach bliskich ekspresji ciała i twarzy mężczyzny walczącego o przeżycie, szybkiego montażu asocjowanego z intensywną ścieżką dźwiękową¹⁰⁵. Scena ta osiąga intensywność „dreszczy lustrzanych” właśnie za sprawą haptyczności audiowizualnej.

Koncepcja odbioru haptycznego – mimo sporów co do zakresu jej odniesień – jest istotnym elementem współczesnego dyskursu filmoznawczego i pozwala problematyzować do niedawna umykające uwadze kwestie korelacji środ-

ków filmowych oraz potencjału ich oddziaływania. Jeśli bowiem porówna się ze sobą sekwencje z dwóch filmów przedstawiających lądowanie aliantów 6 czerwca 1944 r. na plażach Normandii, natychmiast staje się jasne, że *W najdłuższym dniu* (*The Longest Day*, reż. Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Darryl F. Zanuck, Gerd Oswald, 1962) mamy do czynienia z widzeniem, a zatem i odbiorem optycznym. Nad planami bliskimi dominują pełne i totalne, zdejmowane w długich ujęciach. Sekwencji nie dynamizują nawet travellingi ukazujące biegnących żołnierzy. Inaczej sprawy się mają w sekwencji otwierającej *Szeregowca Ryana* (*Saving Private Ryan*, reż. Steven Spielberg, 1998). Immersyjną lekturę wywołuje szybki montaż ujęć w planach bliskich, z różnych ustawień wielu kamer, w połączeniu z subiektywizacją dźwięku zaskakującego raz intensywnością odgłosów kanonady, innym razem ciszą towarzyszącą tonącym ciałom, a zaraz potem ciszą wywołaną ogłuszającą eksplozją. Efekt szoku zostaje osiągnięty przez haptyczne przedstawienie cielesnego wymiaru udziału w walce¹⁰⁶. Dzięki doświadczeniom haptycznym przestajemy być obserwatorami i czujemy się zaangażowani w rzeczywistość filmową, a dzięki afektom – jak w odbiorze *127 godzin* – mamy wrażenie, że świat i rzeczy są w stanie dotknąć nas do żywego.

Można uznać, że zmiana ta wynika z tendencji do aktywizowania odbioru immersyjnego, widocznej w kinie głównego nurtu. Ale może to także kwestia intencji artystycznej. Wystarczy przywołać odmienne strategie wizualizacji w filmach opowiadających o artystach malarzach. W *Kontrakcie rysownika* (*The Draughtsman's Contract*, reż. Peter Greenaway, 1982) mamy do czynienia z konsekwentnie statycznym komponowaniem kadru i perspektywą centralną, potwierdzaną przez obecność w kadrze siatki Albertiego, natomiast w filmie *Van Gogh. U bram wieczności* (*At Eternity's Gate*, reż. Julian Schnabel, 2018) – z haptyczną dezynwolturą chwytających ujęć z dystorsyjnymi zaburzeniami optyki.

Nie ma potrzeby podawania dalszych przykładów. Rola haptyczności obecna (aczkolwiek niedoceniana) w kinie od samego początku nabiera znaczenia zarówno w praktyce realizacyjnej, jak i w teorii filmu. Z jednej strony bowiem wpisuje się w kontrkulturowy bunt przeciw konwencjom kina głównego nurtu i twórcze poszukiwania nowatorskich rozwiązań, z wykorzystaniem potencjału środków wzmacniających immersyjność odbioru. Z drugiej zaś, staje się kluczowym pojęciem dla teorii po zwrocie ku ucieleśnionemu poznaniu i fenomenologii doświadczenia odbiorczego. Podążając tropem postulowanej przez Laurę U. Marks idei krytyki haptycznej, można uznać kwestię haptyczności za symptom przejścia od hermeneutycznie zorientowanej „kultury znaczenia” do „kultury obecności”¹⁰⁷. Przekształcenia sensu samego pojęcia i jego rozumienia w rozważaniach o sztuce pozwalają rozwijać dyskurs wokół sposobów doświadczania filmów. Godna uwagi wydaje się również podkreślana przez Marks idea przezwycięzania jednostronności widzenia optycznego przez percepcję haptyczną czy też, by nawiązać do Riegla i Benjamina, odbiór „taktyczny”. Dokonując próby poszerzenia opisu doświadczania odbiorczego o inne zmysły, należy pamiętać, że nie funkcjonują one w izolacji, zawsze są powiązane. Nie chodzi zatem o zastąpienie wizualności na przykład taktylnością, ale o zbadanie złożoności zaangażowania zmysłów w doświadczenie estetyczne.

- ¹ M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 18-19, 30, 47-48.
- ² W. Batus, *Dotykanie wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce*, „Konteksty” 2019, nr 4, s. 202-203; M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020, s. 19.
- ³ K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, PWN, Warszawa 1970.
- ⁴ A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei der Mittelmeervölkern*, Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1901, s. 18, 20.
- ⁵ Tenże, dz. cyt., s. 20-21.
- ⁶ Tamże, s. 21.
- ⁷ Tamże, s. 22.
- ⁸ M. Smolińska, dz. cyt., s. 36.
- ⁹ Tamże, s. 37.
- ¹⁰ A. Riegl, dz. cyt., s. 212.
- ¹¹ G. Vasold, „Das Erlebnis des Sehens”. Zum Begriff der Haptik im Wiener Fin de Siècle, „Masse und Kothurn” 2016, t. 62, nr 2-3, s. 61-62.
- ¹² T. Wilke, *Tacti(cal)ity Reclaimed: Benjamin's Medium, the Avant-Garde, and the Politics of the Senses*, „Grey Room” 2010, nr 39, s. 48-49.
- ¹³ A. Riegl, dz. cyt., s. 17.
- ¹⁴ Tenże, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, oprac. K. M. Swoboda, O. Pächt, Böhlau, Graz – Köln 1966, s. 286.
- ¹⁵ Tenże, *Die spätrömische Kunstindustrie...* dz. cyt., s. 22.
- ¹⁶ W. Batus, dz. cyt., s. 204. Z tym aspektem koncepcji Riegla koresponduje Benjaminowski podejście do recepcji architektury, rozpatrywanej w kategoriach „taktycznej” i „optycznej”. Por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 92.
- ¹⁷ A. Riegl, *Spätrömisch oder orientalisches?*, „Beilage zur Allgemeinen Zeitung”, 23.04.1902, nr 93, s. 155.
- ¹⁸ H. A. Pierer, *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit oder neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Verlagsbuchhandlung von H. A. Pierer, Altenburg 1863, wyd. IV, t. 17, s. 301.
- ¹⁹ M. Dessoir, *Über den Hautsinn*, „Archiv für Anatomie, Physiologie, Physiologische Abteilung” 1892, s. 242, 245.
- ²⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Kapitalizm i schizofrenia II: Tysiąc plateau*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 609.
- ²¹ S. Kirschall, *The Haptic Image Revisited – Zu den ungenutzten Potenzialen eines vielgenutzten Konzeptes*, „FFK – Journal Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium” 2017, nr 2, s. 60.
- ²² Por. np.: G. Vasold, dz. cyt., s. 49; A. Maciejewska-Jamrozak, *Ksawery Piwocki. Pierwsza nowoczesna teoria sztuki*, „Studia Metodologiczne” 1974, nr 12, s. 143-144.
- ²³ B. Balázs, *Zur Kunstphilosophie des Films*, w: *Theorie des Films*, red. F.-J. Albersmeier, Reclam, Stuttgart 1995, s. 215.
- ²⁴ W. Benjamin, dz. cyt., s. 68-95.
- ²⁵ Tamże, s. 72.
- ²⁶ T. Wilke, dz. cyt., s. 39-40.
- ²⁷ W. Benjamin, dz. cyt., s. 90; rozstrzelonym drukiem jest zaznaczona zmiana – za Tobiassem Wilke – w polskim przekładzie taktyczności na taktyczność.
- ²⁸ T. Wilke, dz. cyt., s. 47-9.
- ²⁹ H. Böhringer, *Avantgarde – Geschichten einer Metapher*, „Archiv für Begriffsgeschichte” 1978, t. 22, nr 1, s. 90-91; por. też: T. Wilke, dz. cyt., s. 42.
- ³⁰ L. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Bauhausbücher no. 14, Langen, München 1929, s. 15, za: T. Wilke, dz. cyt., s. 43.
- ³¹ Por.: W. Benjamin, dz. cyt., s. 91; T. Wilke, dz. cyt., s. 45-46.
- ³² M. B. Hansen, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2012, s. 86.
- ³³ M. B. Ghahramani i in., *Audience Embodiment in Haptic Space of Film*, „European Online Journal of Natural and Social Sciences” 2014, t. 3, nr 4, s. 55-57.
- ³⁴ C. Metz, *Pragnienie i jego brak*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 36, s. 20.
- ³⁵ J.-L. Baudry, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, tłum. A. Helman, „Powiększenie” 1985, nr 1, s. 8-10; por. też: M. B. Ghahramani i in., dz. cyt., s. 55-56.
- ³⁶ J.-P. Oudart, *Suture*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 19-32; D. Dayan, *Widz wpisany w obraz*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 25-31.
- ³⁷ F. Casetti, *Les yeux dans les yeux*, „Communications” 1983, nr 38, s. 81.
- ³⁸ Za: P. Silverinha, C. Branco, *Editorial: Cinema, the Body and Embodiment*, „Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image” 2012, t. 3, s. 1.

- ³⁹ V. Sobchack, *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, w: *też*, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2004, s. 71; por. M. Stańczyk, *Zmysłowa teoria kina. Vivian Sobchack i sensuous theory*, „Ekrany” 2015, nr 3-4 (25-26), s. 70-75.
- ⁴⁰ A. Michelson, *Bodies in Space: Film as „Carnal Knowledge”*, „Artforum” 1969, t. 7, nr 6, s. 62.
- ⁴¹ Tamże, s. 57-58.
- ⁴² Tamże, s. 60.
- ⁴³ Tamże, s. 61.
- ⁴⁴ Por. T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 8-41.
- ⁴⁵ T. Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, t. 8, nr 3-4, s. 64-65; por. też: A. Gaudreault, T. Gunning, *Early Cinema as a Challenge to Film History*, w: *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. W. Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, s. 373-374.
- ⁴⁶ N. Burch, *Life to Those Shadows*, tłum. B. Brewster, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1990, s. 2, 4. Gunning był zresztą konsultantem w pracach nad tą książką.
- ⁴⁷ Tamże, s. 173.
- ⁴⁸ Tamże, s. 164, 167.
- ⁴⁹ Por. tamże, s. 162-163.
- ⁵⁰ Tamże, s. 2, 4.
- ⁵¹ Tamże, s. 162.
- ⁵² A. Lant, *Haptical Cinema*, „October” 1995, t. 74, s. 47-48; por. też: A. Riegl, *Die spätrömische...* dz. cyt., s. 211-212.
- ⁵³ A. Lant, dz. cyt., s. 53; por. też: W. Worringer, *Ägyptische Kunst – Probleme ihrer Wertung*, Piper, München 1927.
- ⁵⁴ A. Lant, dz. cyt., s. 45.
- ⁵⁵ Tamże, s. 64.
- ⁵⁶ Tamże, s. 71.
- ⁵⁷ Tamże, s. 69-72.
- ⁵⁸ Por. J. Ostaszewski, *Koncepcja ucieleśnionej poznania w kognitywnej teorii filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 119, s. 10-16.
- ⁵⁹ L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, „Film Quarterly” 1991, t. 44, nr 4, s. 5; por. L. Williams, *Hard core: Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, tłum. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyła, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- ⁶⁰ Por. G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002, s. 341-342; A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, tłum. P. Bożyński, M. Jędrzejczyk, NCK, Kraków 2015.
- ⁶¹ G. Bruno, dz. cyt., s. 6. Na marginesie relacji architektury i filmu można odnotować wątek architektury sal kinowych, które tworzą różne wizje kina i determinują odmienne praktyki, od nowojorskiego projektu „domu ciszy” Fredericka Kieslera, aż po pałace filmowe Johna Eberzona. Tamże, s. 45-50; por. też: M. Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Arsenał, Poznań 2012, s. 178.
- ⁶² Por. G. Bruno, dz. cyt., s. 251.
- ⁶³ Tamże, s. 6.
- ⁶⁴ M. Walsh, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film by Giuliana Bruno*, „Senses of Cinema” 2003, nr 28, https://www.sensesofcinema.com/2003/book-reviews/atlas_of_emotion (dostęp: 10.12.2023).
- ⁶⁵ G. Bruno, dz. cyt., s. 180.
- ⁶⁶ L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press, Durham – London 2000.
- ⁶⁷ D. Totaro, *Book Reviews: „The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses”*, „Canadian Journal of Film Studies” 2001, t. 10, nr 1, s. 106.
- ⁶⁸ G. Deleuze, F. Guattari, dz. cyt., s. 286; por. L. U. Marks, dz. cyt., s. 162-164.
- ⁶⁹ G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- ⁷⁰ L. U. Marks, dz. cyt., s. 163; warto zauważyć, że sam Deleuze mówi o haptycznym widzeniu w *Kieszonkowcu* (*Pickpocket*, reż. Robert Bresson, 1959), w którym *oko wzmacnia swoją funkcję optyczną poprzez specyficzną funkcję chwytania (...)* oznaczającą *dotyk właściwy spojrzeniu*. G. Deleuze, dz. cyt., s. 240.
- ⁷¹ D. Totaro, dz. cyt., s. 108-109.
- ⁷² Por. np. G. Deleuze, dz. cyt., s. 11-16.
- ⁷³ H. Bergson, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, tłum. W. Filewicz, Vis-à-Vis Etiuda, Kraków 2021, s. 23.
- ⁷⁴ Tamże, s. 21.
- ⁷⁵ Tamże, s. 19-87; por. P. Herbich, *Koncepcja pamięci w „Materii i pamięci” Henri Bergsona*, „Przegląd Filozoficzny” 2004, nr 1, s. 61-75.
- ⁷⁶ L. U. Marks, dz. cyt., s. XIV, 162.
- ⁷⁷ Tamże, s. XI-XII.
- ⁷⁸ Tamże, s. 163.
- ⁷⁹ M. Mroz, *Temporality and Film Analysis*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, s. 7-8.
- ⁸⁰ L. U. Marks, dz. cyt., s. 172-176.
- ⁸¹ Tamże, s. 195-196, 206-209.

- ⁸² Tamże, s. XI; por. też s. XIII-XIV. Pojęcie powierzchni bierze z Logiki sensu Deleuze'a, wyjaśniając je na swoje potrzeby: *Powierzchnia nie oznacza samych pozorów, co jest pojęciem platońskim, które przeciwstawiałoby fałszywe powierzchnie prawdziwym, abstrakcyjnym głębiom i wyżynom. Powierzchnia to wszystko, co istnieje*. Tamże, s. 218.
- ⁸³ L. U. Marks, *Institute Benjamenta: An Olfactory View*, w: tejże, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2002, s. 127-132.
- ⁸⁴ V. Sobchack, dz. cyt., s. 63.
- ⁸⁵ Tamże.
- ⁸⁶ Tamże, s. 60.
- ⁸⁷ L. U. Marks, *The Skin...* dz. cyt., s. 149.
- ⁸⁸ Por. V. Sobchack, dz. cyt., s. 56, 301; L. U. Marks, *The Skin...* dz. cyt., s. 149-150; por. też: V. Sobchack, *The Address of the Eye: Phenomenology and Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- ⁸⁹ Por. A. Koitunen, *The Promise of Touch: Turns to Affect in Feminist Film Theory*, w: *Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*, red. L. Mulvey, A. B. Rogers, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015, s. 104-106; M. Stańczyk, *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*, Universitas, Kraków 2023, s. 126-134, 156-161.
- ⁹⁰ M. Werner, *Kolorowa pustka*, „Film” 1994, nr 8, s. 72-73; M. Haltof, *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance*, Wallflower Press, London 2004, s. 12, 111-112; M. Jankun-Dopartowa, *Trójkolorowy transparent: Vive le chaos!*, „Kino” 1995, nr 6, s. 4-7.
- ⁹¹ Por. K. Hiltunen, *Images of Time, Thought and Emotions: Narration and the Spectator's Experience in Krzysztof Kieślowski's Late Fiction Films*, University of Jyväskylä, Jyväskylä 2005, s. 157, 161, 174.
- ⁹² M. Mroz, dz. cyt., s. 57-58, 109-110.
- ⁹³ M. Ross, *The 3-D Aesthetic: Avatar and Hyperhaptic Visuality*, „Screen” 2012, t. 53, nr 4, s. 384.
- ⁹⁴ A. McCosker, *Intensive Media: Aversive Affect and Visual Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2013, s. 100.
- ⁹⁵ L. Coulthard, *Haptic Aurality: Listening to the Films of Michael Haneke*, „Film-Philosophy” 2012, t. 16, nr 1, s. 16-29.
- ⁹⁶ J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Galilée, Paris 2002. Lisa Coulthard korzysta z angielskiego przekładu: J.-L. Nancy, *Listening*, tłum. C. Mandell, Fordham University Press, New York 2008.
- ⁹⁷ L. Coulthard, dz. cyt., s. 17-19; J.-L. Nancy, dz. cyt., s. 9, 21.
- ⁹⁸ P. Lovatt, „Every Drop of my Blood Sings Our Song. There, Can You Hear It?": *Haptic Sound and Embodied Memory in the Films of Apichatpong Weerasethakul*, „The New Soundtrack” 2013, t. 3, nr 1, s. 61-79.
- ⁹⁹ G. Deleuze, Bacon. *Logika wrażenia*, tłum. A. Z. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2018, s. 246; por. L. Coulthard, dz. cyt., s. 18.
- ¹⁰⁰ G. Deleuze, F. Guattari, dz. cyt., s. 223; por. też: s. 216-223.
- ¹⁰¹ L. U. Marks, *The Skin...* dz. cyt., s. 183.
- ¹⁰² Tamże.
- ¹⁰³ S. Kirschall, dz. cyt., s. 49, 57; por. też: L. U. Marks, *The Skin...* dz. cyt., s. 162-163.
- ¹⁰⁴ S. Kirschall, dz. cyt., s. 59, 62.
- ¹⁰⁵ M. Smith, „The Pit of Naturalism”: *Neuroscience and the Naturalized Aesthetic of Film*, w: *Cognitive Media Theory*, red. T. Nannicelli, P. Taberham, Routledge, New York – London 2014, s. 40; por. też: J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 18-19.
- ¹⁰⁶ Por. A. McCosker, dz. cyt., s. 39-42.
- ¹⁰⁷ Por. S. Siegel, *Der haptische Blick oder: Vom Begreifen der Bilder*, w: *Jenseits des Poststrukturalismus? Eine Sondierung*, red. M. Lepper, S. Siegel, S. Wenerscheid, Peter Lang, Frankfurt am Main 2005, s. 133.

Jacek Ostaszewski

Profesor nauk humanistycznych w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prowadzi badania z zakresu narratologii i teorii filmu. Opublikował książki: *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu* (1999), *Rozumienie opowiadania filmowego* (1999) i *Historia narracji filmowej* (2018). Z Alicją Helman był współ-

autorem podręcznika *Historia myśli filmowej* (2007) oraz współredaktorem antologii *Film: Język – Rzeczywistość – Osoba* (1992). Zredagował także antologię *Kognitywna teoria filmu* (1999).

Bibliografia

- Bal, M.** (2012). *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych* (tłum. M. Bucholc). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Balázs, B.** (1995). Zur Kunstphilosophie des Films. W: F.-J. Albersmeier (red.), *Theorie des Films* (ss. 204–226). Stuttgart: Reclam.
- Bałus, W.** (2019). Dotykanie wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce. *Konteksty*, (4), ss. 202–207.
- Baudry, J.-L.** (1985). Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego (tłum. A. Helman). *Powiększenie*, (1), ss. 5–12.
- Benjamin, W.** (1975). Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej (tłum. J. Sikorski). W: W. Benjamin, *Twórca jako twóórca* (ss. 66–105). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Bergson, H.** (2021). *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha* (tłum. W. Filewicz). Kraków: Wydawnictwo Vis-à-Vis Etiuda.
- Bruno, G.** (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Burch, N.** (1990). *Life to Those Shadows* (tłum. B. Brewster). Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Casetti, F.** (1983). Les yeux dans les yeux. *Communications*, (38), ss. 78–97.
- Coulthard, L.** (2012). Haptic Aurality: Listening to the Films of Michael Haneke. *Film-Philosophy*, 16 (1), ss. 16–29.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino: 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas* (tłum. J. Margański). Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Deleuze, G.** (2018). *Bacon. Logika wrażenia* (tłum. A. Z. Jaksender). Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.
- Deleuze, G., Guattari, F.** (2015). *Kapitalizm i schizofrenia II: Tysiąc plateau*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Dessoir, M.** (1892). Über den Hautsinn. *Archiv für Anatomie, Physiologie, Physiologische Abteilung*, ss. 175–339.
- Gunning, T.** (1986). The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *Wide Angle*, 8 (3–4), ss. 63–70.
- Hansen, M. B.** (2012). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Hiltunen, K.** (2005). *Images of Time, Thought and Emotions: Narration and the Spectator's Experience in Krzysztof Kiesłowski's Late Fiction Films*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Kirschall, S.** (2017). The Haptic Image Revisited – Zu den ungenutzten Potenzialen eines vielgenutzten Konzeptes. *FFK – Journal Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, (2), ss. 47–64.

- Lant, A.** (1995). Haptical Cinema. *October*, 74, ss. 45-73.
- Marks, L. U.** (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham – London: Duke University Press.
- Marks, L. U.** (2002). Institute Benjamenta: An Olfactory View. W: L. U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (ss. 127-132). Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- McCosker, A.** (2013). *Intensive Media: Aversive Affect and Visual Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Metz, C.** (1989). Pragnienie i jego brak (tłum. A. Helman). *Film na Świecie*, (36), ss. 18-24.
- Michelson, A.** (1969). Bodies in Space: Film as “Carnal Knowledge”. *Artforum*, 7 (6), ss. 54-63.
- Mroz, M.** (2012). *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nancy, J.-L.** (2008). *Listening* (tłum. C. Mandell). New York: Fordham University Press.
- Riegl, A.** (1901). *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei der Mittelmeervölkern*. Wien: Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei.
- Riegl, A.** (1902, 23 kwietnia). Spätrömisch oder orientalisch?. *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, (93), ss. 153-156.
- Riegl, A.** (1966). *Historische Grammatik der bildenden Künste* (red. K. M. Swoboda, O. Pächt). Graz – Köln: Böhlau.
- Ross, M.** (2012). The 3-D Aesthetic: Avatar and Hyperhaptic Visuality. *Screen*, 53 (4), ss. 381-397.
- Silveirinha, P., Branco, C.** (2012). Editorial: Cinema, the Body and Embodiment. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 3, ss. 1-9.
- Smith, M.** (2014). “The Pit of Naturalism”: Neuroscience and the Naturalized Aesthetic of Film. W: T. Nannicelli, P. Taberham (red.), *Cognitive Media Theory* (ss. 27-45). New York – London: Routledge.
- Smolińska, M.** (2020). *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku*. Kraków: Universitas.
- Sobchack, V.** (1992). *The Address of the Eye: Phenomenology and Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack, V.** (2004). What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. W: V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (ss. 53-84). Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Totaro, D.** (2001). Book Reviews: “The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses”. *Canadian Journal of Film Studies*, 10 (1), ss. 106-109.
- Walsh, M.** (2003). Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film by Giuliana Bruno. *Senses of Cinema*, (28). https://www.sensesofcinema.com/2003/book-reviews/atlas_of_emotion
- Wilke, T.** (2010). Tacti(cality) Reclaimed: Benjamin’s Medium, the Avant-Garde, and the Politics of the Senses. *Grey Room*, (39), ss. 39-56.
- Williams, L.** (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44 (4), ss. 2-13.

Keywords:

haptic perception;
tactical exploration;
haptic visuality;
multi-sensory
experience;
construction
of film space

Abstract

Jacek Ostaszewski

The Concept of Haptic Perception in Film Theory

The starting point of the article is Alois Riegel's theory of art, with its key distinction between haptic and optical reception. Then, the author outlines from an aesthetic perspective how this concept has been used in various ways in film theory, starting with Walter Benjamin and his understanding of the reconfiguration of modes of art reception in the 20th century. As a bridge to the contemporary debate on haptics in cinema, Annette Michelson's essay is recalled. During the period when the idea of optical perception dominated theory, she spoke in a prescient way about carnal knowledge, of which haptic sensations are a component. In discussing the multifaceted theoretical debate on haptic vision, spanning the last three decades, a special place is given to Laura U. Marks, whose work redefines the ways in which audiovisuality is received. In the concluding remarks, with the help of several film examples, the author attempts to give an account of the functionality of the concepts presented here.