

„Kwartalnik Filmowy” nr 133 (2026)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4756>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0
Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Ewa Fiuk

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0000-0002-9908-8510>

Film a kwestia reprezentacji. Ujęcie syntetyczno-krytyczne

Keywords:

theories
of representation;
interpretation;
philosophy of mind;
cognitive science;
film studies

Abstract

Film and the Question of Representation: A Synthetic-Critical Approach

The category of representation is one of the most established in film studies. The author of the article, drawing on the reflections of Noël Carroll, Huw Price, William Ramsey, and others, takes a critical look at it and then, recognising that considerations on representation practised within art studies are insufficient, incorporates ideas from other fields into her own film studies research. She sees an alternative to the representationalist position in the concept of ‘representation as interpretation,’ which reveals the constructivist influences of Ernst von Glasersfeld and, to a much lesser extent, the meta-historical influences of Hayden White. On one hand, this interdisciplinary approach reflects the author’s position, which calls for film studies to focus more strongly on cognitive science and the philosophy of mind; on the other hand, it serves as a theoretical framework for further critical and analytical reflection on the problem of representation. Her text is not only an expression of her confrontation with established patterns of thinking in the humanities, but also a gesture of encouragement addressed to those who would like to face similar doubts in the future.

Słowa kluczowe:

teorie reprezentacji;
interpretacja;
filozofia umysłu;
kognitywistyka;
badania nad filmem

Abstrakt

Kategoria reprezentacji jest jedną z najbardziej ugruntowanych w badaniach nad filmem. Autorka artykułu, sięgając do rozważań m.in. Noëla Carrola, Huw Price'a czy Williama Ramseya, spogląda na nią krytycznie, a następnie – uznawszy, że namysł nad reprezentacją uprawiany w obrębie nauk o sztuce jest niewystarczający – włącza w pole własnych badań filmoznawczych idee pochodzące z innych dziedzin. Alternatywę dla stanowiska reprezentacjonistycznego dostrzega w koncepcji „reprezentacji jako interpretacji”, w której widoczne stają się konstruktywistyczne wpływy Ernsta von Glasersfelda oraz – w znacznie mniejszym wymiarze – metahistoryczne Haydena White'a. Takie interdyscyplinarne podejście z jednej strony oddaje stanowisko autorki postulującej silniejsze zorientowanie filmoznawstwa na nauki o poznaniu oraz filozofię umysłu, z drugiej służy jako rama teoretyczna do dalszego krytyczno-analitycznego namysłu nad problemem reprezentacji. Jej tekst jest bowiem nie tylko wyrazem mierzenia się z ugruntowanymi w humanistyce schematami myślenia, lecz także zachętą do takiego działania skierowaną do tych osób, które w przyszłości same chciałyby stawić czoła podobnym wątpliwościom.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.12.21; zrecenzowano: 2026.01.28; przyjęto: 2026.02.09; opublikowano: 2026.04.07

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

*Uczeń: Lecz przecież słowo wyraża pojęcie?
Mefistofeles: Tak! naturalnie! lecz prawdy tej święcie
przestrzegać nie potrzeba; słowo znakomicie
zastępuje pojęcie; można nim szermować,
nim walczyć i zwyciężać, nim system budować!
w słowo wierzyć to czystość sumienia;
pojęcie zmienia się – słowo nie zmienia!*¹

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*

W Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie balkony na pierwszym piętrze zdobią kariatydy. Nagie od bioder wzwyż, muskularne kobiety mają uniesione ręce i pochylone głowy. Sprawiają wrażenie, jak gdyby spoglądały ku widowni znajdującej się na parterze. Te wywodzące się z antycznej Grecji podpory architektoniczne są kojarzone z różnymi opowieściami. Wedle jednej z nich Kariatydy – kobiety mądre, piękne i rosłe – były kapłankami strzegącymi drzewa orzechowego, symbolu mądrości. Inna przypisuje im status niewolnic, jaki otrzymały w związku ze zdradą popełnioną przez ich mężów w wojnie przeciwko Persom. Niezależnie od tego, czy w krakowskich kariatydach będziemy widzieć odniesienie do kobiet silnych i rozumnych, spełniających pożyteczne obowiązki, czy też do atletek zmuszonych do wykonywania niewolniczej pracy, chyba niewielu przyszedłby do głowy pomysł, by dopatrywać się w tych rzeźbach reprezentacji kobiet (ich roli społecznej, takiego bądź innego typu kobiecości etc.). W kontekście czasu i miejsca powstania modeli (a także całej budowli, której są częścią) trzeba byłoby zresztą zapytać, jakie kobiety miałyby być w ten sposób reprezentowane – starożytne Greczynki, Polki z zaboru austriackiego końca XIX w., kobiety artystki, kobiety robotnice, kobiety kustoszki, kobiety obiekty męskich fantazji. Niedorzeczne, prawda? Nie w przypadku filmu, gdzie podobne pytania są czymś powszechnym, jako że powszechne jest dopatrywanie się w tym medium reprezentacji, w którym to kluczu chętnie analizuje się skądinąd między innymi właśnie postaci kobiet².

Dobrym przykładem jest tu dyskusja, jaka ponad dwie dekady temu odbyła się w Niemczech po premierze nagrodzonego Złotym Niedźwiedziem filmu *Głowa w mur* (*Gegen die Wand*, 2004) Fatiha Akina. Spierano się wówczas o to, czy sposób, w jaki reżyser ukazał główną bohaterkę, był właściwy. Część odbiorców zarzucała mu stworzenie fałszywej reprezentacji tureckich kobiet. Na nic zdały się oświadczenia, że nie zamierzał on dostarczać żadnych reprezentacji – publiczność wiedziała swoje. W takich sytuacjach intencje autora nie mają bowiem znaczenia, a ostatecznie liczy się to, jak obrazy ekranowe odbierają widzowie³.

Do problemu reprezentacji w kinie niemieckim (ze szczególnym wskazaniem na nurt turecko-niemiecki, którego Akin jest bodaj najbardziej znanym przedstawicielem) krytycznie odnosi się Hauke Lehmann. Jego zdaniem przyjęcie reprezentacyjnego charakteru filmów, w których pojawiają się postaci tureckich migrantek i migrantów, niesie za sobą dwie poważne konsekwencje. Po pierwsze, wymusza założenie, że istnieje określona (uniwersalna) rzeczywistość społeczno-

-polityczna, do której odnosi się dana reprezentacja. Po drugie, wymaga osądu dotyczącego tego, co konkretnie zawiera obraz filmowy. Filmy – twierdzi badacz – są traktowane nie tylko jako reprezentacje pewnych zjawisk, lecz także jako reprezentacje, które do owych zjawisk odnoszą się w określony sposób⁴. Lehmann sięga przy tym do refleksji nad sposobami konstruowania wizerunków Żydów, przywołując zgrabną figurę retoryczną oddającą problem ideologiczno-estetycznej konstrukcyjności filmu: *ujęcie to kwestia ujęcia [die Einstellung ist die Einstellung]*⁵, a nie reprezentacji – chciałoby się dodać. Filmoznawca zwraca uwagę także na problem zawierający się w pytaniu, w jaki sposób stworzyć w filmie wizualną reprezentację Żydów (siłą rzeczy obejmującą jakieś zachowania, doświadczenia czy cechy wyglądu) tak, by uniknąć stereotypizacji (a przy okazji zarzutów o anty- bądź filosemityzm). Wszyscy, którzy znają kino niemieckie i toczące się wokół niego debaty tożsamościowe, wiedza, jak nieoczywista jest to kwestia⁶. Jednak stworzenie ekranowej reprezentacji danej grupy (społecznej, płciowej, etnicznej) jest zasadniczo niemożliwe bez ustalenia, jakie (widoczne) elementy winny ją cechować, a stwierdzenie *post factum* (na przykład w obrębie badań medioznawczych), czy grupa ta jest wystarczająco często reprezentowana w mediach wizualnych, jest możliwe wyłącznie wtedy, gdy będzie istniała wykładnia dotycząca tego, w jaki sposób należy ją przedstawić, aby w ogóle mogła zostać rozpoznana? Są to kwestie powodujące dylemat.

Oczywistym z mojego punktu widzenia sposobem uniknięcia go jest odejście od kategorii reprezentacji. Podobne intuicje ma, zdaje się, sam Lehmann, który proponuje zastąpienie reprezentacji imaginacją – odnoszącą się nie tylko do sposobu, w jaki filmy ukazują rzeczywistość, lecz także do zasady rządzącej jej postrzeganiem w ogóle. Imaginacja pomaga – według niego – przewyciężyć opozycję między rzeczywistością i fikcją: *Taka alternatywa musiałaby służyć wyjaśnieniu, dlaczego nie istnieje bezpośrednio dostępna rzeczywistość, którą wszyscy członkowie społeczeństwa mogliby w sposób niebudzący wątpliwości uznać za wspólną. (...) Tęgo, co powszechnie nazywamy rzeczywistością, nie sposób oddzielić od świata wyobraźni*⁷. Podkreślając brak bezpośredniego dostępu do rzeczywistości, filmoznawca niemal wkracza na obszar radykalnego konstruktywizmu⁸. Ostatecznie jednak zatrzymuje się w pół drogi, ograniczając pojęcie „rzeczywistość” do aspektu społeczno-migracyjnego. Wprowadzając do dyskursu o reprezentacji określenie „imaginacja”, z jednej strony omija reprezentacjonistyczny dylemat, z drugiej jednak zgrabnie unika konieczności jego ostatecznego usunięcia, co według mnie byłoby możliwe dzięki jednoznaczniemu odrzuceniu stanowiska reprezentacjonistycznego⁹.

Modele i teorie reprezentacji

W namyśle nad reprezentacją w literaturze, sztukach plastycznych czy filmie, ale także kulturze i psychologii zasadniczą rolę odgrywa złożoność tego słowa. Reprezentować coś to zarówno coś zastępować, jak i uobecniać. Podobnie złożony jest charakter reprezentacji jako kategorii odbioru i opisu świata. Można w niej dostrzegać funkcję mimetyczną, zasadzającą się na ścisłym powiązaniu z rzeczywistością (podobieństwo, adekwatność, odtwórczość), lub performatywną, uniezależniającą reprezentację od rzeczywistości (wyobrażeniowość, autono-

nia, sprawczość). W pierwszym wypadku reprezentacja odsyła do tego, w czego miejsce się pojawia; w drugim – do własnej materialności¹⁰. Innym sposobem ujęcia heterogeniczności reprezentacji związanym z relacją między znakami a rzeczywistością jest przeciwstawienie paradygmatu mimetycznego semiotycznemu. Obydwa *odsyłają (...) do odmiennych przeświadczeń na temat rzeczywistości. Semiotycy uważają, że rzeczywistości nijak uchwycić się nie da, a więc należy zrezygnować z mówienia o niej wprost, natomiast mimetycy wierzą w to, że rzeczywistość może pojawić się „jak żywa” w tekście zrobionym z innorodnych znaków. Różnica ta nie ma jednak znaczenia dla prawdziwości danej teorii, a wręcz przeciwnie: pokazuje, że semiotycy i mimetycy odwołują się do różnych języków uzasadnień, co skazuje ich na wieczyste nieporozumienie. Rzecz nie polega więc na tym, czym naprawdę jest reprezentacja, ale jak definiują reprezentację poszczególni teoretycy i pisarze, a więc jaki światopogląd próbują przez swoje definicje uzasadnić – pisze Michał Paweł Markowski¹¹. Przywołuję tu dłuższy fragment tekstu, ponieważ, po pierwsze, pobrzmiewa w nim „język wizualności”, który opisuje sytuację, z jaką mamy do czynienia w refleksji nad filmem (skłonność do odczuwania, że rzeczywistość pojawia się w nim „jak żywa”), po drugie zaś – w przeciwieństwie do literaturoznawcy – sędzę, że równie interesujące, co sposób definiowania reprezentacji przez poszczególne frakcje, jest właśnie to, czym naprawdę jest reprezentacja. Do uważnego, a zarazem pełnego ostrożności, przyjrzenia się tej kwestii zachęca także ciąg dalszy jego refleksji: *Reprezentacja ustawia (...) rzeczywistość, co oznacza, że każdy, kto wpisuje się w określoną ideologię reprezentacji, zajmuje określoną pozycję wobec rzeczywistości. Od tego (...), jaka ideologia reprezentacji jest nam bliska, zależy to, jak czytamy teksty, oglądamy obrazy, jak patrzymy na świat¹²*. W pierwszym odruchu trudno temu zaprzeczyć, jednak siła tego, wysuwanego wyraźnie z pozycji reprezentacjonizmu, argumentu przesłania coś, co paradoksalnie pojawia się pod jego wpływem, mianowicie wątpliwość co do samego porządku reprezentacjonistycznego. Decydująca jest bowiem według mnie nie tyle określona ideologia reprezentacji, ile sama jej idea, której przyjęcie (lub odrzucenie) ustawia i to, jak oglądamy filmy, i to, jak patrzymy na świat. Kluczową cechą reprezentacjonizmu jest jego ideologizm, rozumiany jako trzymanie się jakiejś idei lub jej absolutyzacja, a zatem własność, która nie wynika z danej (formalno-tematycznej) koncepcji reprezentacji, ale z samego bycia reprezentacją czy też – ściślej rzecz ujmując – tego, że uznamy, iż coś nią jest.*

Definicji i sposobów opisu reprezentacji jest znacznie więcej. W książce *Handbook of Visual Communication, Theory, Methods, and Media* znajdziemy charakterystykę ośmiu teorii podzielonych na cztery grupy obejmujące po kilka przypadków¹³. Warto je wymienić. Pierwsza grupa została nazwana teoriami związków przyczynowych (obraz i obiekt mają identyczne cechy). Zaliczają się do niej: teoria transparentności (obraz powstaje automatycznie i mechanicznie) oraz teoria rozpoznawania (obraz przypomina komuś obiekt). Druga grupa obejmuje teorie podobieństwa (obraz jest podobny do obiektu): teorię podobieństwa niepercepcyjnego (gdy patrzymy na obraz, wydaje nam się, że widzimy podobieństwa między nim a obiektem) oraz teorię podobieństwa opartego na percepcji (obraz przypomina obiekt, jeśli oddziałuje w ten sam sposób na nasz zmysł wzroku, co on; teoria ta odsyła do odbioru informacji wizualnej na tak zwanym wczesnym etapie widzenia, gdy – z uwagi na młody wiek – to, co postrzegamy, jest niezależ-

ne od naszych przekonań czy wiedzy). W trzeciej grupie znajduje się teoria konwencji (między obrazem a obiektem istnieje relacja symboliczna wymagająca znajomości określonych reguł). W czwartej grupie zostały zawarte teorie konstrukcji umysłowej, wedle których reprezentacja jest pochodną stanów psychicznych: teoria iluzji (obraz powoduje w nas wrażenie, że mamy przed sobą prawdziwy przedmiot, współuczestniczymy w tworzeniu iluzji), teoria udawania (widząc obraz, zachowujemy się, jakbyśmy mieli do czynienia z obrazowanym obiektem) oraz teoria „widzenia-w” (mimowolne widzenie jednego obrazu w drugim, na przykład kształtu ludzkiej twarzy w fakturze jakiegoś obrazu; akt postrzegania jednego obrazu oraz akt myślenia o innym zachodzą jednocześnie)¹⁴. Zasadnicze różnice między tymi teoriami przebiegają na osi strukturalnej (znak – rzeczywistość) oraz komunikacyjnej (rzeczywistość – nadawca – znak – odbiorca), co oznacza, że istotne są tu: stopień oddalenia znaku od rzeczywistości, rodzaj relacji między nimi oraz liczba i kombinacja elementów uczestniczących.

Inne zestawienie zawiera opublikowana w Internecie praca dyplomowa, która z mojego punktu widzenia w poręczny sposób dostarcza opisu kolejnych kilku teorii¹⁵. Niektóre pokrywają się częściowo z wymienionymi uprzednio, jednak ich przywołanie pozwoli zrozumieć, z jak wieloma definicjami mamy tu do czynienia, co moim zdaniem osłabia potencjał interesującej mnie kategorii. Jest tu zatem teoria re-reprezentacji, a więc u-obecniania w obrazie (André Bazin, Stanley Cavell); teoria oznaczania kładąca nacisk na konwencjonalność i brak wymogu podobieństwa (Nelson Goodman); teoria „bycia o czymś” (*aboutness*) ignorująca konieczność odniesienia do reprezentowanego obiektu, a w zamian za to uwypuklająca temat czy znaczenie (Arthur Danto), a także teoria niemożności reprezentacji, według której filmy nie mogą niczego reprezentować, bo nie stanowią dzieł sztuki – są powiązane ze swym przedmiotem nie w porządku estetycznym, lecz mechanicznym oraz nie w sposób intencjonalny, lecz przyczynowy (Roger Scruton). W publikacji wyszczególniono ponadto dwie teorie zasadzające się na rozróżnieniu między światem przedstawionym a rzeczywistością profilmową, uznawaną przez zwolenników tego modelu za zasadniczy punkt odniesienia w procesie reprezentowania. W pierwszej podkreślono różnice w wyglądzie bohatera i odgrywającego go aktora, przy czym chodzi o możliwość estetycznej manipulacji tymże wyglądem tak, by film wykazywał cechy nieobecne w wymiarze profilmowym, jednak bez zasadniczej ingerencji technicznej (Catharine Abell); w drugiej jest mowa o reprezentacji dwuwarstwowej, zakładającej, że film stanowi fotograficzną reprezentację istniejącej uprzednio reprezentacji teatralnej (rozdzielenie między porządkiem rejestracji oraz inscenizacji; Robert Hopkins). Jako dwie ostatnie zostają przywołane: teoria reprezentacji związanej z udawaniem, według której filmy pełnią taką samą funkcję jak rekwizyty w dziecięcych zabawach, generując stany rzeczy odbierane jako prawdziwe w obrębie przyjętej konwencji – świata przedstawionego lub zabawy (Kendall Walton), oraz teoria zastępowania oparta na twierdzeniu, że X reprezentuje Y, jeśli podczas oglądania X wydaje nam się, że wizualnie doświadczamy Y, przy czym X nie stanowi Y (Noël Carroll, Gregory Currie)¹⁶.

Wielość i różnorodność teorii reprezentacji można uznawać za zaletę tej kategorii, którą w tej sytuacji łatwo wszakże wpisać w rozmaite metodologie, ujęcia



Hannah Arendt, reż. Margarethe von Trotta (2012)

czy klucze analityczno-interpretacyjne. Kłopot w tym, że osoby posługujące się nią z reguły nie precyzują, o jaki dokładnie sposób rozumienia im chodzi, uznając prawdopodobnie, że precyzja taka nie jest konieczna z uwagi na oczywisty charakter reprezentacji filmowej. Tymczasem już zawarte w przywołanym zestawieniu rozbieżności stanowią podstawę do tego, by obchodzić się z nią mniej nonszalancko, a bardziej metodycznie, wyznaczwszy konkretne ramy zastosowania.

Ujęcie Noëla Carrola

Kolejne, systemowe ujęcie reprezentacji w sztuce z perspektywy filozofii analitycznej zaproponował Noël Carroll. W książce *Philosophy of Art: Contemporary Introduction* jest cały rozdział poświęcony tej kwestii. Autor, odwołując się do rozważań pierwszych teoretyków sztuki, Platona i Arystotelesa, charakteryzuje ją właśnie jako reprezentację i dzieli na wariant mimetyczny, dominujący do XX w., w którym sztuka imituje rzeczywistość (tradycyjna teoria reprezentacji), oraz semantyczny, rozwijający się od początku XX w., zakładający, że istotnym warunkiem reprezentacji jest treść (teoria neoreprezentacyjna). W wariacie pierwszym istotną rolę odgrywa realizm oraz intuicyjny (naturalny) sposób odbioru sztuki (znaczeniem dzieła jest to, co widać; sztuka coś zastępuje); w drugim chodzi o warunek, że sztuka jest zawsze o czymś (*aboutness*), a jeśli tak, to kluczowa okazuje się interpretacja (skoro dzieło traktuje o czymś, to trzeba to wskazać). Carroll analizuje trzy teorie reprezentacji obrazowej (*pictorial representation*): tradycyjną, konwencjonalistyczną oraz neonaturalistyczną. Warto zauważyć, że badacz odnosi się do rozmaitych typów reprezentacji charakterystycznych dla poszczególnych sztuk (literatury, muzyki, architektury, sztuki dekoracyjnej, tańca), a nawet innych dziedzin, takich jak kartografia, jednak centralny punkt jego analizy stanowią sztuki (audio)wizualne.

W obrębie teorii tradycyjnej warunkami reprezentacji są podobieństwo lub zdolność do wytwarzania iluzji. Carroll odrzuca to ujęcie, ponieważ nie sposób zastosować go do wszystkich rodzajów sztuki (nawet w obrębie samych sztuk wizualnych trudno je odnieść na przykład do malarstwa abstrakcyjnego). Teoria konwencjonalistyczna, zwana przez autora zamiennie semiotyczną, uwypukla istnienie różnych systemów/konwencji obrazowania, a także unieważnia wymóg podobieństwa, zastępując je warunkiem oznaczania (*denotation*). Również ta teoria zostaje podważona przez badacza, choć w tym wypadku jego sposób argumentowania jest dość zawiły i opiera się zasadniczo na zarzucie, że konwencjonalisci nie potrafili udzielić wiarygodnej odpowiedzi na pytanie, dlaczego *niektóre obrazy uznajemy za bardziej realistyczne niż inne*¹⁷, proponując w rezultacie spojrzenie *bardzo radykalne i sprzeczne z intuicją*¹⁸. W końcu Carroll dociera do sedna – neonaturalistycznej teorii reprezentacji, która spośród wszystkich jest według niego najbardziej odpowiednia, ponieważ najobszerniejsza, to jest obejmująca rozmaite przykłady przedstawienia wizualnego. Teoria ta zasadza się na naturalnej zdolności człowieka do rozumienia obrazów podczas samego aktu patrzenia na nie, jej kluczowym elementem jest zaś rozpoznawanie (przez odbiorcę) zamierzonego (przez nadawcę) znaczenia. Ostatecznie badacz proponuje taką oto definicję reprezentacji odnoszącą się do wszystkich rodzajów sztuki: *X reprezentuje y (obiekt, osobę, wydarzenie i działanie) wtedy i tylko wtedy, gdy (1) nadawca zamierza, aby x (np. obraz) reprezentowało y (np. osobę) oraz (2) gdy odbiorca rozpoznaje, że x ma reprezentować y*¹⁹.

Dosłowna wersja Carrollowskiej definicji reprezentacji różni się wyraźnie (choć nie zasadniczo) od tej przywołanej wcześniej, różnica polega zaś na obecności nadawcy i jego zamierzenia z jednej strony oraz odbiorcy i jego właściwego odczytania z drugiej. Jest to ciekawe, ponieważ zbliża reprezentację do interpretacji – kategorię odnoszącą się w przypadku filmu do powierzchni (jak coś wygląda) do takiej, która dotyczy głębi (co coś znaczy). Zetknięcie się tych pól okaże się czymś naturalnym, gdy uświadomimy sobie, czym na poziomie podstawowym jest interpretacja. *Słownik języka polskiego PWN* podaje takie definicje: *wydobycie i wyjaśnienie sensu czegoś, przypisywanie czemuś jakiegoś znaczenia*²⁰, a także: *sposób odtworzenia, wykonania utworu muzycznego, literackiego albo dzieła sztuki plastycznej oparty na dążeniu do wiernego oddania swoistych cech dzieła i autora; sposób odtworzenia danej roli przez aktora*²¹. Już na poziomie definicyjnym widać zatem – w gruncie rzeczy zaskakującą na pierwszy rzut oka – zbieżność między reprezentacją i interpretacją. Szczególnie sformułowania „wierne oddanie” oraz „odtworzenie roli przez aktora” kierują uwagę na zasady rządzące reprezentacją filmową. Wziąwszy pod uwagę wprowadzoną do definicji reprezentacji przez Carrolla funkcję znaczenia zamierzonego przez nadawcę, które ma zostać odczytane przez odbiorcę, rozumiemy, na czym polega zbieżność obu kategorii. Jeśli jednak reprezentacja i interpretacja mają cechy wspólne, to należałoby spojrzeć na tę pierwszą inaczej niż zwykle. Powrócę do tej kwestii w dalszej części artykułu.

Tymczasem chciałabym odnieść się dogłębnie do propozycji Carrolla, ponieważ jego refleksja – choć szeroko zakrojona i imponująca pod względem dyscypliny wnioskowania filozoficzno-logicznego – wzbudza wątpliwości co do niektórych egzemplifikacji oraz wskazuje na niesłabnącą problematyczność kategorii

reprezentacji na poziomie ogólnym. Zaczę od szczegółów. Odnośnie do teorii iluzji Carroll pisze: (...) *w normalnych okolicznościach nasze zachowanie wskazuje, że nie dajemy się zwieść przekonaniu, że to, co jest przedstawione w obrazie, naprawdę znajduje się przed nami. (...) Zazwyczaj wiemy, że patrzymy na obraz, a nie na jego desygnat. A jeśli wiemy, że tak jest, to nie wierzymy, że patrzymy na przedmiot obrazu „w rzeczywistości”; nie jesteśmy oszukiwani*²². Sądzę, że autor *Philosophy of Art* się myli. I nie chodzi o to, co wiemy lub w co wierzymy, ponieważ widząc obraz czegoś, wiemy oczywiście, że jest to (tylko) obraz. Nie zmienia to jednak tego, że patrząc na obraz obiektu, często odczuwamy i zachowujemy się, jakbyśmy widzieli sam obiekt. Na przykład oglądając sceny pornograficzne, wiele osób – mimo świadomości obcowania zaledwie z obrazem – odczuwa i zachowuje się tak, jakby widziało realne obiekty. Krytykę iluzjonistycznego potencjału obrazów Carroll podbudowuje kolejnym argumentem, tym razem dotyczącym materialności medium: *Aby prawidłowo oglądać zdjęcia, musimy nauczyć się „widzieć” przez zniekształcenia ich powierzchni. Musimy patrzeć (...), jeśli jest to film, przez rysy na emulsji. Aby jednak móc widzieć przez te zniekształcenia, musimy wiedzieć, że patrzymy na zdjęcia, a nie na ich odniesienia „w naturze”. Jeśli jednak wiemy, że są to obrazy, to (...) nie wierzymy, że są one tym, do czego się odnoszą*²³. Również tę uwagę uważam za mylną. Konstrukcyjny charakter zarówno warstwy estetycznej (narracja ustanawiana przez montaż, kompozycja kadru), jak i technicznej (faktura lub inne cechy obrazu uzależnione od specyfiki nośnika), a nawet genologicznej (film w telewizji czy Internecie przedzielony blokami reklamowymi) czy intermedialnej (tłumaczenie warstwy słownej filmu w formie dubbingu, lektora lub napisów) jest dla nas oczywistością. Niezależnie od zmian technologicznych w obrębie dyspozytywu nie zauważamy materialności medium, lecz widzimy „przez nią”²⁴. Nie stanowi ona zatem przeszkody w poddawaniu się filmowej iluzji. Chciałabym przy tym zaznaczyć, że nie zamierzam wzmacniać teorii iluzyjności jako teorii reprezentacji, wręcz przeciwnie – sądę, że iluzja charakterystyczna dla odbioru filmu, a zatem nasza gotowość do ulegania oszustwu, jest wynikiem procesu konstrukcji, nie reprezentacji²⁵.

To tylko wybrane założenia Carrolla, które uważam za nietrafne, większą konsternację powoduje jednak ogólna wymowa jego myśli. Badacz umieszcza film w szerokim kontekście refleksji nad sztuką, dążąc do stworzenia uniwersalnej teorii reprezentacji (cel ten udaje mu się osiągnąć). Dostrzegam tu dwójaki problem. Po pierwsze, teorię taką w przypadku filmu należałoby stworzyć w oderwaniu od malarstwa, architektury, literatury czy muzyki. Można oczywiście porównywać media, jednak nie wolno pomijać różnic strukturalnych między nimi. Osobność każdego medium wynika z jego cech immanentnych, powodujących, że reprezentacja każdorazowo nabiera szczególnego charakteru (w przypadku filmu jest to między innymi wspomniany już efekt „fotorealistyczny”). Perspektywę tę wyraża dobitnie znana McLuhanowska formuła „środek przekazu jest przekazem”. Dodatkowym argumentem za rozłączością filmu i choćby malarstwa jest kwestia realizmu przedstawienia. Otóż znamienne jest to, że – jak wiadomo – uzależnienie od trybu realistycznego w sztukach plastycznych zaczęło maleć mniej więcej w tym samym momencie, gdy upowszechniła się fotografia. Również w przypadku malarstwa i filmu wektory realizmu skie-

rowane są w przeciwne strony – im wyraźniej to pierwsze zmierzało w stronę abstrakcji, tym bardziej ten drugi doskonalił się w iluzji (pojawienie się kolejno: dźwięku, koloru, trybu szerokoekranowego, dźwięku przestrzennego, obrazu trójwymiarowego). Po drugie, sądzę, że pod kątem reprezentacji film należałoby badać w innym porządku – nie (wyłącznie) jako dzieło sztuki, lecz rozmaicie definiowany przekaz audiowizualny. Ujęcie proponowane przez Carrolla siłą rzeczy nie tylko ma naturę hierarchiczną (o tym, co jest sztuką, decydują historycy i krytycy, dokonujący jednocześnie kanonicznej interpretacji dzieł), lecz także funkcjonuje w stosunkowo niewielkim kręgu akademickim²⁶. Tymczasem z mojego punktu widzenia bardziej interesujący jest namysł, który – zgodnie z postulatami radykalnego konstruktywizmu dotyczącymi społecznej użyteczności nauki²⁷ – mógłby stać się podstawą praktyki ogólnospołecznej.

Co ciekawe, dwanaście lat przed publikacją *Philosophy of Art* Noël Carroll napisał artykuł *Concerning Uniqueness Claims for Photographic and Cinematographic Representation*, który ukazał się w czasopiśmie „Dialectics and Humanism”, później zaś wszedł do tomu *Theorizing the Moving Image* wydanego w 1996 r. W tekście tym filmoznawca wyróżnił medium filmu (i fotografii) z ogólnej teorii reprezentacji, jednak tylko po to, by ostatecznie zakwestionować jego unikatowość i stwierdzić, że pod względem reprezentacji dzieła ono cechy z innymi mediami²⁸. Do przekonania tego Carroll doszedł, analizując bazinowską teorię re-reprezentacji, zakładającą, że film nie tyle jest doskonałą imitacją rzeczywistości, ile ją mechanicznie odzwierciedla, wydobywając z przeszłości przedmioty, które zaistniały w danym momencie przed kamerą i w ten sposób stały się źródłem obrazu. Wszystko to, jak również fakt, że obraz filmowy – podobnie jak widok przedmiotów w rzeczywistości – stanowi efekt odbicia światła, powoduje, że medium to jest wyjątkowe pod względem reprezentacyjności oraz że ukazuje świat w sposób obiektywny i realistyczny. Carroll metodycznie krytykuje teorię Bazina, nie tylko podważając jego ujęcie obiektywizmu i realizmu, lecz także przywołując wiele kontrargumentów odnoszących się do technicznego zapisu filmu, powodującego niekiedy, że sfilmowane obiekty nie mają charakteru reprezentacyjnego (na przykład wtedy, gdy nie możemy ich rozpoznać), a także wskazując niezdolność tej teorii do wyjaśnienia reprezentacji w filmach fabularnych (teza o re-reprezentacyjności zakłada, że film nie reprezentuje postaci, lecz aktora). Ostatecznie autor doszedł do wniosku, że w kinie pojawiają się trzy typy reprezentacji: obraz cielesny (*physical portrayal*; aktor), przedstawienie danej kategorii (*depiction of a class of objects*; na przykład mężczyzna) oraz obraz symboliczny (*nominal portrayal*; postać grana przez aktora)²⁹. Ostatni typ okazuje się najważniejszy dla naszego sposobu obcowania z filmami fabularnymi, ponieważ jest ich podstawą³⁰. To właśnie z uwagi na wszystkie trzy tryby reprezentacji, cechujące także inne media, film – stwierdził Carroll – nie stanowi wyjątku na tle innych rodzajów sztuki.

A zatem według autora *Theorizing the Moving Image* film jest reprezentacją wszystkiego, co istotne zarówno dla jego powstania, jak i treści/sensu. Można oczywiście tak na to spoglądać. Zaletą tej propozycji jest niewątpliwie to, że obejmuje ona poziom produkcji oraz recepcji. Pewne wątpliwości może jednak wzbudzać fakt, że filmoznawca odniósł się wyłącznie do filmów aktorskich, pomijając dokumenty, animacje czy też utwory eksperymentalne. Mój sceptycyzm

względem tej definicji wynika ponadto z jej zakresu. Jeśli wszystko, co istotne dla filmu, jest reprezentacją, to czy trzeba w ogóle precyzować, co nią jest (oraz dłaczego nią jest)? Równie trudno przystać na to, że wyjaśniając reprezentację, w wielu miejscach Carroll używa zamiennie pojęć „prezentacja / przedstawienie” czy też „prezentować / przedstawiać”: *Reprezentacja, chciałbym zaznaczyć, przedstawia coś, co zastępuje model*³¹. Na kłopot wynikający z synonimicznego stosowania pojęć „reprezentacja” i „prezentacja” wskazywałam w innym miejscu³², tu chciałabym jedynie powtórzyć, że postępowanie takie wydaje mi się błędem, ponieważ przyczynia się do rozmycia granic pierwszego, które – biorąc pod uwagę choćby próby definiowania podejmowane przez filozofów i teoretyków sztuki – najwyraźniej musi się jakoś różnić od drugiego³³.

Skoro zaś o filozofach mowa, chciałabym odnieść się krótko do tego, co o znaczeniu reprezentacji pisał Jacques Derrida, którego myśl wydaje mi się trafna. Powołując się na Martina Heideggera, zwrócił on uwagę na istotną kwestię, o której się często zapomina, mianowicie, że świat grecki przed Platonem nie znał pojęcia „reprezentacja”. Rzeczywistość nie była wtedy obrazem, lecz obecnością; człowiek nie postrzegał świata, lecz po prostu w nim był³⁴. W nowoczesności zaczął zaś dominować inny paradygmat. W epoce tej *doświadczenie tego, co jest, staje się zasadniczo reprezentacją. R e p r e z e n t a c j a stanowi najbardziej ogólną kategorię określającą postrzeganie wszystkiego, co jest przedmiotem zainteresowania lub ma znaczenie w jakiegokolwiek relacji. (...) Wielkim pytaniem (...) staje się zatem dla tej epoki pytanie o w a r t o ś ć reprezentacji, o jej prawdziwość lub adekwatność do tego, co reprezentuje. Nawet krytyka reprezentacji (...) nie wydaje się ponownie podważać samego określenia doświadczenia jako subiektywnego, to znaczy reprezentacyjnego*³⁵.

Derrida nie tylko zwrócił uwagę na rolę podmiotu (subiektywności) w powstawaniu reprezentacji, lecz także zrobił ukłon w stronę języka, a więc elementu, który dla własnej refleksji uważam za nieodzowny. Filozof stwierdził, że ponieważ słowa zawsze pojawiają się w jakimś kontekście, który czyni je zrozumiałymi, pytanie o ich pozakontekstowe znaczenie jest *badaniem (...) patologii lub dysfunkcji językowej. (...) Filozoficzne pytanie o samą nazwę i istotę „reprezentacji” przed i poza każdym konkretnym kontekstem byłoby paradygmatem tej dysfunkcji. Nieuchronnie prowadziłoby to do nierozwiązywalnych problemów lub bezsensownych gier językowych*³⁶. Stanowisko to wydaje mi się inspirujące z kilku powodów. Po pierwsze, uświadamia, że postrzeganie świata (i sztuki) w kategoriach reprezentacji nie zawsze było (i nie musi być) oczywiste. Po drugie, sugeruje, że żyjemy w epoce naznaczonej ujęciem reprezentacjonistycznym, od którego – jestem o tym przekonana – trudno uciec (co nie znaczy, że jest to niemożliwe). Po trzecie, rola subiekta, który jest źródłem, a zarazem twórcą reprezentacji, wskazuje wprost na jej – *nomen omen* – subiektywny, a więc konstrukcyjny charakter. Po czwarte wreszcie, parafrazując Derridę, uważam, że badanie reprezentacyjności jako cechy filmu – by nie powodowało *nierozwiązywalnych problemów lub bezsensownych gier językowych* – winno odbywać się wyłącznie w kontekście tego medium (a nie na przykład malarstwa czy literatury). Spróbuję to zrobić, poczynając od sprawdzenia, co wspólnego mają reprezentacja i interpretacja oraz jakie konsekwencje niesie za sobą owa wspólnota.



Maria Callas, reż. Pablo Larraín (2024)

Reprezentacja jako interpretacja

Charakteryzując neoreprezentacjonizm w odniesieniu do tradycyjnej teorii reprezentacji, Noël Carroll wskazał, że zaletą pierwszego jest założenie, iż istotna cecha sztuki to bycie o czymś. To dzięki niej perspektywa neoreprezentacjonistyczna jest pojemniejsza niż reprezentacjonistyczna, w obrębie której dzieło sztuki uważa się za coś, co *zastępuje coś innego*³⁷. Neoreprezentacjonistyczne ujęcie roli sztuki wydaje mi się słuszne, a w przypadku filmu wprost nie sposób go nie przyjąć. Jeśli zatem film raczej *jest o czymś*, niż *zastępuje coś*, to jest interpretacją (tego, o czym jest), a nie reprezentacją (czegoś, w czego miejsce się pojawia). Ta różnica jest zasadnicza. Wydaje się bowiem, że tryb interpretacji pozwala na większą swobodę w „przekształcaniu” tego, o czym się opowiada (czy może po prostu w przekształcaniu w opowieść) niż tryb reprezentacji, który jest bardziej restrykcyjny, ponieważ zakłada adekwatność i możliwie najwierniejsze zastąpienie³⁸. O ile interpretowanie zakłada opcjonalność (jest na przykład uzależnione od różnych kontekstów, doświadczenia czy wiedzy osoby interpretującej), o tyle reprezentowanie – by w ogóle nim było – zostaje poddane rygorowi współmierności.

Pisząc o interpretacji, nie sposób nie odnieść się do jej teorii. Na tle wielu rozmaitych propozycji mnie najbardziej interesuje tu konstruktywistyczna refleksja Ernsta von Glasersfelda³⁹. Struktura procesu interpretacji jest według niego następująca: osoba interpretująca (S) dokonuje interpretacji czegoś, czego doświadcza (X), co z kolei prowadzi do konkretnego rezultatu (Y), niebędącego częścią bezpośredniego doświadczenia X przez S, jednak powiązanego z X dzięki znanej S relacji. Proponując ten schemat, badacz jednocześnie wskazuje argument, za pomocą którego można go podważyć. Chodzi o pominięcie założenia, że obiekt X został stworzony w konkretnym celu, a więc po to, by komunikować jakieś (zamierzone przez autora) znaczenie. Przyjęcie takiej przesłanki ma jednak – twierdzi konstruktywista – poważne konsekwencje: prowadzi do uznania, że interpretacja jest udana wyłącznie wtedy, gdy Y pokrywa się z owym (zamierzonym) znaczeniem i jest powtórzeniem zakładanego sensu⁴⁰. *W rzeczywistości wymóg, aby interpretacja X – by zostać uznana za dobrą lub poprawną – odpowiadała znaczeniu, jakie twórca nadał X, jest tylko kolejnym przejawem epistemologicznej naiwności, która prowadzi realistów do nieuzasadnionego przekonania, że to, czego doświadczamy, powinno w jakiś sposób odpowiadać ontologicznej rzeczywistości i że jeśli tylko będziemy się wystarczająco starać, w końcu uzyskamy prawdziwy obraz świata takim, jakim jest*⁴¹ – pisze von Glasersfeld, który odnosi akt interpretowania do rozmaitych doświadczeń codzienności (ludzkich zachowań, gestów czy wypowiedzi). Sądzę, że zaproponowaną przez niego matrycę można przyłożyć do innych obszarów – na przykład do tworzenia przekazów medialnych, w tym filmu, w którym to procesie twórca dokonuje interpretacji elementów pochodzących ze świata otaczającego⁴². W takim wypadku trudno doprawdy spodziewać się, że dzięki filmom *uzyskamy prawdziwy obraz świata takim, jaki jest* (lub był), chociaż to właśnie tego oczekują często odbiorcy (na przykład ci, którzy krytykują filmy za ich niezgodność z tak zwaną prawdą historyczną lub dostarczanie niewłaściwych reprezentacji danej grupy, jak w przypadku wspomnianych na początku artykułu Turczynek w Niemczech). Sądzę, że przyjęcie stanowiska, w którym pojęcie „reprezentacja”

zostałoby zastąpione terminem „interpretacja”, pozwoliłoby uniknąć podobnych pułapek. Interpretacja wskazuje ku odbiorowi subiektywno-kontekstowemu, przez co – jak pisałam wcześniej – łatwiej eliminuje pokusę odwoływania się do tak zwanej obiektywnej rzeczywistości czy też uniwersalnej prawdy. W przeciwieństwie do tego porządek reprezentacji sugeruje obiektywizm i składa płonna obietnicę dotarcia do tego, co pewne. O wynikającym z założeń radykalnego konstruktywizmu problemie w docieraniu do obiektywnej rzeczywistości oraz – rozpatrywanej w tym kontekście – niemożności reprezentacji filmowej pisałam we wspomnianym już parokrotnie artykule opublikowanym w 2025 r.

Refleksja von Glasersfelda zawiera także wątek poświęcony interpretowaniu samych dzieł sztuki, co autor uważa za proces bardziej skomplikowany przede wszystkim dlatego, że odbiorca-interpretator nie ma tu dostępu do znaczeń założonych przez nadawcę-autora. W tym przypadku nie ma także możliwości obiektywnego stwierdzenia, czy dana interpretacja jest właściwa, czy nie, a jej *wydolność* [viability] może zostać oceniona wyłącznie z punktu widzenia interpretatora⁴³. Nawet posiłkowanie się interpretacjami innych osób (ekspertów, krytyków) nie prowadzi do ostatecznego orzeczenia o poprawności interpretacji, ponieważ czytanie tekstów, opinii, wypowiedzi (także samego autora) oznacza również interpretację, która zawsze jest niepewna⁴⁴. Nietrudno zauważyć, że von Glasersfeld ogranicza się tu do poziomu strukturalnego procesu interpretacji, a więc do tego, co zachodzi na poziomie odbioru dzieła (jego cech formalnych i tematycznych). I jest to najbardziej oczywisty (podstawowy) poziom tego procesu. Nie chcę podawać go w wątpliwość ani polemizować z zasadnością refleksji nad nim. W moim rozumieniu interpretowanie byłoby jednak – jak wspomniałam – zjawiskiem dwustopniowym, złożonym właśnie z poziomu strukturalnego oraz metapoziomu, obejmującego to, co dzieje się już na etapie realizacji filmu (zdjęcia, montaż, postprodukcja), zanim jakkolwiek interpretator dokona interpretacji tegoż. Przyjmuje bowiem, że to, co robią twórcy filmów, to nic innego jak interpretowanie szeroko pojętej rzeczywistości – bezpośredniego otoczenia, wydarzeń historycznych, biografii, innych mediów (powieści, sztuk teatralnych, oper, obrazów malarskich). Na owym metapoziomie film jest interpretacją, a nie reprezentacją tego, co pozafilmowe. Określanie go (w całości lub w znaczeniu pojedynczych obrazów) reprezentacją jest zasadne wyłącznie pod warunkiem, że reprezentację zrównamy z interpretacją, tylko że wtedy nie ma potrzeby różnicowania między oboma terminami. Sądzę także, że nawet jeśli część osób badających film byłaby skłonna na poziomie ideowym przyjąć owo zrównanie sensu interpretacji i reprezentacji, to jednak na poziomie opisu nie zaprzestałaby stosowania tego drugiego terminu.

Wróć jeszcze do jednej z definicji interpretacji podawanej przez słownik PWN, a odnoszącej się do odtwarzania roli przez aktora. Zrealizowany w 2012 r. przez Margarethe von Trotte film *Hannah Arendt* wywołał wśród części widzów spór o zasadność obsadzenia w roli tytułowej niemieckiej aktorki Barbary Sukowej, która – z uwagi na rzekomo niemiecki typ urody – nie nadawała się jako bohaterka tej historii filmowej⁴⁵. Pomijając już wspomniane wcześniej ryzyko stereotypizacji, chciałabym podkreślić – dla wielu z pewnością oczywistą – absurdalność takich zarzutów. Zarazem jest to doskonały przykład – by tak to ująć – zależności

odbiorczej od trybu reprezentacyjnego, w jakim funkcjonuje film. Gdyby przystać na proste założenie, że zarówno traktowany jako całość semantyczno-estetyczna obraz von Trotty, jak i postać tytułowa, której twarzy użyczyła Sukowa, są nie reprezentacją, lecz interpretacją postaci i biografii Hannah Arendt, można byłoby uniknąć podobnych nieporozumień. W tym kontekście warto wspomnieć o *Norymberdze* (Nuremberg, 2025) Jamesa Vanderbilta, która również wzbudziła – wynikające z założenia reprezentacjonistycznego charakteru medium filmowego – krytyczne reakcje części historyków i publicystów. Twórcom zarzucano nietrzymanie się prawdy historycznej. Tymczasem dostrzeżenie w filmie interpretacji, nie zaś reprezentacji oraz rezygnacja z niej jako kategorii odbiorczej, w tym instrumentu oceny, pozwoliłyby uniknąć jałowych sporów o autentyczność historyczną filmów fabularnych oraz zapobiec rozczarowaniu tych widzów, którzy autentyczności tej się spodziewają.

A jeśli mowa o prawdzie historycznej oraz (filmowej) opowieści o niej, na zakończenie tej części chciałabym odwołać się krótko do myśli Haydena White'a (opracowanie tego problemu w świetle krytyki reprezentacjonizmu wymagałoby osobnego artykułu). Autor *Poetyki pisarstwa historycznego* – znany ze sceptycyzmu względem mimetycznego trybu przedstawiania zdarzeń z przeszłości oraz postulujący, by opis minionych zdarzeń dokonany przez historyka, który nie ma do nich bezpośredniego dostępu, traktować nie jako realistyczną kopię, lecz symulakrum⁴⁶ – kwestię reprezentacji i interpretacji w badaniach historycznych oraz historiografii stawia dość jasno. By to ukazać, warto sięgnąć do dyskursu metahistorycznego i charakteryzowanej w jego obrębie metodologii badań historycznych. Wyróżnia się tu cztery poziomy procesu badawczego, przy czym dwa ostatnie to interpretacja, oznaczająca uporządkowanie faktów pod względem chronologicznym, oraz przedstawienie (reprezentacja)⁴⁷, w obrębie którego rezultaty postępowania interpretacyjnego zostają ujęte w formule pisarstwa historycznego, a więc nabierają charakteru estetycznego. W podziale tym interpretacja i reprezentacja nie oznaczają tego samego, choć są ze sobą połączone. O ile jednak w metahistorii w wersji tradycyjnej reprezentację podporządkowywano jeszcze interpretacji⁴⁸, o tyle w ujęciu White'a retoryczny wymiar przeszłości jest już istotny tak samo jak racjonalne metody badawcze – *opuszcza [on] tradycję meta-historii w punkcie, gdzie interpretacja i reprezentacja są systematycznie ze sobą związane. Dla niego reprezentacja jest już interpretacją*⁴⁹. Na tę myśl natrafiłam po opracowaniu koncepcji reprezentacji jako interpretacji i początkowo – uznając, że dotyczy ona innej materii – nie zamierzałam się nią podpierać. Ostatecznie wydaje mi się to jednak uzasadnione, bo nawet jeśli historiografia w istocie jest dziedziną z wielu powodów względem filmu odmienną, to zbieżność ideowa dotycząca procesu interpretacji może stanowić ślad pewnych pokrewnych intuicji na rozległym polu humanistyki.

Poza film i z powrotem

Ponieważ zarówno nauki o sztuce, jak i nauki o kulturze wydają mi się w kontekście analizy kwestii reprezentacji głębią niewystarczająco urodzajna, moja refleksja, której celem jest zakwestionowanie dogmatycznego charakteru ujęcia reprezentacjonistycznego, nieuchronnie prowadzi na inny obszar. Chodzi o nauki

o poznaniu, w tym filozofię umysłu i kognitywistykę, w obrębie których nie tylko dokonuje się wiwisekcji pojęcia „reprezentacja”, lecz także docieka jego znaczenia i przydatności jako narzędzia opisu ludzkiego bycia w świecie. Deskrypcje tego pola należy zacząć od stwierdzenia, że przeważa na nim pogląd reprezentacjonistyczny, to jest taki, który zakłada istnienie reprezentacji umysłowych będących fundamentem ludzkiego poznania. Reprezentacje te są niczym innym jak mentalnym odpowiednikiem obiektów realnych i nierealnych, ich rolą jest zaś przedstawienie w strukturze umysłu wszystkiego, czego naszym zmysłem dostarczają bodźce. Cel percepcji stanowi tu stworzenie adekwatnej reprezentacji świata, a kategorie, na których opiera się ten proces, to prawda i odpowiedniość. Przeciwnością tego poglądu jest antyreprezentacjonizm, w obrębie którego rezygnuje się z dociekania natury świata „takiego, jakim on jest”. Jego przedstawiciele zwracają uwagę, że mediacje między umysłem a światem zewnętrznym są niepotrzebne oraz że powinno się porzucić przekonanie, jakoby nasz umysł był lustrem, które odzwierciedla rzeczywistość. Do ujęć antyreprezentacjonistycznych zalicza się: enaktywizm, eliminacjonizm, instrumentalizm, koncepcję afordancji Jamesa Gibsona, a także neopragmatyzm Richarda Rorty’ego.

Stanowisko antyreprezentacjonistyczne zajmuje także Huw Price, który w tym świetle analizuje język. W jednej z prac filozof stwierdza, że *atrakcyjność reprezentacjonizmu w dużej mierze opiera się na braku jego wyraźnego ujęcia*⁵⁰, a słowa te brzmią w kontekście moich rozważań niczym mantra. Price wskazuje brak konsekwencji w pojmowaniu języka jako reprezentacji rzeczywistości wynikający z tego, że na gruncie językoznawstwa zorientowanego reprezentacjonistycznie dopuszcza się jednoczesne istnienie wyrażań, które są reprezentacjami (nazwy obiektów pochodzących ze świata rzeczywistego), oraz takich, które nimi nie są (poglądy, osady, przekonania). Autor *Naturalism without Mirrors* postuluje usunięcie tej rozbieżności i udzielenie ostatecznej odpowiedzi na pytanie, czy język – jako koherentna całość – jest reprezentacyjny, czy niereprezentacyjny⁵¹. Nietrudno się domyślić, że filozof optuje za tym ostatnim.

Czy podobna konsekwencja nie powinna dotyczyć także obrazów filmowych? Czy filmy – jako spójny system – nie powinny zostać uznane albo za reprezentacje, albo za konstrukcje, a nie być określane jako jedne bądź drugie w zależności od przypadku?⁵² Owszem, powinny. Wszystkie obrazy filmowe, bez względu na rodzaj, nurt, konwencję czy formę, należałoby uznać za r e p r e z e n t a c y j n e a l b o k o n s t r u k c y j n e. Opowiadam się za opcją drugą, uznając, że „reprezentacyjna” powłoka filmu zawsze jest tylko konstrukcją.

Dylemat reprezentacjonistyczny dotyka także kognitywistyki. Kwestii tej uwagę poświęca William Ramsey, który nie poprzestaje na wskazaniu deficytów tego ujęcia, lecz proponuje własną koncepcję ich przezwyciężenia. Ramsey ubolewa nad tym, że kognitywiści zajmujący się tym problemem reprezentacji często *charakteryzują stany i struktury jako reprezentacje, nie wyjaśniając szczegółowo, co to oznacza. Podejrzewam – pisze badacz – że robią to, ponieważ zakładają, że odwołują się do ogólnego, przedteoretycznego rozumienia reprezentacji, które nie wymaga dalszego wyjaśnienia. W rzeczywistości jednak nie jest jasne, co obejmuje to zwyczajowe pojęcie reprezentacji, poza oczywistym „czymś, co reprezentuje”. (...) Używamy terminu „reprezentacja” do scharakteryzowania radykalnie różnych rzeczy o radykalnie róż-*



Norymberga, reż. James Vanderbilt (2025)

nych właściwościach w radykalnie różnych kontekstach⁵³. Uwagi te powodują z jednej strony poczucie ulgi, że nawet na gruncie interdyscyplinarnej nauki czerpiącej z tak zwanej *hard science* wyhodowano pojęcie nastęrczające trudności definicyjnych, z drugiej zaś motywują do jeszcze uważniejszego przyjrzenia się sposobom funkcjonowania tego terminu w filmoznawstwie – tym bardziej że wybrane myśli Ramseya okazują się na tym gruncie bardzo owocne.

Podążając śladem filozofów zajmujących się problemem reprezentacji, badacz zwraca uwagę, że jest to *pojęcie funkcjonalne*⁵⁴. Kognitywiści posługujący się tym terminem powinni zatem według niego odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób to, czego istnienie przyjmują za oczywiste, mianowicie reprezentację, pełnią funkcję reprezentacji. Ramsey podkreśla ponadto, że odwoływanie się w tym procesie do znaczeń potocznych nie może być podstawą wyjaśniania. Potoczne rozumienie słowa „reprezentacja” wykazuje wprawdzie niekiedy cechy wspólne z tym, co na ten temat twierdzi kognitywistyka, lecz obu tych obszarów nie powinno się zrównywać⁵⁵. Również w namyśle filmoznawczym zapatrzenie się na zwyczajowe znaczenie tego określenia uważam za niewskazane, bo wiodące na manowce łatwych, choć niekoniecznie właściwych skojarzeń (reprezentacja polityczna, piłkarska, uczniowska itp.). Oba wskazane przez kognitywistę aspekty powodują kłopoty z określaniem filmu mianem reprezentacji w sytuacji obrazowania jakiejś grupy tożsamościowej (kobiet, Czarnych, osób nieheteronormatywnych etc.). Z jednej strony bowiem można twierdzić, że ukazywanie postaci określonego typu jest gestem o charakterze polityczno-emancypacyjnym, co stanowi właśnie o funkcjonalności tego pojęcia; z drugiej jednak funkcjonalność ową można podważyć w przypadku, gdy dana reprezentacja zostanie uznana za niewłaściwą, a jest to powszechne w praktyce odbiorczej. Ponadto takie pojmowanie reprezentacji filmowej jest bliskie potocznemu rozumieniu słowa „reprezentacja”, jak choćby w przypadku reprezentacji politycznej danej grupy społecznej w parlamencie.

Najciekawszym aspektem stanowiska Ramseya dającym się zaaplikować do refleksji filmoznawczej jest rozróżnienie między dwoma rodzajami reprezentacji: (izomorficznym) podobieństwem między reprezentacją a jej przedmiotem oraz podobieństwem między systemem, w obrębie którego funkcjonuje dana reprezentacja, a stanem rzeczy towarzyszącym temu, co reprezentowane⁵⁶. Spróbuję przełożyć tę koncepcję na materię (około)filmową, odwołując się do biopiku o Marii Callas. Wspominałam już o krytyce formułowanej względem filmu Larraína zasadzającej się w dużej mierze na braku fizycznego podobieństwa między postacią tytułową i wcielającą się w nią aktorką. Wyobrażam sobie, że krytyczne uwagi były formułowane przez odbiorców, dla których medium filmu stanowi reprezentację rzeczywistości strukturalnie opartą na podobieństwie obiektów reprezentujących do reprezentowanych. Wyobrażam sobie również, że byłiby oni usatysfakcjonowani, gdyby mogli obejrzeć film z Jolie w roli Callas, w którym na tę pierwszą zostałby nałożony wygenerowany komputerowo obraz drugiej tak, by „naprawdę ożyła” ona na ekranie (technika taka została zastosowana choćby w ekranizacji prozy J. R. R. Tolkiena w przypadku postaci Golluma, w którą wcielił się Andy Serkis). Być może za jakiś czas w produkcji pełnometrażowych filmów głównego nurtu można (i wolno) będzie generować komputerowo doskonałe technicznie obrazy nieżyjących postaci historycznych, co zniesie konieczność

zatrudniania do filmu aktorów. Czy wtedy także będziemy mówić o reprezentacji? A jeśli tak, to jak tego rodzaju reprezentacje będą miały się do dzisiejszych – strukturalnie i estetycznie odmiennych? Czy nazywanie fałszywych obrazów do złudzenia przypominających prawdziwe postaci lub zdarzenia reprezentacjami jest w ogóle etyczne? Albo czy z jakiegoś powodu jednym fałszywym obrazom powinno odmówić się statusu reprezentacji, innym zaś go przyznać? Mam tu na myśli realizowane od jakiegoś czasu i dość problematyczne pod względem reprezentacyjnego charakteru rozmaite materiały audiowizualne, w których wykorzystuje się technikę *deepfake*, czyniąc z nich w ten sposób fałszywe dokumenty⁵⁷. Badania nad filmem są idealnym gruntem do namysłu nad takimi kwestiami, a także do ostrożnego wyciągania wniosków, tym bardziej że przyszłość naszego środowiska technologicznego zarysowuje się dość wyraźnie.

Interesujący punkt odniesienia stanowi w tym kontekście tekst Lva Manovicha, w którym przygląda się on strukturze obrazów generatywnych tworzonych przez AI na tle historii sztuki. Manovich będący – jako badacz i artysta – wprawdzie umiarkowanym, ale jednak entuzjastą sztucznej inteligencji, przedstawia tu między innymi schemat rozwoju mediów. Zaczyna od dawnych – powstających manualnie lub przez nagrywanie, które nazywa reprezentacyjnymi (malarstwo, fotografia, film, wideo), następnie wymienia nowsze – kreowane za pomocą algorytmów, które określa jako symulacje (trójwymiarowe obrazy komputerowe), kończy zaś na najnowszych, będących efektem obliczeń i przewidywań maszynowych, które zwie predykcyjnymi (obrazy generatywnej AI)⁵⁸. Z wywodu można wynioskować, że w stadium symulacji zerwano z porządkiem reprezentacyjnym, do którego nie ma już powrotu. Sęk w tym, że – jak wskazuje Ramsey – w przypadku reprezentacji istotna jest jej funkcjonalność, innymi słowy – jeśli ktoś uzna, że dany obraz funkcjonuje jako reprezentacja, to dla tego kogoś obraz ten nią jest. Kluczowy byłby zatem efekt działania AI, a nie to, jak dochodzi do powstania obrazu, a więc w tym wypadku fakt, że by wygenerować to, co akurat pożądane, należy „nakarmić” maszynę jakimiś danymi (na przykład tekstowymi), które dopiero po przetworzeniu dadzą zakładany efekt (obraz). Jeśli na końcu łańcucha produkcji widzimy Baracka Obamę w kajdankach, to w porządku reprezentacyjnym obraz ten wypada uznać za reprezentację, niezależnie od tego, w jaki sposób powstał (to, że brak tu klasycznej rzeczywistości profilmowej oraz aktu filmowania, czyli utrwalenia czegoś na jakimś nośniku za pomocą kamery, nie ma znaczenia, bo finalny obraz wygląda jak tradycyjny fragment filmowy ukazujący określony, autentyczny wycinek rzeczywistości).

Powróć jeszcze do Ramseyowskiego podziału reprezentacji na dwa rodzaje. Jeśliby skłonić się do przyjęcia opcji drugiej i za podstawę reprezentacyjnego charakteru filmu uznać podobieństwo systemu, w jakim jest osadzona dana reprezentacja (a więc samego filmu jako medium z całą jego specyfiką), do warunków, w jakich istnieje to, co reprezentowane (czyli świata fizycznego), sprawa okazuje się prostsza, bo możliwy jest kompromis. Przypadek filmu aktorskiego, który za pomocą techniki (quasi)fotograficznej oraz złudzenia ruchu imituje cechy świata rzeczywistego, jest tu doskonały. Osobom definiującym reprezentację w ten sposób łatwiej pogodzić się z tym, że Callas ma twarz, ciało i ekspresję Jolie – być może dlatego, że przyjemności odbiorczej nie uzależniają

one od tego, czy relacja między postacią realną a jej ekranowym wariantem spełnia warunek izomorfizmu.

Ten rodzaj reprezentacji Ramsey tłumaczy na przykładzie związków mapy z otoczeniem geograficznym⁵⁹. W ten sam sposób można byłoby określić związki filmu z rzeczywistością. Byłby on wówczas systemem symboli odsyłających do czegoś względem siebie zewnętrznego, nie zaś reprezentacją tego czegoś. Wbrew pozornie izomorficznemu charakterowi filmu należałoby zatem widzieć w nim obraz raczej metaforyczny niż lustrzany. Jednak jeśli obrazy filmowe uznać za metafory lub symbole czy też – co proponowałam wcześniej – interpretacje, to dlaczego i po co nazywać je reprezentacjami?

Z pojęciem „reprezentacja” w odniesieniu do filmu jest podobnie jak z określeniem „sztuczna inteligencja” w różnych obszarach życia codziennego – debacie publicznej, życiu zawodowym czy towarzyskich dyskusjach o przyszłości. Trudno zaprzeczyć, że wokół AI istnieje szum medialny i kulturowa celebracja, a eksperci z różnych branż reklamują tę technologię, bardzo często przeceniając związane z nią możliwości bądź ukrywając jej obecny, wciąż jeszcze niemający nic wspólnego z ludzką inteligencją, potencjał. Tu i ówdzie słychać jednak także głosy krytyczne kontruujące powszechny entuzjazm wobec technologii, która wprawdzie ma sporo zalet i może przysłużyć się zwykłym użytkownikom, ale niesie ze sobą poważne niebezpieczeństwa, choćby generując agresywne wpływy ideowe, oraz przynosi kolosalny zysk finansowy jedynie wybrańcom. Do najbardziej prominentnych krytyków sztucznej inteligencji należy Roger Penrose, występujący przeciw niefrasobliwemu określaniu tej technologii mianem inteligencji⁶⁰. Wtórkuje mu Jaron Lanier, informatyk sam pracujący nad rozwojem AI, który jednak swoje krytyczne stanowisko formułuje dość jasno⁶¹. Skądinąd to właśnie jego refleksja może być zacznym kontestacyjnego namysłu nad zasadnością stosowania nomenklatury związanej z reprezentacją w badaniach nad filmem w dobie AI. Lanier pisze: *Sztuczna inteligencja jest jedynym projektem naukowym definiowanym według kryteriów teatralnych. Alan Turing zaproponował w swoim słynnym teście, by miarą SI było to, czy ludzie będą potrafili odróżnić ją od przejawów inteligencji ludzkiej. Innymi słowy, w teście liczy się to, czy człowiek uwierzy, że komputer jest osobą. (...) Teatr staje się nie do odróżnienia od hipotetycznej jakości obiektywnej. Na przykład ChatGPT miał moc podobną do tej, jaką dysponowały wcześniejsze programy, ale jego doświadczanie okazało się bardziej teatralne. (...) Ludzie postrzegają świat w sposób niedoskonały i szukają przewagi nad innymi, manipulując ich postrzeganiem. To najstarsza gra. W świecie technologii panuje poważne zaniepokojenie tym, co zwykle nazywa się nadciągającym „załamaniem rzeczywistości” lub „kryzysem egzystencjalnym”. Wkrótce nie będziemy wiedzieć, czy cokolwiek, co czytamy, oglądamy na zdjęciach lub filmach, pochodzi od prawdziwej osoby, prawdziwego aparatu fotograficznego lub czegokolwiek prawdziwego. Pokazywanie fałszerstw stanie się tańsze niż pokazywanie rzeczywistości⁶².* Powtórzę swoje wątpliwości wyrażone wcześniej: czy w tej sytuacji możemy mówić o reprezentacji i czy nazywanie fałszywych obrazów do złudzenia przypominających prawdziwe postaci lub zdarzenia reprezentacjami jest w ogóle etyczne?



Władca Pierścieni: Dwie wieże, reż. Peter Jackson (2002)



Władca Pierścieni: Powrót króla, reż. Peter Jackson (2003)

Również w Polsce nie brakuje badaczy i ekspertów doświadczonych w pracy z AI, którzy wskazują problemy pojawiające się na tym obszarze. W dyskursie krytycznym powracają wciąż te same zagadnienia: antropomorfizacja, sposób opisu nieoddający stanu rzeczy, przypisywanie sprawczości, potencjał manipulacyjny i brak świadomości po stronie użytkowników⁶³. Siła kulturowego oddziaływania terminu „AI” jest jednak niezaprzeczalna⁶⁴, a nauka i gospodarka wspierają ten porządek. Z mojego punktu widzenia niemal tak samo rzecz ma się z reprezentacją – zarówno w powszechnej recepcji filmu, jak i w badaniach nad nim. I być może nie należy się temu dziwić, skoro słowo – jak już dawno temu zauważył Goethe – tak znakomicie zastępuje pojęcie⁶⁵.

Pisanie i mówienie o filmie w kategoriach reprezentacji stanowi problem systemowy, a deficyt analizy tego zagadnienia czy krytycznej refleksji nad nim jest nie do przeoczenia. Mam tu na myśli rozmaite platformy działalności i komunikacji naukowej – piśmiennictwo filmoznawcze, konferencje naukowe, indywidualne bądź zespołowe inicjatywy badawcze czy też zajęcia i seminaria uniwersyteckie. Zmiany w obrębie systemu są niełatwe, a artykuł ten nie jest wyrazem takich ambicji. Stanowi jednak propozycję – jeśli nie reorientacji ideowej, to przynajmniej namysłu nad przedstawionymi wątpliwościami.

¹ J. W. von Goethe, *Faust*, tłum. E. Zegadłowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953.

² O istotności terminu „reprezentacja” w studiach nad filmem świadczy choćby włączenie go do oksfordzkiego słownika terminów filmoznawczych. Zob. A. Kuhn, G. Westwell, *A Dictionary of Film Studies*, wyd. 2, Oxford University Press, Oxford 2020 (edycja Kindle, s. 880-881).

³ Akin komentował: *Moje postaci nie są reprezentacjami. Mogę jednak staować przed ludźmi i powtarzać to tyle razy, ile tylko chcę: najwyraźniej dla nich coś reprezentują*. D. Bax, „Ey, das ist nur eine Geschichte”, „Taz”, 11.03.2004, <https://taz.de/Ey-das-ist-nur-eine-Geschichte/!777394/> (dostęp: 8.11.2025). Słowo „wizowie” odnośnie tu do rozmaitych grup odbiorców – zarówno amatorów twórczości filmowej, jak i jej profesjonalnych analityków (filmoznawców) oraz komentatorów (krytyków), ponieważ uważam, że dopatrywanie się w medium filmowym reprezentacji jest dość powszechne i charakterystyczne dla odbioru filmu w ogóle.

⁴ H. Lehmann, *Repräsentationskritik und das „deutsch-türkische Kino”*, w: *Rassismus im Film*, red. Ö. Alkin, A. Strohmaier, Schüren Verlag, Marburg 2023, s. 214-215 i in.

⁵ G. Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992. Cyt. za: H. Lehmann, dz. cyt., s. 226.

⁶ H. Lehmann, dz. cyt., s. 227. O tworzeniu wizerunków Żydów w kinie niemieckim oraz toczących się wokół tego zagadnienia tamtejszych debatach pisze Olga Wesolowska w pracy doktorskiej *W „teatrze pamięci”. Wizerunki powojennego żydowskiego życia we wspólnym kinie austriackim i niemieckim* obronionej w Uniwersytecie Łódzkim w 2026 r. Doskonałym przykładem problematyczności kategorii reprezentacji w odniesieniu do postaci żydowskich jest film *Maestro* (2023) Bradleya Coopera, w którym wcielił się on w postać Leonarda Bernsteina. Charakterystyka aktora, mająca na celu możliwie największe upodobnienie go do odgrywanej postaci, ściągnęła na niego zarzut rozpowszechniania stereotypów antysemitycznych.

⁷ Tamże, s. 226, 230.

⁸ O zastosowaniu radykalnego konstruktywizmu w badaniach nad filmem pisałam w jednym z niedawnych artykułów. Zob. E. Fiuk, *Badanie filmu w świetle radykalnego konstruktywizmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2025, nr 131, s. 184-210.

⁹ W tej części odnośnie się do filmowych reprezentacji grup mniejszościowych, w przypadku których reprezentowanie wiąże się z kwestiami tożsamościowymi i społecznymi. W dalszej części wywodu ten rodzaj reprezentacjonizmu będzie jednak interesował mnie w mniejszym stopniu,

- ponieważ uznaję go za wtórny wobec – fundamentalnego dla niego samego oraz istotniejszego z medialnego punktu widzenia – wymiaru reprezentacji filmowej, jakim jest „fotorealistyczny” efekt filmu. Uważam, że cechy strukturalne medium odgrywają ważniejszą rolę niż przekazywane za pomocą owego medium znaczenia. O obu sposobach rozumienia reprezentacji oraz sprzężeniu między nimi pisałam więcej w innym miejscu. Zob. E. Fiuk, dz. cyt., s. 200-202.
- ¹⁰ Michał Paweł Markowski pisze w tym kontekście o tradycji Auerbachowskiej i Iserowskiej. Zob. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2010, s. 288-290.
- ¹¹ Tamże, s. 297-298.
- ¹² Tamże, s. 328, 330.
- ¹³ K. Kenney, *Representation Theory*, w: *Handbook of Visual Communication, Theory, Methods, and Media*, red. K. Smith, S. Moriarty, G. Barbatsis, K. Kenney, Routledge, London 2004, s. 99-115.
- ¹⁴ Tamże, s. 100-111.
- ¹⁵ J. C. Schummer, *The Nature of Film: Presentation, Representation, and the Imagination*, praca magisterska obroniona w Uniwersytecie w San Diego w 2013 r., <https://digitalcollections.sdsu.edu/do/18967465-3915-451e-915b-04f6e0d65e46> (dostęp: 11.11.2025).
- ¹⁶ J. C. Schummer, dz. cyt., s. 51-95.
- ¹⁷ N. Carroll, *Philosophy of Art: Contemporary Introduction*, Routledge, London 1999, s. 41.
- ¹⁸ Tamże, s. 42.
- ¹⁹ Tamże, s. 50.
- ²⁰ Hasło *Interpretacja*, w: *Słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/interpretacja.html> (dostęp: 13.11.2025)
- ²¹ Hasło *Interpretacja*, w: *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, PWN, Warszawa, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/interpretacja;5435115> (dostęp: 13.11.2025).
- ²² N. Carroll, dz. cyt., s. 38.
- ²³ Tamże, s. 39.
- ²⁴ Podobnie jest z ramą ekranu, której nie traktujemy jako czynnika zaburzającego odbiór.
- ²⁵ O paradoksie wynikającym ze świadomości konstrukcyjnej natury obrazu filmowego, a jednocześnie skłonności do uznawania go za reprezentację pisałam w przywołowanym już artykule. Zwracam w nim także uwagę na konstrukcyjny charakter samego postrzegania. Zob. E. Fiuk, dz. cyt.
- ²⁶ O wartości sztuki dla namysłu carrollowskiego oraz jego odseparowania od codziennych praktyk uczestników kultury świadczy choćby fragment dotyczący teorii imitacji: *Wpływ teorii imitacji w sztuce można dostrzec nawet w XX w. Jeszcze w poprzednim pokoleniu dało się usłyszeć opinie, że abstrakcyjny obraz nie jest sztuką, ponieważ nie przedstawia niczego konkretnego. Nawet dzisiaj niektórzy twierdzą, że dany film nie jest sztuką, ponieważ nie ma fabuły, czyli nie jest naśladowaniem rzeczywistych wydarzeń. Oczywiście poglądy takie są obecnie uważane za filisterskie – za opinie ludzi nieznających się na sztuce i niestety niewystydających się okazywania swojej ignorancji*. N. Carroll, dz. cyt., s. 23. Cytat ten brzmi dość intrygująco, wydaje się bowiem, że w przypadku oceny filmu jako sztuki jest dokładnie odwrotnie, niż twierdzi autor – wartość artystyczną przypisuje się zwykle utworom abstrakcyjnym, eksperymentalnym, a nawet dokumentalnym, a nie filmom fabularnym naśladowującym wydarzenia rzeczywiste bądź ukazującym fikcyjne.
- ²⁷ Zob. E. Fiuk, dz. cyt., s. 191.
- ²⁸ N. Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge – New York – Melbourne 1996, s. 47.
- ²⁹ Tamże, s. 46-47.
- ³⁰ Tamże, s. 47.
- ³¹ Tamże, s. 44.
- ³² Zob. E. Fiuk, dz. cyt., s. 188, 205.
- ³³ Dowolność w postępowaniu się zamiennie oboma określeniami przekłada się na chaos w tłumaczeniach dokonywanych za pomocą platform takich jak DeepL czy Tłumacz Google (odnoszę się tu akurat do tłumaczenia z języka angielskiego na polski lub odwrotnie). Nie jest to, rzecz jasna, nic dziwnego, jeśli wziąć pod uwagę, że AI zasysa informacje z baz danych dostępnych w sieci. Jeśli zatem w tekstach, z wykorzystaniem których serwisy tłumaczeniowe są opracowywane, panuje dowolność w stosowaniu obu słów na określenie jednego zjawiska (w tym wypadku reprezentacji), translatory będą siłą rzeczy powtarzały te błędy.
- ³⁴ J. Derrida, *Sending: On Representation*, tłum. P. Caws, M. A. Caws, „Social Research” 1982, t. 49, nr 2, s. 312.
- ³⁵ Tamże, s. 310.
- ³⁶ Tamże, s. 319.
- ³⁷ N. Carroll, *Philosophy of Art...* dz. cyt., s. 29.
- ³⁸ Mam tu na myśli podobieństwo ikonizacji filmu do tego, co ów rzekomo reprezentuje, jednak w przypadku tzw. reprezentacji politycznej na ekranie w gruncie rzeczy chodzi przeciw również o możliwie największą adekwatność.

- ³⁹ Odnoszę się tu do przedstawiciela radykalnego konstrukttywizmu, chociaż warto zauważyć, że podobne i znane na gruncie polskiej humanistyki są rozważania Stanleya Fisha (uznawanego także za konstrukttywistę) oraz Josefa Mitterera (niezaliczającego się wprawdzie do kręgu konstrukttywistycznego, ale wypowiadającego się w kwestii interpretacji w podobnym duchu). Zarówno Fish, jak i Mitterer uważają, że – mówiąc ogólnie – wszystko podlega interpretacji. Por. np. S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, tłum. K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2007; J. Mitterer, *Interpretacja*, tłum. K. Abriszewski, w: *Konstrukttywizm. Tradycje i współczesność*, red. E. Bińczyk, A. Derra, J. Grygieńć, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015.
- ⁴⁰ E. von Glasersfeld, *On the Concept of Interpretation*, „Poetics” 1983, t. 12, nr 2-3, s. 1-2; https://dbis-digivis.uibk.ac.at/mediawiki/images/f/f2/On_the_Concept_of_Interpretation.pdf (dostęp: 6.12.2025).
- ⁴¹ Tamże, s. 2.
- ⁴² Zwolennikiem takiej szerokiej koncepcji interpretacji jest wspomniany już Josef Mitterer, który jednak nie posługuje się akurat przykładem filmu.
- ⁴³ E. von Glasersfeld, dz. cyt., s. 9.
- ⁴⁴ Dla porządku dodam, że w przywoływanym tekście von Glasersfeld posługuje się kilkakrotnie pojęciem „reprezentacja”, odnosząc je do reprezentacji symbolicznych oraz ikonicznych. Filozof nie unika tego określenia również w innych miejscach, stosując je w kontekście sztuki i komunikacji wizualnej. Najlepszym tego wyrazem jest artykuł *Preliminaries to Any Theory of Representation*, w: *Problems of Representation in the Teaching and Learning of Mathematics*, red. C. Janvier, Lawrence Erlbaum, Hillsdale 1987, s. 215-225. Nietrudno zauważyć, że w kwestii reprezentacji, ujmowanej przez konstrukttywistę tradycyjnie, nie podążam jego śladem.
- ⁴⁵ Por. forum opinii użytkowników platformy Filmweb, <https://www.filmweb.pl/film/Hannah+Arendt-2012-645446/discussion> (dostęp: 6.12.2025). Podobne głosy piętnujące brak podobieństwa między aktorką i odgrywaną przez nią postacią pojawiły się po premierze filmów *Diana* (reż. Oliver Hirschbiegel, 2013) oraz *Maria Callas (Maria)* (reż. Pablo Larraín, 2024) z – kolejno – Naomi Watts i Angeliną Jolie w rolach tytułowych.
- ⁴⁶ H. White, *Wyrzutki, potwory i symulakra historii. Refleksje na temat związków historii z literaturą*, tłum. M. Sobociński, w: *Hayden White w Polsce. Fakty, krytyka, recepcja*, red. E. Domańska, E. Skibiński, P. Stróżyk, Universitas, Kraków 2019, s. 21-31.
- ⁴⁷ Również w obrębie tego dyskursu terminy „reprezentacja” i „przedstawienie” są traktowane synonimicznie.
- ⁴⁸ J. Rüsen, *Punkt zwrotny w teorii historii: miejsce Haydena White'a w historii metahistorii*, tłum. E. Skibiński, w: *Hayden White w Polsce...* dz. cyt., s. 326-328.
- ⁴⁹ Tamże, s. 332.
- ⁵⁰ H. Price, *Moving the Mirror Aside*, w: tegoż, *Naturalism without Mirrors*, Oxford University Press, New York 2011. Korzystam tu z pierwotnej wersji książki, opublikowanej przez autora w roku 2009 w Internecie (<https://prce.hu/w/preprints/IntroductionFinal.pdf>, s. 22 /dostęp: 8.12.2025/).
- ⁵¹ Tamże, s. 34-35.
- ⁵² Odnoszę się tu choćby do artykułu Andrzeja Gwoźdźcia, w którym opisując zasady przekazu wizualnego z lat 20. XX w. (m.in. tzw. nowego widzenia), rozróżnia on między konstrukcyjnymi i reprezentacyjnymi aspektami medium, odnosząc te pierwsze do „prymatu optyki” i dominacji form wizualnych, drugie zaś do – jak można się domyślić – referencyjności obrazu filmowego. Por. A. Gwoźdź, „Odczuwanie stylu”. *Kraj-obrazowe Kulturfilmny Alfreda Ehrhardta z okresu Trzeciej Rzeszy*, „Kwartalnik Filmowy” 2025, nr 131, s. 62.
- ⁵³ W. Ramsey, *Representation Reconsidered*, Cambridge University Press, New York 2007, s. 8. Podobne wątpliwości odnośnie do filmoznawstwa formułowałam w innym miejscu. Zob. E. Fiuk, dz. cyt., s. 186-187, 200-201.
- ⁵⁴ W. Ramsey, dz. cyt., s. 28.
- ⁵⁵ Tamże, s. 26, 28.
- ⁵⁶ Tamże, s. 77-78.
- ⁵⁷ Jednym z najbardziej znanych filmów tego rodzaju, wygenerowanych za pomocą narzędzi AI, jest ten ukazujący rzekome aresztowanie Baracka Obamy. Zob. @7news, *Donald Trump Posts Fake Video of Barack Obama Being Arrested*, <https://www.youtube.com/shorts/73JJwBT45ns> (dostęp: 1.12.2025).
- ⁵⁸ L. Manovich, *From Representation to Prediction: Theorizing the AI Image*, w: *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*, red. L. Manovich, E. Arielli, wydanie cyfrowe 2024, s. 80, książka ukazała się w wolnym dostępie w wersji elektronicznej na stronie Manovicha: <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics> (dostęp: 10.12.2025).
- ⁵⁹ W. Ramsey, dz. cyt., s. 77-78.

- ⁶⁰ Por. np.: Channel 4 News, „Artificial Intelligence Is a Mismomer” – Sir Roger Penrose, <https://www.youtube.com/watch?v=2aiGybCeqgI>; This Is IT – Maciej Kawecki, *Twierdzenie Gödla obala najważniejszy mit AI. AI nie będzie świadoma | Roger Penrose (Nobel 2020)*, <https://www.youtube.com/watch?v=0GwVqOBERDg> (dostęp do obu: 5.12. 2025).
- ⁶¹ Por. Josh Szeps, Jaron Lanier: „There’s No Such Thing as Artificial ‘Intelligence’”, <https://www.youtube.com/watch?v=qBLsLzTp-Jc> (dostęp: 5.12.2025).
- ⁶² J. Lanier, Oy, A.I.: *To Preserve Our Human Reality, We Must Make Our New Technologies More Like the Talmud*, <https://www.tabletmag.com/sections/news/articles/oy-ai-jaron-lanier> (dostęp: 5.12.2025).
- ⁶³ Na ten temat zob. m.in.: MIT Sloan Management Review Polska, *Dlaczego modele AI kłamią i będą kłamać? Czym są halucynacje LLM-ów?*, https://www.youtube.com/watch?v=L_3Cj0MPIUM; MIT Sloan Management Review Polska, *Czego AI nie umie i nie będzie umieć? Prekursorskie badania w obszarze inżynierii promptów*, <https://www.youtube.com/watch?v=CJj3Gnk-mZs>; MIT Sloan Management Review Polska, *Limity AI. Studzenie hajpu. Komu służy obskurantyzm AI?*, <https://www.youtube.com/watch?v=v12rAnf1FMI>; MIT Sloan Management Review Polska, *Co nam się wmawia na temat sztucznej inteligencji?*, <https://www.youtube.com/watch?v=t43PyN2rNKO> (dostęp do wszystkich: 8.12.2025).
- ⁶⁴ Wyrazem tego są popularne rankingi: w 2023 r. „AI” została uznana za słowo roku przez brytyjski słownik Collins, a w roku 2025 Towarzystwo Języka Niemieckiego w tej samej kategorii wyróżniło sformułowanie „era AI”.
- ⁶⁵ Cytatem z *Fausta* posłużył się w podobnym kontekście Ernst von Glasersfeld. Na potrzeby własnej refleksji skojarzenie to przejęłam właśnie od niego. Por. E. von Glasersfeld, *Preliminaries to Any Theory of Representation*, dz. cyt.

Ewa Fiuk

Filmoznawczyni, doktor habilitowana, adiunktka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Autorka monografii *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* (2012), *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzenie. Kino Tóma Tykōwera* (2016) i *Film jako przestrzeń transkulturowa. Współczesny przypadek niemiecki* (2024) oraz wielu publikacji, w tym także przekładów z języka niemieckiego, w tomach zbiorowych i czasopismach. Redaktorka „Kwartalnika Filmowego”. Zainteresowania naukowe: film niemiecki, transkulturowość, teoria afektu, narracje mniejszościowe (ze szczególnym uwzględnieniem migracji) oraz problem reprezentacji w filmie.

Film scholar, Associate Professor at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (Warsaw); film writer and contributor to many magazines, periodicals, and books; translator and interpreter working in Polish and German; editor of *Kwartalnik Filmowy*. Author of the books *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* [Initiations, Identity, Memory: German Cinema at the Turn of Centuries] (2012), *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzenie. Kino Tóma Tykōwera* [Worlds of Images, Dimensions of Sounds: Cinematic Work of Tom Tykwer] (2016) and *Film jako przestrzeń transkulturowa. Współczesny przypadek niemiecki*

[*Film as Transcultural Space: The Contemporary German Case*] (2024). Fields of research: German cinema, transculturality, affect theory, minority narratives (with particular emphasis on migration) and the problem of representation in film.

ewa.fiuk@ispan.pl

Bibliografia

- [b. a.] @7news. *Donald Trump Posts Fake Video of Barack Obama Being Arrested*. YouTube.com. <https://www.youtube.com/shorts/73JJwBT45ns>
- [b. a.] Channel 4 News. *Artificial Intelligence is a misnomer' – Sir Roger Penrose*. YouTube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=2aiGybCeqgI>
- [b. a.] MIT Sloan Management Review Polska. *Co nam się wmawia na temat sztucznej inteligencji?*. YouTube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=t43PyN2rNKO>
- [b. a.] MIT Sloan Management Review Polska. *Czego AI nie umie i nie będzie umieć? Prekursorskie badania w obszarze inżynierii promptów*. YouTube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=CJJ3Gnk-mZs>
- [b. a.] MIT Sloan Management Review Polska. *Dlaczego modele AI kłamią i będą kłamać? Czym są halucynacje LLM-ów?*. YouTube.com. https://www.youtube.com/watch?v=L_3CjoMPIUM
- [b. a.] MIT Sloan Management Review Polska. *Limity AI. Studzenie hajpu. Komu służy obskurantyzm AI?* YouTube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=v12rAnfiFMI>
- [b. a.] This Is IT – Maciej Kawecki. *Twierdzenie Gödla obala najważniejszy mit AI. AI nie będzie świadoma. Roger Penrose (Nobel 2020)*. YouTube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=oGwVqOBERDg>
- Bax, D. (2004, 11 marca). „*Ey, das ist nur eine Geschichte*”. Taz.de. <https://taz.de/Ey-das-ist-nur-eine-Geschichte/!777394/>
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (1999). *Philosophy of Art: Contemporary Introduction*. London: Routledge.
- Derrida, J. (1982). Sending: On Representation (tłum. P. Caws, M. A. Caws). *Social Research*, 49 (2), ss. 294–326.
- Fish, S. (2007). *Interpretacja, retoryka, polityka* (tłum. K. Abriszewski). Kraków: Universitas.
- Fiuk, E. (2025). Badanie filmu w świetle radykalnego konstruktywizmu. *Kwartalnik Filmowy*, (131), ss. 184–210.
- Glaserfeld, von E. (1983). On the Concept of Interpretation. *Poetics*, 12 (2–3); https://dbis-digivis.uibk.ac.at/mediawiki/images/f/f2/On_the_Concept_of_Interpretation.pdf
- Glaserfeld, von E. (1987). Preliminaries to Any Theory of Representation. W: C. Janvier (red.), *Problems of Representation in the Teaching and Learning of Mathematics* (ss. 215–225), Hillsdale: Lawrence Erlbaum.

- Goethe, von J. W.** (1953). *Faust* (tłum. E. Zegadłowicz). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gwóźdź, A.** (2025). „Odczuwanie stylu”. *Krajobrazowe Kulturfilmu Alfreda Ehrhardta z okresu Trzeciej Rzeszy. Kwartalnik Filmowy*, (131), ss. 58–82.
- Kenney, K.** (2004). Representation Theory. W: K. Smith, S. Moriarty, G. Barbatsis, K. Kenney (red.), *Handbook of Visual Communication, Theory, Methods, and Media* (ss. 99–115). London: Routledge.
- Koch, G.** (1992). *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lanier, J.** (2023, 23 stycznia). *Oy, A.I.: To Preserve Our Human Reality, We Must Make Our New Technologies More Like the Talmud*. TabletMag.com. <https://www.tabletmag.com/sections/news/articles/oy-ai-jaron-lanier>
- Lehmann, H.** (2023). Repräsentationskritik und das „deutsch-türkische Kino”. W: Ö. Alkin, A. Strohmaier (red.), *Rassismus im Film* (ss. 213–234). Marburg: Schüren Verlag.
- Manovich, L., Arielli, E.** (2024). *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*. <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics>
- Markowski, M. P.** (2010). O reprezentacji. W: M. P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* (ss. 287–333). Kraków: Universitas.
- Mitterer, J.** (2015). Interpretacja (tłum. K. Abriszewski). W: E. Bińczyk, A. Derra, J. Grygienić (red.), *Konstruktywizm. Tradycje i współczesność* (ss. 81–94). Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Price, H.** (2011). Moving the Mirror Aside. W: H. Price, *Naturalism without Mirrors* (ss. 5–36). New York: Oxford University Press. <https://prce.hu/w/preprints/IntroductionFinal.pdf>
- Ramsey, W.** (2007). *Representation Reconsidered*. New York: Cambridge University Press.
- Rüsen, J.** (2019). Punkt zwrotny w teorii historii: miejsce Haydena White’a w historii metahistorii (tłum. E. Skibiński). W: E. Domańska, E. Skibiński, P. Stróżyk (red.), *Hayden White w Polsce. Fakty, krytyka, recepcja* (ss. 319–333). Kraków: Universitas.
- Schummer, J. C.** (2013). *The Nature of Film: Presentation, Representation, and the Imagination*. <https://digitalcollections.sdsu.edu/do/18967465-3915-451e-915b-04f6e0d65e46>
- Wesołowska, O.** (2026). *W „teatrze pamięci”. Wizerunki powojennego żydowskiego życia we współczesnym kinie austriackim i niemieckim*. Praca doktorska. Łódź: Uniwersytet Łódzki.
- White, H.** (2019). Wyrzutki, potwory i symulakra historii. Refleksje na temat związków historii z literaturą (tłum. M. Sobociński). W: E. Domańska, E. Skibiński, P. Stróżyk (red.), *Hayden White w Polsce. Fakty, krytyka, recepcja* (ss. 21–31). Kraków: Universitas.