

Z archiwum

„Kwartalnik Filmowy” nr 128 (2024)

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

<https://doi.org/10.36744/kf.3669>

© Autorzy; licencja Creative Commons BY 4.0

Aleksander Kumor, Danuta Palczewska

Sensualizm jako podstawa badania dzieła filmowego (niektóre wstępne propozycje)

Słowa kluczowe:

Aleksander Kumor;
Danuta Palczewska;
historia teorii filmu;
sensualizm;
zmysłowa teoria filmu

Abstrakt

Głównym celem autorów artykułu jest znalezienie uniwersalnych kryteriów masowości filmu, które można objąć zbiorczym pojęciem „sensualizmu”. W przedstawionej propozycji chodzi o takie jakości dzieła filmowego, które – w coraz doskonalszy i bardziej intensywny sposób – oddziałują na zmysły i które pozwalają na rozumienie oglądanego dzieła (od czysto zmysłowego do intelektualnego). Jeden z istotnych wątków rozprawy dotyczy sensualizmu jako uniwersalnego języka filmu. Zależnie od nasycenia wspomnianymi jakościami autorzy wyróżniają w dziele filmowym trzy poziomy: sensualno-znaczeniowy (z akcentem na „podniecie zmysłową”, przede wszystkim natury wzrokowej i/lub słuchowej), znaczeniowo-sensualny (z dominującą rolą konwencji estetycznych oraz środków wyrazowych filmu, np. symbolu) i znaczeniowy (skupiony głównie na słowie). Tytułowy sensualizm jest zatem kategorią interpretacyjną w odniesieniu zarówno do twórcy dzieła filmowego, jak i widza oraz procesów, które zachodzą podczas odbioru owego dzieła (sensualizm jako narzędzie komunikacji). **(Materiał nierecenzowany; pierwodruk: „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 51, s. 35-47).**

Koncepcja tego szkicu powstała w trakcie poszukiwań uniwersalnych kryteriów masowości filmu.

Dotychczas masowość tej sztuki określana była w kategoriach socjologiczno-kulturalnych, a wyniki badań w tym zakresie znajdujemy w literaturze poświęconej środkom masowego oddziaływania. Jednak kryteria wyłącznie socjologiczne są w naszym przekonaniu niewystarczające, a zwłaszcza niedostatecznie uwypuklają autonomię filmu i jego swoiste oddziaływanie na masowego widza. Nie przywiązuje się większego znaczenia do tworzywa sensualnego sztuki filmowej, a zwłaszcza wizualnego, i opartych na nim doznań zmysłowych, co właśnie w naszym przekonaniu szczególnie wyróżnia dzieło filmowe i jest jednym z najważniejszych, uniwersalnych kryteriów masowości.

Jedynie Irzykowski¹, formułując swoje *prawo zwierciadła*, podkreślał, że kino daje świat zdarzeń fizycznych najmocniej zmysłowo atakujących człowieka. Dowodził też, że utudny świat ekranowy, podany w formie nieobowiązującej, a dokładniejszej, powstaje wówczas, gdy powtórzenie nie jest całkowite, gdy angażujemy tylko jeden zmysł. Zmysł wzroku nadaje się do tego celu najlepiej, gdyż jest najbardziej wyrobiony i *filtrujący najsprawniej*. Dzięki temu film daje *widzialność skoncentrowaną*.

U źródeł sensualizmu kina

Irzykowski zakładał, że jednym z warunków powstania filmowej „widzialności skoncentrowanej” jest powtórzenie świata w formie dokładniejszej. Konieczne jest jednak zachowanie jakościowego podobieństwa między bodźcami zmysłowymi płynącymi z obcowania ze światem realnym a bodźcami płynącymi z ekranu. Z tego punktu widzenia możemy przeto uważać ruchomą fotografię filmową za replikę świata zewnętrznego. Nie chodzi nam w tym wypadku o większą lub mniejszą wierność repliki wobec pierwowzoru, ale o fakt samego podobieństwa².

Trzeba tu koniecznie zaznaczyć, że, mówiąc o ruchomej fotografii jako replice rzeczywistości i opierając na tym szczególnie zmysłowe działanie filmu, mamy na myśli – podobnie jak to powiedział Balázs – podobieństwo „materiału” danego nam we wrażeniach zmysłowych, a nie podobieństwo pod względem „treści”, rozumianej jako określona „prawda”. Wiadomo bowiem, że ta prawda może się bardzo różnić od surowego materiału (montaż, inne sposoby interpretacji rzeczywistości).

Wychodząc z powyższych założeń, będziemy starali się wykazać, jakie czynniki wzmagają specyficznie sensualny charakter doznań w filmie. Lecz już teraz zauważmy, do czego jeszcze wrócimy, że tylko w zupełnie wyjątkowych wypadkach w dziele filmowym występują samoistne jakości zmysłowe. Dlatego, mówiąc o sensualizmie, będziemy go rozumieć zwykle jako kierunek dążeń filmu ku tej idealnej granicy, za jaką uważamy czyste jakości zmysłowe.

Uznając film za replikę świata zewnętrznego, przeprowadźmy pewne analogie między doznaniem sensualnymi wywołanymi przez film a doznaniem płynącymi z obcowania z rzeczywistością. Zdzisław Cackowski³ w książce *Treść poznawcza wrażeń zmysłowych* mocno podkreśla, że wrażenia różnie nazywanej

oporności stawianej przez materię, jak i właściwości przestrzenne materii odbierane są przez dwa zmysły w jednakowych, identycznych pod względem treści przeżyciach – dotyku i wzroku.

Wprawdzie film jest repliką rzeczywistości, ale stosunek między przestrzennym przedmiotem materialnym a jego obrazem na ekranie jest tylko analogią. Różnica polega na tym, że na przedmioty materialne istniejące obiektywnie reagujemy zazwyczaj większą ilością zmysłów, a zwłaszcza – jak to zauważył Cackowski – dotykiem i wzrokiem. Można jednak zaryzykować twierdzenie, że różnica między przedmiotami rzeczywistymi a ruchomym światłocieniem ekranowym, który je odbija, nie jest zwykle wyczuwalna dla odbiorcy. Widz, mimo braku doznań dotykowych, odbiera w dziele filmowym obrazy rzeczy w przestrzeni i stosunki zachodzące między nimi jako realnie istniejące.

Dlaczego tak się dzieje? W myśl zasad o spostrzeganiu przestrzeni, a właściwie o kształceniu spostrzegania przestrzeni, psychologia podkreśla, że dokonuje się przenoszenia schematów dotykowych na schematy wzrokowe. *Nasze świadome spostrzeganie przestrzeni jest przede wszystkim wyrazem praw rządzących powiązaniem wrażeń tych zmysłów*⁴.

Film działa na dwa zmysły: wzroku i słuchu. Dotyk pozostaje niezaangażowany, ale do związku między zmysłami wykształconego z biegiem lat, do określonych doświadczeń i nawyków odwołuje się film. Niekiedy też twórcy potęgują namacalne cechy materii. Jest to możliwe dzięki specjalnemu podkreśleniu faktury przedmiotu, którego cechy wywołują zarówno doznania wizualne, jak i quasi-dotykowe. Takich quasi-dotykowych doznań można się doszukiwać w twórczości Wajdy, gdy np. pokazuje chropowate i oślizgłe ściany ścieków w filmie *Kanał* (1956).

| *
|

Zajmijmy się z kolei czynnikami intensyfikującymi doznania sensualne w filmie niemym i w filmie dźwiękowym.

W filmie niemym były w zasadzie dwa główne czynniki wzmagające doznania zmysłowe⁵. Jeden z nich, negatywny, to właśnie wymieniony przez Irzykowskiego brak bodźców działających na inne zmysły i w związku z tym potęgowanie się działania zmysłu wzroku. Drugi czynnik, pozytywny, to ruch. W okresie ograniczeń technicznych filmu niemego sensualizm filmu mógł się potęgować poprzez ruch, i to głównie ruch wewnątrzjęciowy, jako ten, który jest najbliższy danym doświadczenia. Na ruchowe walory filmu zwracali wówczas uwagę liczni teoretycy, lecz znowu oddajmy sprawiedliwość Irzykowskiemu – tylko on jeden najwyraźniej wiązał ruch ze zmysłowym oddziaływaniem kina, gdyż w swoim „prawie zwierciadła” miał na myśli głównie zdarzenia ruchowe. Film ówczesny dawał rzeczywiście swoiste feerie ruchowe, stwarzając nawet odpowiednie gatunki, jak np. *slapstick comedy*. Wraz z wynalezieniem dźwięku nastąpiło pewne ograniczenie ruchu fizycznego.

Obrona ruchu w siódmym dziesięcioleciu rozwoju kinematografii może się wydać przedsięwzięciem nader ryzykownym. Lecz i dzisiaj można mówić o ruchu jako podstawie intensyfikującej przeżycia zmysłowe. Ruch nie został wyeli-

minowany, a tylko wyraża się inaczej. Nie mogą dostatecznie przejawiać się jako ruch przedmiotu, przeszedł na kamerę-narratora, która – wciąż wędrując – ogarnia coraz to nowe obszary widzialności. Kamera dopiero w wielu współczesnych filmach stała się naprawdę dynamiczna. Jako przykład można tu podać film *Madame de...* Maxa Ophülsa (1953), gdzie mamy do czynienia właściwie z jednym, niekończącym się prawie, płynnym ruchem kamery.

Sensualny punkt widzenia pozwala nam nieco inaczej spojrzeć na znaczne ograniczenie montażu ciętego we współczesnej kinematografii. To nie tylko sprawa „ociężałości” filmu, który został wyposażony w dźwięk, i nie tylko zbędność montażu, gdy pojęcia można prościej komunikować słowem. To także dążenie do nierozrywania tworzywa wizualnego, które – pozostając zintegrowane, podobnie jak w rzeczywistości – zapewnia tym samym płynność podniet wzrokowych.

Godzimy się z Bazinem, gdy przeciwstawia się rozwiniętemu montażowi ciętemu i opowiadamy się również za ujęciami „głębinowymi”, pozwalającymi w tym samym czasie i w tej samej przestrzeni oglądać kilka planów, a więc za takim sposobem filmowania, jaki spotykamy u Renoira (*Reguły gry /1939/*) czy Orsona Wellesa (*Obywatel Kane /1940/*)⁶. Tylko że w naszym przekonaniu uzasadnienie Bazina, że głębia ostrości to środki subtelniejsze i ekonomiczniejsze, wymaga jeszcze istotnego uzupełnienia o sformułowanie, że jest to również środek na zachowanie płynności i bogactwa wrażeń wzrokowych.

Należy z kolei zastanowić się, jakie konsekwencje dla intensyfikowania doznań zmysłowych pociągnęło za sobą wynalezienie dźwięku. W związku ze wzbogaceniem się doznań wzrokowych o doznania słuchowe w filmie dźwiękowym mamy do czynienia z reakcjami na dźwięczący obraz.

Rozważania nad dźwiękiem w filmie podejmuje Pierre Schaeffer w artykule *L'élément non visuel au cinéma*⁷. Analizując pasmo dźwiękowe filmu, autor stwierdza, że składa się ono z trzech zupełnie odrębnych elementów: szmerów, słów i muzyki. (...) *szmer jest jedynym dźwiękiem ściśle odpowiadającym obrazowi. Obraz bowiem przedstawia przedmioty, a szmer jest ich językiem*⁸. Dalej autor dowodzi, dzieląc przedmioty na dwie klasy: widzialnych i słyszalnych, że możemy potęgować nasze doznania zmysłowe, jeśli będziemy je mogli nie tylko widzieć, lecz i słyszeć. *Wśród przedstawionych na ekranie przedmiotów znajdują się także ludzie. Ich dźwiękiem jest słowo*⁹. Rozważając rolę słowa, autor stwierdza, iż zapomina się o tej podstawowej zasadzie, a dźwięk głosu ludzkiego traktuje się jako tekst recytowany. *Można (...) uważać, że tekst odgrywa tutaj o wiele mniejszą rolę niż intonacja i barwa głosu; i to aż do granicy zrozumiałości. Daleki jestem od odmawiania tekstowi w filmie wszelkiej wartości. Należy jednak pamiętać, że nie elementy intelektualne są tu na pierwszym miejscu*¹⁰. W tym sensie zarówno szmery, jak i słowa, w ich czysto zmysłowej roli dźwięku, potęgują doznania sensualne i są kolejnymi czynnikami wzmagającymi w widzu poczucie tożsamości filmu ze światem rzeczywistości.

Lecz poczucie tożsamości nie oznacza, by oddziaływanie sensualne takiego dźwięczącego obrazu było równe oddziaływaniu sensualnemu świata realnego i że wciąż można mówić o bardziej intensywnych doznaniach sensualnych płynących z obrazu i dźwięku w filmie. Skoro bowiem przyjmujemy, iż wrażenia sensualne zmysłu czy zmysłów zaangażowanych mogą się intensyfikować w wypadku wyłączenia innych zmysłów, przeto warunek owej intensyfikacji wciąż jest

zachowany, ponieważ i film dźwiękowy nie daje nam możliwości reagowania innymi zmysłami poza wzrokiem i słuchem. Z drugiej strony, ta zintensyfikowana sfera wzrokowa i słuchowa tym łatwiej może wywołać doznania quasi-zmysłowe, właściwe zmysłom niezaangażowanym, a to znowu zgodnie z wcześniejszymi uwagami o danych nam w doświadczeniu związkach zmysłowych. Ten stan wzmożonego oddziaływania zmysłowego trwałby dopóty, dopóki – przynajmniej teoretycznie – istniałby bodaj jeden zmysł, który nie byłby „zatrudniony”.

Gdyby założyć, że wskutek udoskonaleń technicznych film tak dalece „zdubluje” świat, że zaangażuje wszystkie zmysły, to wówczas jego oddziaływanie zmysłowe byłoby równe oddziaływaniu zmysłowemu konkretnej rzeczywistości.

Drugi typ „dublowania” mamy wówczas, gdy niejako dopełniamy daty zmysłowe wzroku i słuchu (wprowadzenie szerokiego ekranu, barwy, stereoskopii, stereofonii, większej palety szmerów naturalnych itp.). Mając na względzie intensywność oddziaływania sensualnego, uznać należy takie dopełnianie za zjawisko pozytywne, bo niejako „dociągamy” doznania zmysłowe – słuchowe i wzrokowe – w filmie do poziomu tych, które dane są nam w obcowaniu ze światem realnym.

Widzimy więc, że doznania zmysłowe w dziele filmowym mają swoisty charakter. Z jednej strony, są jak gdyby niepełne, z drugiej zaś – w jakiś sposób mocniejsze, niż może je nam dać rzeczywistość. Może warto zauważyć, że kierunki rozwoju technicznego kinematografii idą po linii zintensyfikowania doznań słuchowych i wzrokowych. Wciąż rozbudowuje się w filmie sferę audio-wizualną, a próby wprowadzenia np. „kina zapachowego” nie wychodzą poza sporadyczne eksperymenty i – co ważniejsze – zdają się nie budzić większego zainteresowania. Być może decydują tu nie tylko trudności w dostosowaniu tych nowych technik do form widowiskowych, ale w ten sposób przejawia się dążenie kina do właściwego mu eksponowania sfery zmysłowej¹¹

Mówiliśmy jak dotąd o realistycznym stosowaniu obrazu i dźwięku. Inne natomiast skutki pociąga za sobą nierealistyczne łączenie bodźców wzrokowych i słuchowych; sensualizm dzieła filmowego wzmaga się wówczas bądź w sferze wzrokowej, bądź słuchowej, bądź – i to obserwujemy najczęściej – w obu łącznie. Da się to zapewne wytłumaczyć w ten sposób, że reakcje na mieszane podniety zmysłowe są normalne, gdy odpowiadają normalnym powiązaniom bodźców otrzymywanych z obcowania ze światem rzeczywistym. Gdy jednak te normalne więzi zostają zerwane, wówczas nasze odnoszenie się do podniety zmienia się: wskutek powstałych trudności w zrozumieniu relacji zachodzących w rzeczywistości filmowej mobilizujemy wrażliwość sensualną. Innymi słowy – koncentracja uwagi niezbędna dla intelektualnego panowania nad danym nam materiałem musi iść równoległe z koncentracją w sferze zmysłowej. Np. nieoczekiwana cisza, gdy spodziewamy się normalnych odgłosów przyrody, zmusza do uważniejszego patrzenia i zarazem wyczula słuch dla złowienia pierwszego dźwięku i jego rodzaju, sprawdzenia, czy nie zawodzi nas zmysł, itp.

Wypowiedziane uwagi o powiązaniach między obrazem a dźwiękiem odnoszą się na razie do trzech elementów pola akustycznego w filmie: szmerów, mowy, ciszy. Nie obejmują czwartego elementu ścieżki dźwiękowej – muzyki, stosowanej w charakterze emocjonalnego komentarza. Zagadnienie sprowadza się do odpowiedzi na pytanie – w jakim stosunku pozostaje muzyka do sensualnego

oddziaływania filmu? Wszak w charakterze komentarza nie jest ona elementem realnego świata, jak wymienione wyżej trzy współkomponenty akustyczne.

Na to pytanie nie odpowiemy, gdyż problem ten wymaga odrębnych, obszerniejszych studiów. Stwierdzić jedynie można za Alicją Helman, że muzyka w filmie traci swój autonomiczny charakter, podporządkowując się tworzywu wizualnemu¹².

Z naszej strony, mając wciąż na uwadze sensualny punkt widzenia, zaryzykujemy przypuszczenie, że muzyka – wskutek owego braku samodzielności – bardziej zbliża się do zatomizowanych, czystych doznań sensualno-słuchowych, a więc w procesie percepcji tracimy poczucie pewnej rozciąglej w czasie, zorganizowanej całości, jaką jest samodzielne dzieło muzyczne. Zresztą zastrzeżmy się jeszcze, że nasze przypuszczenie może się odnosić do wypadków skrajnych, takich, kiedy mamy do czynienia z tzw. „niesłyszeniem” muzyki. Owo „niesłyszenie” nie oznacza wszakże braku bodźców słuchowych. Skoro więc dochodzą do organu słuchu, a przestają być muzyką w sensie samoistnego dzieła sztuki, nieodparcie musimy je przyjmować jako coś należącego do widzialnej rzeczywistości ekranowej.

| *

Zastanówmy się jeszcze, czy nasze rozważania o czystym sensualizmie nie odnoszą się głównie do pewnego typu filmów przeznaczonych dla masowego widza i czy nie pomijamy tzw. filmu elitarnego, np. filmu ze skomplikowanym tłem psychologicznym lub nowatorskimi środkami wyrazu, a więc takiego filmu, w którym dominują elementy intelektualne. Lecz skoro wzmożony sensualizm ma być naturalną tendencją charakteryzującą film w ogóle, przeto i w tych ostatnich musimy poszukiwać dążności do jego przejawiania się.

Po tym kątem można oceniać filmy Bressona (*Ucieczka skazańca* /1957/, *Kieszonkowiec* /1959/), w których analizom psychologicznym towarzyszy laboratoryjne studium fizycznego działania. Podobnie i w *Nocy* (1961) Antonioniego, gdy razem z bohaterką wędrujemy ulicami Mediolanu i razem z nią oglądamy szczegółowo całą gęstość otaczającej materii i jej skomplikowaną, niemal „namacalną” fakturę, czy w *Zaćmieniu* (1962) tego samego reżysera, obserwując marionetkowe, odczłowieczone ruchy w sekwencji na giełdzie. Trudno zresztą o dowody ścisłe; wiadomo, że całkiem inaczej można interpretować filmy Antonioniego i w wędrownicy bohaterki po ulicach miasta szukać jakiejś prawdy o świecie i samotności człowieka, co też się zwykle czyni. Symptomatyczne jest jednak to, że ta prawda jest komunikowana w tak ścisłym powiązaniu z materia, że przemawia do nas przede wszystkim poprzez zmysłowy konkret. Do wiedzy o postaciach ekranowych dochodzimy również poprzez most spotęgowanego oddziaływania sensualnego, a więc przez te cechy, które charakteryzują właściwie każdą sztukę widowiskową.

Eksponując tę cechę widowiskowości nawet w tego typu zintelektualizowanych dziełach, film walczy o zachowanie swej materialno-zmysłowej podstawy, która mu zapewnia istnienie jako sztuce masowej.

Sensualizm a semantyka dzieła filmowego

Skoro film przemawia do wszystkich w sposób intensywny zmysłowo, sensualizm charakteryzowałby go wystarczająco jako sztukę masową, i właśnie czysty sensualizm należałoby uznać za element najistotniejszy w dziele filmowym. Lecz w rzeczywistości rzadko mamy do czynienia wyłącznie z doznaniem zmysłowym¹³. W związku bowiem z doznaniem zmysłowym (czy obok nich), jakościowo asemantycznymi, występują w filmie jakości semantyczne (znaczeniowe).

Nie używamy tu określenia „pojęcie” dla zaakcentowania, że może chodzić o wszelkie znaki (naturalne i sztuczne)¹⁴, podczas gdy „pojęcie” najczęściej łączymy ze słowem wypowiedzianym lub pisany czy też nawet obrazem filmowym (względnie ciągiem obrazów), który drogą specjalnych zabiegów artystycznych uzyskał możliwość komunikowania pojęć. Jakości semantyczne rozumiemy jak najszerzej i obejmujemy nimi również oznaki (np. uginanie się drzew jako oznaka wiatru).

Ponieważ jednak interesuje nas wciąż sensualizm, przeto i na terenie semantycznej funkcji filmu będziemy szukać występowania elementu zmysłowego. Oto wstępna propozycja takiego badania.

W dziele filmowym dostrzegamy trzy „poziomy”, zależnie od stopnia przejawiania się pierwiastka zmysłowego: 1) poziom sensualno-znaczeniowy; 2) poziom znaczeniowo-sensualny; 3) poziom znaczeniowy.

Niezbędne jest jeszcze wyjaśnienie terminologiczne. Stosując termin „poziom”, a nie np. „warstwa”, chcemy w ten sposób zaznaczyć, że nie chodzi o coś, co wyłącznie obiektywizuje się w dziele filmowym, bo doznania zmysłowe łączą się z podmiotem (osobą percypującą film), a nie przedmiotem (dziełem filmowym). Jednak punktem wyjścia dla badań musi być film jako podstawa doznań sensualnych i w dziele filmowym trzeba też szukać źródeł różnicowania się „poziomów”.

Aby udowodnić, że w dziele filmowym nie występują czyste jakości zmysłowe, i określić poziom sensualno-znaczeniowy, zacznijmy nasze rozważania od teorii „kina intelektualnego” Eisensteina.

Jak wiadomo, geneza „kina intelektualnego” powstała u Eisensteina z rozważań nad pismem obrazkowym ludów pierwotnych i z rozważań nad kulturą japońską, zwłaszcza plastyczną. W artykule *Poza kadrem*¹⁵ dawał przykłady takich zestawień, gdzie zobrazowane dwa pojęcia dają pojęcie nowe (np. obrazy wody i oka miały oznaczać płacz). Chodziło mu więc o osiągnięcie rodzaju obrazowej metaforyzacji i to miało być istotą kina intelektualnego.

Ten sposób metaforyzacji oceniał Jerzy Toeplitz¹⁶, który zauważył, że przedmioty jawiące się na ekranie, a więc np. traktor, nie mogą występować w charakterze pojęcia: maszyny, bo zawsze są konkretne. Błąd Eisensteina polegał na tym, że te przedmioty konkretne miały pełnić wyłącznie rolę znaków.

Znak (właściwy) rozumiemy tutaj zgodnie z definicją Schaffa: *Każdy przedmiot materialny, jego właściwości lub wydarzenie materialne staje się znakiem, gdy w procesie komunikowania się służy w ramach przyjętego przez rozmówców języka do przekazywania jakiejś myśli o rzeczywistości, tzn. o świecie zewnętrznym lub o przeżyciach wewnętrznych (emocjonalnych, estetycznych, wolicjonalnych) którejs z komunikujących się stron*¹⁷.

Otóż zgodnie z tą teorią Eisensteinowskim obrazom brakło podstawowej cechy znaku, a mianowicie wcześniej akceptowanej umowy społecznej, mówiącej, że konkretny przedmiot ma równocześnie wyrażać określone pojęcie. Jest naturalnie wiele przedmiotów, z którymi wiążą się szersze pojęcia: do takich należą powszechnie znane symbole (np. krzyż jako symbol chrześcijaństwa). Jednak Eisensteinowskie symbole były ustalane arbitralnie i nawet wyrobiony widz nie zawsze mógł je zrozumieć.

Istnieje jednak pewna „przyrodzona” semantyka przedmiotów ekranowych, gdy proces rozumienia wiąże się ściśle z danymi zmysłowymi i niejako tym danym zmysłowym służy. Trzeba bowiem uprzytomnić sobie, że każdy konkretny przedmiot widziany na ekranie ma jakąś naturalną rolę do spełnienia i jako taki musi coś znaczyć. Gdy dany jest jakiś ciąg zdarzeń, wówczas wszystkie widzialne przedmioty nabierają charakteru relatywnego: odnoszą się do czegoś, zajmują jakieś miejsce, pełnią jakąś funkcję. Zmuszają wówczas do myślenia pojęciowego, bo dopiero w procesie myślenia mogą być określone wzajemne stosunki w świecie rzeczywistym.

Rozwijające się na ekranie wydarzenia są podstawą procesu poznawczego. Ten proces poznawczy, niezależnie jak daleko będzie, musi przybrać formy myślowe i wobec tego doznania zmysłowe natychmiast przyoblekają się w otoczkę pojęciową. Ponieważ uznaliśmy doznania zmysłowe za jakościowo asemantyczne, nie możemy twierdzić, że są one formą poznania bezpośredniego, choć było ono bronione przez takich filozofów, jak Husserl i Bergson¹⁸.

Istnienie nadbudowy pojęciowej wiążącej się z określonymi danymi zmysłowymi wynika z charakteru widowiska filmowego, które należy zaliczyć do grupy sztuk semantycznych. Posługujemy się tutaj podziałem Mieczysława Wallisa, który w swej pracy *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki*¹⁹ do tej właśnie grupy zaliczył film: *Dzieła jednych sztuk działają na nas swą postacią zmysłową i przedstawiają pewne przedmioty; dzieła innych sztuk działają na nas tylko swą postacią zmysłową. Pierwsze są znakami lub zespołami znaków, utworami semantycznymi; drugie – utworami asemantycznymi. W zależności od tego możemy podzielić sztuki na semantyczne (rzeźba, malarstwo, grafika, poezja, teatr, film itp.) lub, pamiętając, że każde dzieło sztuki, które jest znakiem lub zespołem znaków, jest zawsze znakiem lub zespołem znaków przedstawiających, a sztuki przedstawiające i nie przedstawiające*²⁰.

Wallis zauważa jeszcze, że wobec każdego przedmiotu, który jest znakiem (lub zespołem znaków), można się zachowywać tak, że ujmuje się go jako znak lub jako zespół dat sensualnych (kontemplacja plam barwnych, dźwięków itp.). Pierwszy z tych dwóch sposobów zachowania się nazywa „postawą semantyczną”²¹. Ta postawa semantyczna – jak w innych miejscach pisze – jest rzeczą normalną w środowisku, w którym powstało dzieło i dla którego jest ono przeznaczone²², a zwłaszcza – gdy jak w filmie – mamy do czynienia z podobieństwem w sferze wzrokowej²³. I wreszcie dodaje też, że *w dziełach sztuk przedstawiających pierwiastki przedstawiające przytłaczają zwykle pierwiastki zmysłowe, radujące same przez się*²⁴.

Z naszych uwag, jak też z uwag Wallisa wynika, że film jako sztuka przedstawiająca pełni funkcję semantyczną i prowadzi do pewnych pojęć.

Rzecz jednak w tym, że nadbudowa pojęciowa nad konkretnymi percypowanymi zmysłowo nie może być zbyt rozległa, o ile nie opuszczamy sfery przed-

miotów konkretnych. Wchodzi w grę bowiem kontekst zmysłowych powiązań i wówczas myślenie pojęciowe zostaje przyhamowane czy też biegnie o tyle daleko, o ile to jest potrzebne, aby ustalić rolę i miejsce każdego widzialnego elementu w całej mnogości tych elementów, w całej jedności rzeczywistości materialnej. Skoncentrowany sensualizm filmowy bardziej nas nakierowuje na oznaki, na bezpośrednie tłumaczenie danych zmysłowych, a więc jak jeden bodziec zmysłowy wiąże się z drugim czy jakie są zależności przyczynowe między audiowizualnymi elementami. Po prostu chodzi o zwyczajne rozumienie nie tyle akcji, ile fizykalno-przyrodniczych praw kierujących widzialną i słyszalną materią rozwijającą się w różnych postaciach, w tym i praw wiążących się z fizycznym bytem człowieka.

Ograniczony pułap pojęć limitowany doznaniem sensualnym da się jeszcze uzasadnić tak, że te pojęcia w pierwszej fazie swego istnienia nie wiążą się (gdy chodzi o rozumienie praw fizykalno-przyrodniczych) ze znakami właściwymi, tzn. że nie są rezultatem komunikowania się ludzi ani też nie służą do komunikowania czegoś. Są początkowo bezosobowe, nakierowane na konkretny, aczkolwiek później do samo tworzywo wizualne może już spełniać wszelkie wymogi znaku wizualnego, a zwłaszcza nabrać zdolności do przekazywania innym jakiejś myśli. Dla przykładu: wprawdzie musimy zrozumieć, dlaczego leżą liście z drzew (oznaki przyrodnicze jako pierwsza faza myślenia pojęciowego związanego ze sferą zmysłową), a dopiero potem możemy przyjąć, w myśl zamierzeń twórcy, że chodzi o jesień (ten sam obraz już w roli znaku).

Wreszcie, gdy mamy do czynienia z doznaniem sensualnym, jakie spotykamy w filmie, sam proces kojarzenia wyznacza granice myśleniu pojęciowemu w pierwszej fazie. Gdy np. film pokazuje nam dwa różne obrazy, wówczas usiłujemy je sobie skojarzyć. Wtedy doznania sensualne wiodą nasz proces kojarzenia i wiodą nie dalej, niż to jest potrzebne dla zrozumienia ich wzajemnej łączności. Później również mogą nastąpić skojarzenia dalsze, bardziej skomplikowane.

Dotychczasowe spostrzeżenia prowadzą nas do wniosku, że przedmioty widzialne nie mogą występować w filmie w roli czysto zmysłowej ani też czysto semantycznej. Muszą być po części i podniętą zmysłową, i w pewnym ograniczonym zakresie muszą też coś znaczyć. To jest właśnie poziom sensualno-znaczeniowy.

Dodać jednak trzeba, że film, chociaż jest sztuką semantyczną, w grupie sztuk semantycznych zajmuje szczególną pozycję. Wskutek właśnie swej naturalnej dążności do potęgowania doznań sensualnych wiąże znaczną część procesu myślowego z percypowaniem widzialnej rzeczywistości w ruchu. W tej sztuce rozdział między jakościami asemantycznymi (zmysłowymi) a jakościami semantycznymi bywa na tyle mały, niewyraźny, że w istocie niekiedy, przy szczególnym układzie w dziele filmowym, można zaniechać postawy semantycznej i kontemplować same jakości zmysłowe, a więc – momentami – nie wychodzić ponad czysty sensualizm. Chodzi nam naturalnie o przeciętny film fabularny, a nie filmy, które z założeń twórczych odwołują się do zmysłowości (różne filmy eksperymentalne pozbawione pierwiastków semantycznych, z nowych np. *Kineformy* Pawłowskiego).

Ten ograniczony zasięg sfery pojęciowej związany ze zmysłowym postrzeganiem nie wyklucza, jak zauważyliśmy, szerszego myślenia pojęciowego, nawet związanego z przedmiotami widzialnymi. Lecz to szersze myślenie, czym się

jeszcze będziemy zajmowali, powstaje w stopniu niejednakowym u wszystkich widzów. Natomiast myślenie pojęciowe związane ze zmysłową percepcją odnosi się do każdego widza i dlatego omawiany poziom, gdzie zachodzi owo zmysłowo-pojęciowe przeżycie, z tego punktu widzenia uważamy za najważniejszy, bo tu spełnia się warunek uniwersalnej masowości filmu²⁵.

Wydaje się tu przydatne stwierdzenie Epsteina o filmie jako języku uniwersalnym, który – przemawiając obrazami – staje się „nadjęzykiem” zrozumiałym dla wszystkich²⁶. Pytanie tylko – w jakim stopniu sprawdza się ta ogólna zrozumiałość? Otóż ten uniwersalizm dotyczyć może czystego sensualizmu (wciąż zakładając, że jest to pojęcie graniczne), którego zrozumiałość polega na tym, że spotykamy tu podobne doznania sensualne jak w wypadku obcowania z przedmiotami świata realnego. Lecz głównie będzie chodziło o poziom sensualno-znaczeniowy, który – jak właśnie utrzymujemy – jest dostępny dla wszystkich. Powszechna zrozumiałość „nadjęzyka” odnosi się więc w pełni do pierwszego poziomu.

Jak się wydaje, poziom sensualno-znaczeniowy charakteryzuje się swoistą właściwością, a mianowicie tym, że pozostaje w stanie stabilności nietrwałej. Są czynniki, które jakby go obniżają ku sensualizmowi, w kierunku tej granicy, jaką jest czysty sensualizm, inne zaś czynniki powodują zwrot w górę, ku pełniejszej pojęciowości. Do pierwszych zaliczymy ruch, barwę, te wszystkie elementy tkwiące w zmysłowym postrzeganiu, które je intensyfikują i dopełniają, do drugich zaś nagromadzenie znaków – obrazowych czy słownych. Gdy więc w jakiejś sekwencji dominuje np. działanie, wówczas w stopniu silniejszym odzywa się zmysłowość, gdy zaś wchodzi w grę np. dialog – pojęciowość „naturalna” (związana ze zmysłową percepcją świata widzialnego) wzbogaca się o pojęciowość szerszą. Rzeczą dalszych, szczegółowych badań byłoby ustalenie, w którym miejscu aktualnie stabilizuje się omawiany poziom, zależnie od rodzaju filmu, charakteru prezentowanej sytuacji itp.

— * —

Stwierdziliśmy, że myślenie pojęciowe związane z widzialnymi przedmiotami może być szersze, niż na to pozwala postawa sensualna. Tak się w istocie dzieje wówczas, gdy niejako zmusza się przedmioty, aby mówiły nam coś więcej, niż na to pozwalają ich naturalne właściwości, np. gdy wchodzi w grę różne środki wyrazowe filmu. Zajmuje się tym właściwie cała nauka o języku filmowym. Jest to nasz poziom znaczeniowo-sensualny. Przystawienie słów w stosunku do nazwy poprzedniego poziomu (poziom sensualno-znaczeniowy) odzwierciedla nader istotną różnicę: poprzedni poziom wprawdzie musi być osiągnięty, ale zakres oddziaływania zmysłowego filmu tam się przejawiający teraz – przy poziomie znaczeniowo-sensualnym – znacznie się zmniejsza: obecnie nasza uwaga przenosi się na komunikowane filmem pojęcia.

Gdy następuje proces komunikowania, wówczas obrazy zaczynają pełnić przede wszystkim rolę znaków. Zgodnie z klasyfikacją Schaffa są to głównie znaki zastępcze, *znaki o zaakcentowanej funkcji zastępowania, reprezentowania innych przedmiotów, stanów rzeczy czy wydarzeń*, i autor zalicza do nich znaki zastępcze *sensu stricto*, takie m.in., które zastępują inne przedmioty na zasadzie podobień-

stwa (rysunki, malowidła, fotografie, rzeźby) oraz symbole²⁷. Ruchome fotografie filmowe byłyby też znakami zastępczymi *sensu stricto*. Tu jednak zatrzymamy się na chwilę nad symbolami z uwagi na możliwość wykazania interesujących nas zmysłowych powiązań.

Schaff wyróżnia trzy główne cechy symboli:

1) przedmioty materialne reprezentują (...) pojęcia abstrakcyjne; 2) reprezentowanie opiera się na umowie, którą trzeba znać, by móc zrozumieć symbol; 3) umowne reprezentowanie opiera się na zmysłowym kształcie zewnętrznym (treściowo zaś egzemplifikującym, alegorycznym, opartym na przenośni, na mitologii, na zasadzie *pars pro toto* etc.) przedstawieniu pojęcia abstrakcyjnego przez znak²⁸.

Zwróćmy uwagę przede wszystkim na to, że, jak wynika z punktu trzeciego, semantyczne rozumienie symbolu jest szersze od rozumienia symbolu jako literackiej figury stylistycznej. Egzemplifikacja, alegoria, przenośnia, *pars pro toto* wyczerpują (treściowo) spory zakres środków ekspresji filmowej i przeto uwagi o symbolu będą także w znacznej mierze charakteryzowały tzw. język filmu w ogóle.

Gdy chodzi o pierwszą cechę symbolu – podawanie abstrakcji przez przedmioty materialne – warto przytoczyć szczególnie dla nas ważną uwagę Schaffa: *Najgłębszy sens symboli – właśnie dlatego są one tak ulubionym środkiem we wszelkich ruchach masowych, agitacji i propagandzie, w literaturze etc. – polega na tym, że zbliżają one pojęcia abstrakcyjne do człowieka, ukazując mu abstrakcyjne treści w szacie materialnego przedmiotu, a więc w formie łatwiejszej do percypowania przez umysł i do zachowania w pamięci*²⁹.

Interesuje nas zwłaszcza sposób, w jaki zbliża się abstrakt do konkretności. Otóż to zbliżenie następuje na zasadzie zmysłowej i – co ważniejsze jeszcze – w znakomitej większości wypadków na zasadzie wizualnej³⁰. Informuje nas to, że symbol w charakterze znaku jest organicznie związany z oddziaływaniem sensualnym i że na poziomie znaczeniowo-sensualnym związek ze sferą zmysłową musi być zachowany, aczkolwiek akcent jest przesunięty na pojęcia wiążące się ze znakiem. Ten obligatoryjny charakter związku znaku z sensualizmem także i na tym poziomie daje badaczowi, np. estetykowi normatywnemu, narzędzie do badania zmysłowego oddziaływania filmu.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną cechę symbolu, której nie uwzględnił Schaff, a którą trzeba uwzględniać w rozważaniach o sztuce. Chodzi o to, że symbol jest konwencjonalny, ale w wielu wypadkach niewyłącznie konwencjonalny. Kiedy zachodzi brak pełnej konwencjonalności symbolu, możemy wyróżnić dwie jego właściwości. Po pierwsze – w symbolu przedmiot zmysłowo dany pełni rolę symbolu dlatego, że posiada jakąś fizyczną cechę w stopniu wybitnym i ta właściwość przesadza o jego sile symbolicznej. Np. kapitaliści w *Strajku* Eisensteina i w ogóle daleko typizowane postacie w wielu innych filmach. Po wtóre – w symbolu doszukiwać się można pewnej analogii między przedmiotami zmysłowo danymi a symbolizowanymi pojęciami abstrakcyjnymi czy stanami uczuciowymi (np. często stosowane w kinematografii wyrażanie uczuć bohatera za pomocą pewnych oznak w przyrodzie)³¹. Ta niedowolność w zakresie ustalania symbolu, wiązanie go w określony sposób z przedmiotami świata materialnego, powoduje, że pierwiastki sensualne nie mogą się wyknąć całkowicie z pola świadomości odbiorcy. A przez to, że film grawituje ku

sensualizmowi, tym mocniej, mocniej niż w innych sztukach, stapia się symbol z konkretem materialnym.

Z kolei kwestia zrozumiałości filmu. Z faktu, że symbol jest ulubionym środkiem właśnie w różnego typu oddziaływaniach masowych wynikałoby, że uniwersalna masowość sztuki filmowej spełnia się także i na poziomie znaczeniowo-sensualnym. Lecz druga cecha symbolu wskazana przez Schaffa mówi o umowie, którą trzeba znać, aby móc zrozumieć symbol. Żaden bowiem symbol nie ma znaczenia naturalnego; każdy ma sens sztuczny, nadany określonym przedmiotem, każdy jest bodaj w części konwencjonalny. Wskazuje to, że symbol musi być wcześniej przyswojony przez odbiorcę, czyli że musi zachodzić proces uczenia się. A skoro tak, to już nie można mówić o uniwersalnym kryterium powszechności filmu na omawianym poziomie, albowiem znajomość symbolu może być nader różna (niezrozumiałość filmów japońskich!). Twierdzenie to można złagodzić o tyle, że wprawdzie uprzednio nabyta wiedza widzów może być różna, ale jakiś jej zasób jest na ogół wszystkim dany, a w toku kształtowania się form języka filmowego wzrasta także znajomość tych form. Lecz biorąc rzecz teoretycznie, poziom znaczeniowo-sensualny nie spełnia wymogów uniwersalnej masowości filmu. Zresztą historia kinematografii poucza, że niejednokrotnie musiał upłynąć pewien czas, zanim niektóre środki wyrazowe filmu zasymilowały się powszechnie.

Problem symbolu i w ogóle środków ekspresji filmowej można jeszcze inaczej tłumaczyć, gdy ma się nadal na myśli zagadnienie uniwersalnej masowości filmu. Przy poziomie znaczeniowo-sensualnym spotykamy się mianowicie z dwustopniową interpretacją semantyczną. Jak zauważył Wallis – mając na uwadze sztuki przedstawiające, a więc i film – obraz filmowy czy odpowiedni układ obrazów przedstawia jakiś przedmiot czy zdarzenie świata rzeczywistego (pierwszy stopień), to zaś przedstawienie z kolei ma spowodować powstawanie przedmiotów symbolicznych (drugi stopień)³². Ten pierwszy stopień – to nasz poziom sensualno-znaczeniowy, który – jak powiedzieliśmy – jest dostępny każdemu. Drugi stopień już tej dostępności nie może wykazywać, nie tylko z powodów wyżej wyłuszczonych, a mianowicie, że obowiązuje znajomość symbolu (następstwo jego bodaj częściowej konwencjonalności), ale również i z tego powodu, że znaczenie symbolu jest zazwyczaj nieostre, co zresztą bywa podnoszone do godności zasady artystycznej. Inaczej: kiedy mamy do czynienia z pośrednim związkiem ze sferą sensualną, co ma miejsce przy drugim stopniu interpretacji semantycznej, wówczas nie możemy mówić o absolutnie powszechnej zrozumiałości dzieła filmowego.

Jest jeszcze jeden powód przemawiający przeciwko uniwersalnej masowości poziomu znaczeniowo-sensualnego. Chodzi mianowicie o to, że każdy system znaków, w tym i znaków obrazowych filmu, jest tłumaczony na język słów³³. Jak w każdym procesie tłumaczenia, może zachodzić niepełność, nieadekwatność, różna wierność przekładu. Możliwość istnienia odmiennych tłumaczeń powoduje, że treść poznawcza poziomu znaczeniowo-sensualnego nie jest dla każdego jednakowa.

W związku z omawianym poziomem nasuwa się do prześledzenia interesujący problem – jak dalece można angażować tworzywo wizualne w służbę tworzenia pojęć (osiąganych środkami ekspresji filmowej), aby nie zatracić jego naturalnego, zmysłowego oddziaływania i własnej najbliższej otoczki pojęcio-

wej. Może się bowiem zdarzyć, że obrazy zaczną pełnić wyłącznie funkcję oderwanych znaków i pojawi się niebezpieczeństwo, z jakim zetknął się Eisenstein w teorii „kina intelektualnego”.

|
*
|

Pozostaje jeszcze do omówienia poziom znaczeniowy. Chodzi nam tutaj wyłącznie o słowo wypowiedane w filmie, a zwrócimy na nie uwagę tylko o tyle, o ile w swej funkcji semantycznej wykazuje jakieś związki ze zmysłowością.

Przede wszystkim trzeba zaznaczyć, że słowo jako współtworzywo tkanki fabularnej w różnym stopniu wpływa na zakres przejawiania się zmysłowości, na mniej lub bardziej wyraźne ujawnienie się poziomów poprzednich. Rola słowa jest więc pośrednia. Nie konstytuuje doznań zmysłowych, ale stwarza warunki dla zaistnienia tych doznań, daje odpowiedni „pokarm” dla oka i ucha. Ta rola słowa jest dość oczywista i nie wymaga dalszych omówień.

Ważniejsze dla nas jest zwrócenie uwagi na bezpośrednie związki, na bardziej organiczną funkcję słowa dla sensualnej percepcji. Otóż mamy na uwadze te znaczenia związane ze słowem, które wywołują w nas wyobrażenia, a które dotyczą sfery audiowizualnej. Mamy wówczas do czynienia z przedmiotami danymi nam w doświadczeniu zmysłowym (dźwięczące obrazy filmowe) i z przedmiotami wyobrażeniowymi. Rola tych ostatnich dla intensywności przejawiania się doznań sensualnych może być – jak się wydaje – dwojaka.

Po pierwsze – niekiedy następuje wyobrażeniowe dookreślenie przedmiotów zmysłowo danych w obrazie filmowym, ale które jednak w całości nie są nam dane. Np. widzimy fasadę domu, ale nie widzimy go ze wszystkich stron, odpowiedni zaś dialog pozwala na powstanie wyobrażeń niewidzialnych „stron” obrazu. Uzupełnimy jeszcze, że gdy przy poziomie sensualno-znaczeniowym mówiliśmy o „naturalnej” otoczce pojęciowej związanej ze zmysłowym postrzeganiem – obecnie mówimy o czymś odwrotnym: tam konkretny wiódł nas do jego najbliższej pojęciowości, obecnie słowo wiedzie nas do wyobrażeniowego uzupełnienia konkretnego.

Po wtóre – przedmioty wyobrażeniowe, powołane do życia słowem, mogą być odmienne od tych, które oglądamy na ekranie, lecz których związek ze zmysłowo nam danymi przedmiotami uprzytamnia nam dopiero informacja słowna. Gdy np. narrator opowiada o jakimś zdarzeniu, a obraz filmowy ilustruje niektóre epizody opowieści (stosowanie elips), wówczas opuszczone partie wizualne istnieją tylko wyobrażeniowo. Wtedy widzialny obraz poręcza niejako „dalszy ciąg” wyobrażeniowy, ale i przeciwnie: sama widzialność intensyfikuje się, staje się czymś w rodzaju dokumentu zmysłowego potwierdzającego prawidłowość naszych wyobrażeń.

Zasygnalizujmy kolejne zagadnienie dotyczące dominant partii słownych względnie wizualnych w filmie. Budowa filmu może być taka, że w niektórych sekwencjach akcent może być przesunięty na inne poziomy, zwłaszcza poziom sensualno-znaczeniowy. Stać się tak może wówczas, gdy nastąpi swego rodzaju koncentracja np. partii dialogowych, dających niezbędne informacje rzeczowe lub rozwijających określoną „myśl”, pozostałe zaś partie dadzą z kolei pełniejsze doznania zmysłowe w rozwijających się obrazach. Jest to jedna z możliwości poręczających masowość filmu, którą przy badaniu dzieła warto wziąć pod uwagę.

A jednak nawet w tych partiach dialogowych możemy dopatrywać się swoście „filmowej” roli słowa. Przypomnijmy bowiem, czym zresztą często się zajmowano (np. Balázs), o ekspresywności gry aktorskiej, gdy wypowiedianym słowom towarzyszą reakcje fizyczne, głównie mimika, podatne do zmysłowego spostrzeżenia. Punkt widzenia przez nas obrany wiedzie nie do śledzenia tego, co przy pomocy tej ekspresywności da się wyrazić (oprócz słowa czy ponad słowem), lecz do różnicowania pojęć zależnie od ich większych lub mniejszych możliwości w zakresie wywoływania zmysłowych doznań. Chodzi o te wszystkie słowa, kiedy występują w charakterze słów-gestów. Tracą one wtedy częściowo, a niekiedy całkowicie, swój zobiektywizowany charakter, jaki uzyskiwały w rozwoju historyczno-społecznym, i nabierają cech dalece zindywidualizowanych wskutek podniet zmysłowych, które ich wypowiedzianiu towarzyszą. Ta ich funkcja uwypukla się tym wyraźniej, jeśli się uwzględni, że podniety zmysłowe płynące ze słów-gestów nakładają się na skoncentrowany sensualizm dzieła filmowego. Ponieważ ponadto słowa-gesty wywołują także pewne przeżycia emocjonalne, przeto faktycznie zwykła funkcja semantyczna słów bywa w filmie nader ograniczona. Krócej powiedziawszy – słowa często się dezintelektualizują.

Czy nie odeszliśmy od kryteriów masowości filmu? Wydaje się, że nie, gdy się zgodzimy, iż nie wszystkie pojęcia wiążące się ze słowem docierają w jednakowym stopniu do masowego widza, ale te pojęcia, które tak blisko łączą się ze sferą zmysłową, mogą być przyjmowane przez wszystkich.

| *
|

Rzeczą dalszych badań byłoby wyśledzenie, jakie relacje zachodzą między przedstawionymi szkieletowo trzema poziomami dzieła filmowego. Chodziłoby o wykrycie relacji właściwych określönemu filmowi, jak też i tych relacji, które wykazują tendencję do powtarzania się, np. w różnych gatunkach filmowych.

Ponadto poznanie budowy dzieła filmowego przy stosowaniu jednego kryterium sensualnego (nie wyklucza to naturalnie stosowania innych kryteriów) pozwoliłoby w rezultacie określić, w jakim stopniu dane dzieło spełnia wymogi masowości. Pozwoliłoby zwłaszcza ustalić, jak dalece film musi dawać świadectwo realnemu światu i jak dalece jest to jego koniecznością, ale także – jego siłą.

¹ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, Warszawa 1957, s. 51-53.

² Dlatego pojęcie „sztuki filmowej” trzeba było zapewne inaczej definiować, niż to uczynił Arnheim. Opierając swoją teorię na różnicach i ograniczeniach filmu wobec świata rzeczywistego, tym samym ograniczył jej przydatność w sytuacji, gdy film dąży do usunięcia tych różnic. Może dlatego jego teoria nie wyszła poza pewien etap rozwojowy filmu i może dlatego usiłował znaleźć azyl dla prawdziwej sztuki filmowej w „czystym dziele człowieka” uwolnionym od fotograficznej reprodukcji, jakim jest film rysunkowy lub malarstwo (R. Arnheim, *Film jako sztuka*, Warszawa 1961, s. 163).

³ Z. Cackowski, *Treść poznawcza wrażeń zmysłowych*, Warszawa 1962, s. 288-289.

⁴ P. Guillaume, *Podręcznik psychologii*, Warszawa 1959, s. 153.

⁵ Nie zajmujemy się takimi czynnikami intensyfikacji doznań sensualnych, jak techniczne warunki projekcji (oglądanie obrazu w ciemności), rola ramy ekranu, wyizolowanie przedmiotu z mnogości innych, zbliżenia, możliwości kamery w zakresie dokładniejszego czy pełniejszego „oglądania” rzeczywistości materialnej itp. Niektóre z nich nie należą do samego dzieła filmowego, pozostałe zaś nie są jakościowo różne od innych możliwości odbijania świata, zwłaszcza fotografii.

- ⁶ Por. A. Bazin, *Révolution du langage du film*, w: tegoż, *Qu'est-ce que le cinéma*, t. I, Paryż 1958. [właściwy tytuł eseju powinien brzmieć: *Révolution du langage cinématographique* – przyp. red.]
- ⁷ P. Schaeffer, *L'élément non visuel au cinéma*, „La Revue du Cinéma” 1946, nr 1-2, tłum. S. Pazura w „Kwartalniku Filmowym” 1962, nr 2 [polska wersja tekstu: P. Schaeffer, *Element pozawizualny w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2, s. 45-57; w tekście autorzy podali błędny numer „Kwartalnika Filmowego”. Przypis od redakcji].
- ⁸ Tamże, s. 45.
- ⁹ Tamże, s. 46.
- ¹⁰ Tamże, s. 46.
- ¹¹ Na tym tle trzeba już nieco inaczej oceniać popularne uzasadnienie, że szeroki ekran, stereoskopia, stereofonia to środki obronne przed telewizją, która takich możliwości nie ma. W istocie tak jest, ale z tym uzupełnieniem, że nowe techniki to także dążenie autonomiczne filmu, które najpewniej przejawiałoby się i wówczas, gdyby telewizja nie wchodziła w grę.
- ¹² A. Helman, *Rola muzyki jako środka wyrazowego sztuki filmowej*, szczególnie rozdział *Specyfika muzyki filmowej*, maszynopis rozprawy doktorskiej w bibliotece IS PAN.
- ¹³ Podobnie stwierdza Z. Cackowski w wyżej cytowanej książce, że w realnie istniejącej rzeczywistości *nasze przeżycia nie są w gruncie rzeczy przeżyciami „czysto” zmysłowymi* (Z. Cackowski, dz. cyt., s. 287).
- ¹⁴ Por. A. Schaff, *Ogólne podstawy typologii znaku*, w: tegoż, *Wstęp do semantyki*, Warszawa 1960, s. 253-259.
- ¹⁵ S. Eisenstein, *Wybór pism*, Warszawa 1959, s. 308.
- ¹⁶ J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. II, Warszawa 1956, s. 136.
- ¹⁷ A. Schaff, dz. cyt., s. 252.
- ¹⁸ Tamże, s. 461.
- ¹⁹ M. Wallis-Walfisz, *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki, uzupełniona odbitka z: Fragmenty Filozoficzne – Księga Pamiątkowa ku uczczeniu piętnastolecia pracy nauczycielskiej U. W. Prof. Tadeusza Kotarbińskiego*, Warszawa 1934.
- ²⁰ Tamże, s. 25-26.
- ²¹ Tamże, s. 13.
- ²² Tamże, s. 8.
- ²³ Tamże, s. 33, 35.
- ²⁴ Tamże, s. 26.
- ²⁵ Podobnie też utrzymuje Wallis: *W dziełach sztuki, łączących przedstawienie bezpośrednie z przedstawieniem pośrednim, np. w widowiskach teatralnych lub w filmach dźwiękowych, zrozumiałe w zasadzie dla każdego są tylko pierwiastki przedstawiające bezpośrednio* (tamże, s. 36).
- ²⁶ J. Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Paryż 1926 (cyt. za: Z. Gawrak, *Jan Epstein – studium natury w sztuce filmowej*, Warszawa 1962, s. 100).
- ²⁷ A. Schaff, dz. cyt., s. 264, 265.
- ²⁸ Tamże, s. 266.
- ²⁹ Tamże, s. 268.
- ³⁰ Tamże, s. 270.
- ³¹ Por. M. Wallis-Walfisz, dz. cyt., s. 17, 18.
- ³² Tamże, s. 21.
- ³³ A. Schaff, dz. cyt., s. 233.

Aleksander Kumor

Urodzony w 1925 r. polski teoretyk filmu i telewizji, całe życie zawodowe związany z Instytutem Sztuki PAN i Zakładem Historii i Teorii Filmu, który – między innymi za sprawą starań badacza i związku z jego zainteresowaniami, pionierskimi na naszym gruncie – został przemianowany na Zakład Historii i Teorii Filmu i Telewizji. Jeden z pionierów powojennego filmoznawstwa polskiego, jeden z pierwszych w Polsce propagatorów myśli Waltera Benjamina. Autor książek: *Karol Irzykowski, teoretyk filmu* (1965), *Telewizja. Teoria – percepcja – wychowanie* (1973, II wyd. 1976), *W stronę telewizja. Studia i szkice* (1988) i innych. Wraz z Danutą Palczewską napisał kilka artykułów, w tym – oprócz omawianego – ważny rozdział *Kulturowe wyznaczniki dzieła filmowego. (Z zagadnień standaryzacji filmu)* we *Wstępie do*

badania dzieła filmowego (1966) pod redakcją naukową Aleksandra Jackiewicza, a także współredagował książki z serii „Studia z Teorii Filmu”: *Sztuka, technika, film* (t. 3, 1970) oraz *Film i telewizja* (t. 11, 1982). Zmarł w roku 1988.

Danuta Palczewska

Urodzona w 1922 r. polska filmoznawczyni związana z Zakładem Historii i Teorii Filmu Instytutu Sztuki PAN. Autorka książki *Współczesna polska myśl filmowa* (1981) oraz licznych artykułów z zakresu teorii filmu. W późniejszym czasie zaangażowała się w reaktywację słynnej warszawskiej szkoły dla dziewcząt (założonej w 1883 r.) i powołanie Towarzystwa Oświatowego im. Cecylii Plater-Zyberkówny. Współredagowała (z Ewą Krasnowolską) książkę *Szkola Cecylii Plater-Zyberkówny: 1883-1944* (1987) oraz napisała *Życie i działalność Cecylii Plater-Zyberkówny* (1991). Wraz z Aleksandrem Kumorem napisała kilka artykułów, w tym – oprócz omawianego – ważny rozdział *Kulturowe wyznaczniki dzieła filmowego. (Z zagadnień standaryzacji filmu)* we *Wstępie do badania dzieła filmowego* (1966) pod redakcją naukową Aleksandra Jackiewicza, a także współredagowała książki z serii „Studia z Teorii Filmu”: *Sztuka, technika, film* (t. 3, 1970) oraz *Film i telewizja* (t. 11, 1982). Zmarła w 1999 r.

Keywords:

Aleksander Kumor;
Danuta Palczewska;
history of film theory;
sensualism;
sensual theory of
cinema

Abstract

Aleksander Kumor, Danuta Palczewska

Sensualism as a Basis for the Study of a Film Work (Some Preliminary Proposals)

The main objective of the article is to look for universal criteria of film mass appeal which can be included under the general notion of “sensualism.” The authors’ proposal refers to the qualities of a film work that not only engage the senses in an increasingly perfect and intense way, but also enable understanding (from purely sensual to intellectual) of the viewed work. One of the important aspects of the text concerns sensualism as the universal language of film. Depending on the saturation of the aforementioned qualities, the authors distinguish three levels in a film work: sensual-semantic (with an emphasis on “sensual excitement,” primarily of a visual and/or auditory nature), semantic-sensual (with the dominant role of aesthetic conventions and the film’s expressive means, such as the symbol) and semantic (focused mainly on the word). Thus, the “sensualism” in the title is an interpretive category in relation to both the material of the film work and the viewer and the processes that occur during the reception of this work (“sensualism” as a tool of communication). **(Non-reviewed material; originally published in *Kwartalnik Filmowy* 1963, no. 51, pp. 35-47).**