

„Kwartalnik Filmowy” nr 128 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.3728>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Klaudia Rachubińska

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0000-0002-8240-0643>

Filmowe spotkania z ciałem

Słowa kluczowe:

teoria zmysłów;
kino jako
doświadczenie
zmysłowe;
zwrot somatyczny;
słaba teoria;
Vivian Sobchack

Abstrakt

Artykuł jest recenzją książki Marty Stańczyk *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał* (2023), której autorka przybliży polskiemu czytelnikowi założenia rozwijającej się od lat 90. XX w. teorii zmysłów, rekonstruuje jej filozoficzne zaplecze i pozycję w historii myśli filmowej, eksploruje doświadczanie i opisywanie filmu poprzez poszczególne zmysły i w ujęciu multisensorycznym oraz bada możliwość krytycznego zastosowania teorii zmysłów. Autorka recenzji sytuuje publikację w szerszym kontekście wątpliwości związanych z często zbyt dowolnym wykorzystywaniem ucieleśnionej perspektywy w humanistyce, a także odczytuje zaproponowaną przez Stańczyk teorię zmysłów przez pryzmat rozwijanego na obszarze teorii afektów pojęcia „słabej teorii”. Choć lektura może pozostawiać czytelnika z pewnym niedosytem, ze względu na wnikliwość i erudycyjność autorki oraz przyjęcie przez nią otwarcie etycznej perspektywy książka Stańczyk stanowi niezwykle cenny i oryginalny wkład w polską myśl filmową.



Punkt widzenia

Moje pierwsze spotkanie z perspektywą ucieleśnioną w humanistyce miało jasność olśnienia i siłę obucha. Prowokacyjny, osobisty esej Vivian Sobchack *Pieprzyć ciało/przetrzymać tekst, czyli jak wyjść cało z tego stulecia* był jak haust świeżego powietrza; ciało, o którym pisała, było jej własnym, subiektywnie przeżywanym ciałem, traktowała je nie jako *obiektywny przedmiot trzymany w bezpiecznej odległości, dostępny obojętnej analizie*¹, ale jako źródło ucieleśnionej wiedzy wyprowadzanej z określonej, niedostępnej innym perspektywy. Gest Sobchack był radykalny i otwierający; przesuwiał nie tylko granice tego, jak i o czym można pisać w ramach akademii, lecz także tego, skąd można czerpać wiedzę o świecie i w jaki sposób włączać tę

ucieleśnioną wiedzę w refleksję teoretyczną, a zarazem – z konieczności – etyczną.

Lektura tekstu Sobchack wywarła ogromny wpływ na mnie jako badaczkę kultury i krytyczkę filmową. Zarazem jednak, im dłużej obserwowałam rosnącą popularność rozmaitych teorii cielesnych w naukach humanistycznych, tym silniej odzywał się we mnie sceptycyzm. Moje akademickie zaplecze w naukach społeczno-przyrodniczych z jednej, a tradycjach teorii krytycznej z drugiej strony sprawiało, że rodziła się we mnie nieufność wobec zbyt dowolnie stosowanych pojęć, zbyt stanowczych twierdzeń, zbyt łatwego uogólniania częściowych i lokalnych interpretacji, zbyt dogmatycznego powtarzania ostrożnie sformułowanych hipotez, a często także – niestety – zbyt swobodnego referowania wyników badań z obszaru nauk empirycznych. Do analiz wyrastających ze zwrotu somatycznego podchodzę więc z ambiwalencją. Teorie cielesne – kiedyś transgresywne i inspirujące dla jednych, wyższościowo zbywane przez innych – przez lata uległy ugruntowaniu, a traktowaniu ich jako zastanych, gotowych narzędzi (lub co gorsza: gotowych interpretacji) coraz rzadziej towarzyszył namysł nad kwestiami fundamentalnymi: jaki jest ich status? jak i kiedy warto je stosować? jak radzić sobie z ich częściowym charakterem? jak łączyć perspektywę osobistą z rygiorem naukowości?

Miałam wrażenie, że nikt nie zadawał sobie tych pytań (a jeśli tak, to raczej w reakcyjnym odruchu niż w dobrej wierze), przez co z jednej strony badacze często – nie zawsze świadomie – usztywniali i uniwersalizowali „miękkie” rozpoznania wyprowadzane z poznania ucieleśnionego, odbierając im istotową subiektywność, z drugiej zaś same dyskursy cielesne powoli zmieniały się w narzędzia-wytrychy, umożliwiające uzasadnienie zapożyczonym frazesem dowolnych interpretacji czy twierdzeń. Co więcej, zarzuceniu metarefleksji teoretycznej towarzyszyło stopienienie potencjału krytycznego perspektywy doświadczeniowej. Z czasem zaczęłam marzyć o książce, która odpowiedziałaby na moje na-

warstwiające się wątpliwości: uporządkowała metodologie i zmapowała obszary badawcze, wyabstrahowała konkretne narzędzia i procedury, rozprawiła się z uproszczeniami, fałszywymi analogiami i nieuprawnionymi adaptacjami z innych dyscyplin, wreszcie, umożliwiła odsianie żonglujących modnymi sloganami hochsztaplerów humanistyki od rzetelnych, refleksyjnych badaczy.

Marcie Stańczyk, autorce wydanej w zeszłym roku w serii „Horyzonty Kina” krakowskiego wydawnictwa Universitas rozprawy doktorskiej *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*, towarzyszyła inna motywacja: jak wskazuje w otwarciu książki, projekt zajęcia się filmem w ujęciu multisensorycznym wykiełkował z poczucia, że jej doświadczenie kinowe nie wpisuje się w dominujące modele odbioru (s. 11). Pozycja autorki wyprowadzającej namysł teoretyczny z własnej praktyki i rola recenzentki skłaniająca do przyjęcia krytycznego punktu widzenia – to perspektywy radykalnie niekompatybilne, które na zmianę rozmijają się i wzajemnie uderzają w swoje słabości. Kłaczowa, kumulatywno-skojarzeniowa logika wywodu udaremnia funkcjonalną lekturę ukierunkowaną na cel; sugestywna, synestetyczna metafora zderza się z czytelniczą potrzebą semantycznego domknięcia; selekcja przykładów w kluczu ilustracyjnej czytelności zdaje się potwierdzać wąski zasięg omawianych koncepcji; nieunikniona subiektywność ucieleśnionej recepcji stawia kontrę fantazji o metodologicznej czystości i uniwersalności teorii. Jako recenzentka musiałam zmierzyć się nie tylko ze złożonością pola filozoficzno-teoretycznego, bogactwem erudycyjnych kontekstów oraz meandrycznością wywodu (autorka przyznaje, że ma on *nieco mgławicowy charakter*; s. 17), lecz także – zgodnie z postulatami leżącej u podstaw rozprawy fenomenologii egzystencjalnej – z własnymi presupozycjami. W perspektywie zwrotu somatycznego zdawanie (sobie) sprawy z subiektywności własnego punktu widzenia jest bowiem kwestią zasadniczą.

Obszary doświadczenia, przestrzeń spotkania

Przedstawiona w książce Stańczyk teoria zmysłów to w pierwszej kolejności propozycja estetyczno-etyczna i polityczna, wyprowadzona z przekonania o nieredukowalnej transgresyjności cielesnego doświadczenia, które otwiera podmiot na spotkanie z Innym w jego odmienności, na wyjście naprzeciw jego cielesnemu doświadczeniu. Mechanizm ten nie zasada się na prostym utożsamieniu przez emocjonalne podobieństwo, ale na *identyfikacji heteropatycznej*, skierowanej ku temu, co nieznanne (s. 211-212). Doświadczenie kinowe w ujęciu Stańczyk jest przede wszystkim przestrzenią takiego właśnie spotkania – nie tyle z przedstawioną na ekranie opowieścią i jej bohaterami, ile z *własnym ciałem* i „ciałem” filmu – a wymiar etyczny tego spotkania zasada się na rozpoznaniu (i uszanowaniu) *autonomicznej inności* ciała, która wymyka się świadomej kontroli i przekracza racjonalność (s. 214). Ujmowanie kina w kategoriach relacyjności to postawa mi bliska, a przecież nieczęsta w polu polskiego filmoznawstwa, skłonного swój przedmiot traktować raczej instrumentalnie. Przyjęcie tak otwarcie etycznej perspektywy świadczy o dużej oryginalności refleksji Stańczyk i samo w sobie stanowi o wartości pracy.

Jak wskazuje autorka, narracja książki jest podporządkowana właśnie *nastawionej na polimorficzność i przepływy* oraz niekoniecznie *dążącej do twardych kategoryzacji* figurze spotkania (s. 17). Nie znaczy to jednak, że wywód nie ma struktury. Choć, zgodnie z przyjętą przez Stańczyk metodą, znaczenia i konteksty paczkują z filozoficznego rdzenia książki niemal organicznie (s. 255), wydzielone rozdziały porządkują zagadnienia i ułatwiają poruszanie się po złożonym polu badawczym. W pierwszym z nich autorka mapuje historyczne ujęcia filmu bliskie teorii zmysłów oraz rekonstruuje leżącą u jej podstaw perspektywę fenomenologii egzystencjalnej i jej zastosowanie w badaniach nad filmem. Stańczyk prezentuje się tu jako badaczka świadoma i wnikliwa, świetnie orientująca się w literaturze przedmiotu, poruszająca się z taką samą swobodą – i referująca z równą uważnością – refleksję teoretycznofilmową i filozoficzną. Z rozdziału wyłania się również wyraźna perspektywa etyczna i polityczna – jednak w tym przypadku odnosi się nie tyle do ucieleśnionego doświadczenia, ile do roli Stańczyk jako badaczki: stawką jej pracy jest kwestionowanie nawyków i podważanie hierarchii, otwieranie i rozchwianie, podąża więc za badacz(k)ami i teorety(cz)kami, którym przyświeca ten sam cel.

Kolejna część jest poświęcona ucieleśnionemu doświadczeniu kinowemu w perspektywie wykraczającej poza ograniczenia okulocentryzmu, kierującej się w stronę pojęcia doświadczenia, które zakłada multisensoryczność i synestezję oraz stanowi fundament proponowanej przez autorkę teorii zmysłów. Rozdział ten demonstruje szeroką, interdyscyplinarną wiedzę autorki, pokazując zarazem, że filozofia i teoria filmu są jej wyraźnie bliższe niż dyskursy historii sztuki oraz kultury wizualnej czy przemiany historyczne, które referuje z mniejszym zaangażowaniem. Interesujące byłoby wglądnięcie się w te konteksty i wnikliwsze zbadanie relacji między rozwojem teorii zmysłów a zmieniającym się krajobrazem medialnym oraz społeczno-politycznym – Stańczyk zdaje się jednak zakładać, że zwrot somatyczny jest zjawiskiem z obszaru (wyłącznie) teorii.

W zawartych w tym rozdziale interpretacjach filmowych interesująco przeplatają się, a czasem mieszają, różne formy cielesności uczestniczące w spotkaniu, jakim jest ucieleśnione doświadczenie kinowe (s. 106-107): teoria zmysłów wychodzi od ciała widza i jego kontaktu z „ciałem” filmu, ale stopniowo obejmuje coraz więcej ciała o różnym statusie. Cielesności te czasem się zlewają i nie zawsze do końca wiadomo, ile ich jest w tej relacji: co dzieje się w tkance obrazu, a co w ciele obiektu na ekranie? czy doświadczenie jest usytuowane w postaci, czy we wcielającej się w nią osobie? czy reakcja ciała obcującego z filmem jest zawsze empatycznie tożsama z tym, co zmysłowo zapisane w synestetycznej formie filmowej? To problem raczej materii niż badaczki: kwestia wielokrotnie podkreślonej oporności zmysłów na werbalizację (np. s. 129), niemożności równoczesnego uchwycenia fauły i wrażeń, opisanie doświadczenia filmowego w taki sposób, w jaki ono działa. Nie postuluję sztucznego oddzielania i przypisywania wrażeń poszczególnym filmowym „ciałom”, ale bardziej konsekwentne zwracanie uwagi na współobecność i interaktywność rozmaitych cielesności w doświadczeniu kinowym byłoby bardzo interesujące i filozoficznie użyteczne.

W zbadaniu różnych poziomów filmowej cielesności widziałabym nawet większy potencjał niż w przedstawionym w trzecim rozdziale przeglądzie moż-

liwości doświadczania i opisywania filmu w podziale na zmysły dotyku, słuchu, smaku, węchu i propriocepcji. To zresztą dość przewrotne, że w części, którą otwiera eksplorowanie możliwości recepcji multisensorycznej i w której Stańczyk stanowczo opowiada się za perspektywą synestetyczną, sekcje poświęcone kolejnym zmysłom zostały oddzielone. Podział ten niewątpliwie ma charakter porządkujący – sprzyja kierowaniu uwagą, a samej autorce ułatwia zachowanie dyscypliny. Jednocześnie, oddzielając opisy poszczególnych zmysłów, Stańczyk tym silniej dowodzi wyjściowej tezy, że najlepiej omawiać je razem. Na inny problem dotyczący zwłaszcza tego rozdziału zwróciła uwagę Justyna Hanna Budzik, która w swojej recenzji pisała o obecnym w trakcie lektury poczuciu niedosytu i zaburzonych proporcji: obszernemu wywodowi teoretycznemu nie towarzyszy analogiczna część interpretacyjno-analityczna, a przywołanie konkretnych tytułów często sprowadza się do ilustracji, nie odpowiadając na narzucające się pytanie „jak to działa?”². W pełni podzielałam tę czytelniczą frustrację.

Znacząco krótsza czwarta część dotyczy możliwości krytycznego zastosowania teorii zmysłów na przykładach z kina postkolonialnego i filmowej twórczości kobiet. Także ten rozdział pozostawia niedosyt, gdyż, jak zauważa Budzik, *autorka już od wstępu budowała oczekiwania z nim związane, zapowiadając, że wybrzmi w nim potencjał kina jako spotkania z Innym*³. Potencjał wybrzmiewa, ale nierównomiernie. W sekcji poświęconej perspektywie postkolonialnej Stańczyk udaje się – tak w polu teorii, jak i analizy – zademonstrować polityczność teorii zmysłów w sposób przekonujący i angażujący. Znacznie słabiej wypada część feministyczna: w analizie horroru macierzyńskiego autorka wprowadza całkiem nowe (a raczej stare, wielokrotnie wykorzystywane w tym kontekście) narzędzia i nie posługuje się pojęciami wypracowanymi we wcześniejszych partiach książki. Choć ostatecznie dowodzi krytyczności i polityczności teorii zmysłów, nie udaje jej się tego potencjału w pełni wyzyskać.

Stańczyk wymienia we wstępie trzy cele badawcze: 1) scharakteryzować teorię zmysłów, 2) poddać ją rewizji i zmierzyć się z wymierzoną w nią krytyką oraz 3) usytuować ją w perspektywie teorii krytycznej, by uruchomić jej potencjał polityczny (s. 14-16). Dodatkowo stawia przed sobą wiele pomniejszych zadań (będą to m.in. przegląd historii myśli filmowej, krytyka ideologiczna teorii odbioru audiowizualnego, klasyfikacja cielesnych środków filmowych), które gromadzi pod celem nadrzędnym: *przypomnieć o somatycznym charakterze kinowego doświadczenia* (s. 16). Realizacja tych ambitnych i miejscami rozbieżnych zadań wymaga nie tylko swobody poruszania się w polu różnych dyscyplin, precyzji w rekonstruowaniu pojęć i stanowisk oraz wyjątkowej uważności – tak metodologicznej, jak i etycznej – lecz także ekwilibrystycznej wręcz zręczności niezbędnej do zonglowania mnogością kontekstów, paradygmatów i celów badawczych. Choć Stańczyk niewątpliwie ma te kompetencje, pogodzenie tak wielu perspektyw pozostaje zadaniem bardzo trudnym, wymagającym balansowania na linie – balansowania, które łatwo pomylić z zatrzymywaniem się w pół kroku. Autorka postuluje recepcję zmysłową, jednostkową i usytuowaną w ciele, ale przez większość wyводу unika otwarcie osobistej perspektywy, często ograniczając się do zdystansowanego omawiania przykładów filmowych *t e m a t y z u j a c y c h* zmysłowość; sięga po koncepcje, które mają destabilizować i rozszczelnić domi-

nujące paradygmaty, a zarazem usilnie dąży do legitymizacji teorii zmysłów i jej akademickiego ugruntowania; z jednej strony wskazuje na potrzebę poszerzenia zakresu perspektywy zmysłowej, w tym zbadania jej użyteczności w odniesieniu do kina głównego nurtu – z drugiej zbyt często zatrzymuje się na sprawdzonych i dobrze opisanych przykładach: ekstremizmie, arthouse, gatunkach cielesnych.

Tymczasem to właśnie subiektywne, otwierające interpretacje Stańczyk, wykraczające poza przetarte ścieżki, należą do najbardziej inspirujących i zapadających w pamięć fragmentów książki: jak impresja o poruszanych wiatrem koronach drzew w filmie François Ozona ((*Frantz*, 2016; s. 125), żywa reakcja na obraz pulsującej żyłki na dłoni bohatera *Pod ziemią* (*Il buco*, reż. Michelangelo Frammartino, 2021; s. 111-112), krótka analiza barwna niedocenionego przez badaczy i krytykę *Makbeta* Justina Kurzela (*Macbeth*, 2015; s. 97) czy haptyczna eksploracja relacji rasowych w *Czekoladzie* Claire Denis (*Chocolat*, 1988; s. 219-221). W kluczowej konstrukcji wywodu znalazłoby się miejsce na więcej osobistych, usytuowanych, cielesnych analiz – bez popadania we *wsobność i autobiografizm*, których autorka chce unikać (s. 227). Zależy mi, by mój zarzut nie wybrzmiał za mocno: lekturze towarzyszy poczucie niedosytu nie dlatego, że jest to książka w jakiś sposób wybrakowana, ale właśnie ze względu na oryginalność refleksji, wnikliwość, uważność i trafność obserwacji.

Ku słabości

W zakończeniu autorka pozycjonuje teorię zmysłów jako „teorię przejściową”, która nie tworzy spójnego, zamkniętego systemu, ale stanowi *strategię zaangażowania (...)* dbającą o to, by nie zastąpić doświadczeń podmiotu (s. 253). Sama usytuowałabym tę propozycję raczej w obszarze „słabej teorii” – pojęcia wypracowanego w kontekście teorii afektów przez Silvana S. Tomkinsa i rozwijanego przez Eve Kosofsky Sedgwick. Zgodnie z tą koncepcją o „sile”, czyli mocy wyjaśniającej teorii, decyduje jej zasięg i stopień ogólności. Silną teorię mogą cechować szeroki zakres oraz *konceptualna ekonomia i elegancja*, ale często ma ona charakter nadmiernie upraszczający i generalizujący: *jej siła – pisze Tomkins – rośnie w miarę podporządkowywania jednej formule coraz większej liczby zjawisk*⁴. Słabe teorie działają odwrotnie: skupiają się na zjawiskach bliskich i partykularnych, charakteryzuje je lokalność, specyficzność, stosowanie raczej doraźnych niż trwałych taksonomii i otwartość na niespodzianki⁵. Jako narzędzia metodologiczne pozwalają otworzyć analizę na doświadczenia i formy bycia, które trudno opisać za pomocą koncepcji silniejszych, ale upraszczających; ich celem jest zwracanie uwagi na ciała w konkretnych momentach, bez nakładania na nie uogólniających ram⁶. Choć w skrajnych przypadkach może się wydawać, że słaba teoria sprowadza się do samego opisu zjawisk, *istnieją ważne fenomenologiczne i teoretyczne zadania, których realizacja może się powieść jedynie dzięki zwróceniu się ku lokalnym teoriom i efemerycznym taksonomiom*⁷. Słabe teorie pozwalają realizować te zadania, bo jest w nie wpisana otwartość na to, by *odkleić się od własnego toku myślenia, by podążyć za napotkanymi obiektami, a nawet zostać zniweczonymi przez swoją tendencję do zwracania uwagi na rzeczy, które nie dają się łatwo poukładać, ale nabierają własnego życia jako zagadnienia wymagające namyślu*⁸.

Rozprawa Marty Stańczyk nie jest porządkującą, zdyscyplinowaną książką, o której marzyłam – i bardzo dobrze. Tak jak omawiana przez nią teoria zmysłów zakłada destabilizację okulocentrycznych nawyków odbiorczych (i badawczych) oraz otwarcie się na nową, pluralistyczną perspektywę, tak *Filmowe sensorium*, zamiast wychodzić naprzeciw moim oczekiwaniom jako czytelniczki-recenzentki, skłania do poddania rewizji własnych akademickich przyzwyczajęń i otwarcia się na zaangażowanie, doraźność i niespodzianki. Autorka, nastawiona na polimorficzność, rozpoznaje w teorii zmysłów teorię przejściową – lub słabą teorię – i z tej perspektywy trafnie opisuje swój przedmiot: nie jako spójny, uniwersalny i zamknięty system teoretyczny, ale jako pole interakcji różnych, nierzadko częściowych koncepcji wyrastających z założenia o ucieleśnionym i wielozmysłowym charakterze doświadczenia kinowego oraz o nieusuwalności etycznego aspektu spotkania odbiorcy z dziełem. Przede wszystkim zaś lektura tej książki dowodzi, że z tekstem, nawet naukowym, także można się spotkać – podobnie jak z filmem. Wychodzę z tego spotkania z pewnym niedosytem, ale zainspirowana do własnych skojarzeń i dalszych poszukiwań, z bogatą listą lektur i otwierających pytań, zachęcona do kolejnych spotkań. A kto nie wzdrygnął się nigdy na widok cudzej skóry skaleczonej ostrym brzegiem kartki papieru, niech pierwszy rzuci kamieniem.

Marta Stańczyk, *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*, Universitas, Kraków 2023

¹ V. Sobchack, *Pieprzyć ciało/przetrzymać tekst, czyli jak wyjść cało z tego stulecia*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 430.

² J. H. Budzik, *(Drżące) ciało w kinie: o wielozmysłowej teorii odbioru filmowego (Marta Stańczyk: „Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał”)*, „ArtPapier”, 1.03.2024, nr 5 (485), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=481&artykul=9754> (dostęp: 2.09.2024).

³ Tamże.

⁴ Za: E. Kosofsky Sedgwick, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo masz paranoję*

i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie, tłum. M. Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, <https://doi.org/10.36854/widok/2014.5.1148> (dostęp: 2.09.2024).

⁵ Por. tamże.

⁶ T. Vaahtera, *Strong and Weak Theories of Capacity: Eve Kosofsky Sedgwick, Disability, and Contemporary Capacity Theorizing*, „Open Cultural Studies” 2024, t. 8, nr 1, <https://doi.org/10.1515/culture-2024-0003> (dostęp: 2.09.2024); por. K. Stewart, *Weak Theory in an Unfinished World*, „Journal of Folklore Research” 2008, t. 45, nr 1, s. 71-82.

⁷ E. Kosofsky Sedgwick, dz. cyt.

⁸ K. Stewart, dz. cyt., s. 72.

**Klaudia
Rachubińska**

Badaczka filmu i kultury wizualnej, absolwentka Wydziału Psychologii oraz Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zatrudniona w Zakładzie Filmoznawstwa, Sztuk Audiowizualnych i Antropologii Kultury w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Od 2022 r. redaktorka „Kwartalnika Filmowego”, w latach 2018–2021 sekretarz redakcji internetowego czasopisma naukowego „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Laureatka XXIII Konkursu o Nagrodę im. Krzysztofa Mętraka. Pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą wizerunkom kobiet w muzyce rozrywkowej.

Bibliografia

- Budzik, J. H.** (2024, 1 marca). (Drżące) ciało w kinie: o wielozmysłowej teorii odbioru filmowego (Marta Stańczyk: „Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał”). *ArtPapier*, 5 (485). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=481&artykul=9754>
- Lingis, A.** (1994). *The Society of Disembodied Body Parts*. W: C. V. Boundas, D. Olkowski (red.), *Deleuze and the Theatre of Philosophy* (ss. 289–303). New York – London: Routledge.
- Sedgwick, E. K.** (2014). Czytanie paranoiczne, czytanie reparatorne, albo masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie (tłum. M. Szcześniak). *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, (5). <https://doi.org/10.36854/widok/2014.5.1148>
- Sobchack, V.** (2012). Pieprzyć ciało/przetrzymać tekst, czyli jak wyjść cało z tego stulecia. W: I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów* (ss. 424–433). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Stańczyk, M.** (2023). *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*. Kraków: Universitas.
- Stewart, K.** (2008). Weak Theory in an Unfinished World. *Journal of Folklore Research*, 45 (1), ss. 71–82.
- Vaahtera, T.** (2024). Strong and Weak Theories of Capacity: Eve Kosofsky Sedgwick, Disability, and Contemporary Capacity Theorizing. *Open Cultural Studies*, 8 (1). <https://doi.org/10.1515/culture-2024-0003>

Keywords:

sensuous theory;
cinema as a sensory
experience;
somatic turn;
weak theory;
Vivian Sobchack

Abstract

Klaudia Rachubińska

Film Encounters with the Body

The article is a review of Marta Stańczyk's book *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał* [*Film Sensorium: Sensuous Theory and Its Critical Potential*] (2023). The book introduces the Polish reader to the fundamentals of sensuous theory, which has been developing since the 1990s, reconstructs its philosophical background and its position in the history of film thought, explores the experience and description of film through individual senses and a multisensory perspective, and examines the possibility of a critical application of the theory. The author of the review situates the publication in a broader context of the concerns relating to the often too arbitrary use of the embodied perspective in the humanities and reads Stańczyk's theoretical proposition through the notion of "weak theory" developed in the field of affect theory. Although the book may leave the reader not fully satisfied, the author's insight and erudition, as well as her adoption of an openly ethical perspective, make Stańczyk's book a valuable and original contribution to Polish film thought.