

## Spór o podmiotowość w teorii filmu

Kognitywizm i poststrukturalizm w aspekcie  
ich przeciwieństw oraz prób syntezy

GRZEGORZ WYCYŃSKI

Rozważania prezentowane w poniższym tekście zostały podzielone na dwie części. Pierwsza będzie poświęcona rekonstrukcji stanowisk, które w związku z zagadnieniem podmiotowości widza filmowego prezentują tradycję neoformalno-kognitywną (inspirowaną przede wszystkim rosyjskim formalizmem oraz psychologią kognitywną) oraz poststrukturalną (czerpiącą z różnych odmian psychoanalizy, studiów kulturowych, pewnych nurtów w obrębie marksizmu, lingwistyki strukturalnej)<sup>1</sup>. Spróbuję wskazać na podstawowe teoretyczne różnice między powyższymi podejściami, odnosząc je, na ile to możliwe, do szerszych obszarów problemowych, jak np. opozycja między naturą i kulturą. Będę się koncentrować na ogólnym omówieniu obu stanowisk, akcentując punkty wspólne wchodzących w ich skład koncepcji. Te ostatnie nie zostaną poddane z osobna dogłębnym analizom, co jest motywowane ograniczoną objętością artykułu. W drugiej części postaram się wykazać, że kognitywizm oraz poststrukturalizm wcale nie muszą wykluczać się wzajemnie – są one w stanie owocnie się przenikać i uzupełniać w opisywaniu oraz wyjaśnianiu zróżnicowanych form obcowania z kinem.

### **Pozycje podmiotowości w teorii**

Na samym początku należy krótko określić usytuowanie podmiotu w przestrzeni teorii filmu. Można tutaj wskazać trzy podstawowe płaszczyzny problemowe: po pierwsze uwarunkowania widza poprzedzające jego kontakt z obrazem filmowym; po drugie procesy dokonujące się podczas obcowania z filmem; po trzecie ewentualne wypływające stąd konsekwencje, dające się wskazać za pomocą pojęć takich jak ideologia, interpelacja czy pozycjonowanie. Możemy więc mówić zarówno o elementach podmiotowości przenoszonych przez nas na seans, jak i o tych powstających lub umacnianych na skutek obcowania z ruchomymi dźwiękoobrazami.

## Kognitywizm oraz poststrukturalizm

Jak słusznie zauważa Jacek Ostaszewski, znamioną cechą współczesnej teorii filmu jest centralna pozycja, jaką w jej obrębie zajmuje zagadnienie widza filmowego: *Każda próba teoretyzowania musi odwołać się do jakiejś koncepcji podmiotowości, do wyobrażenia osobowości, które umożliwiłoby uchwycenie interakcji pomiędzy filmem a jego widzem*<sup>2</sup>. Opinię tę podziela Wiesław Godzic, umieszczając ją jednak w odmiennej, bo psychoanalitycznej ramie teoretycznej: *Psychoanalityczna refleksja proponuje zasadniczą zmianę i przesunięcie akcentów: (...) Stosunki wiążące kino z rzeczywistością i ze sztuką spychane są na dalsze plany: jedynym aspektem wartym zastanowienia staje się zagadnienie stosunku kina do widza i widza do kina*<sup>3</sup>. Obie interesujące mnie tutaj tradycje dostarczają odmiennych wizji podmiotowości i poniżej chciałbym wskazać na różnice między nimi w tym zakresie.

Według podejścia kognitywnego odbiorca jest zaangażowany w proces racjonalnego przetwarzania informacji płynących z ekranu, dzięki czemu oglądany film ma stać się zrozumiały. W procesie tym aktualnie odbierane bodźce są filtrowane przez obecne w widzu zasoby mentalne. W ich skład będzie wchodzić zarówno wiedza odnosząca się do rzeczywistości pozafilmowej (szerzej – pozaartystycznej), jak i orientacja w zakresie charakterystycznych dla kina sposobów przedstawiania, prowadzenia narracji, podziałów gatunkowych etc. Tak rozumiany widz dąży do możliwie najbardziej efektywnego rozwiązywania stojących przed nim zadań, opierając się na doświadczeniu<sup>4</sup>. Rozumienie filmu nie musi dotyczyć jedynie opowiedanej historii (rekonstruowania fabuły na podstawie sjużetu) i może koncentrować się również na innych aspektach formalnych (np. na konstrukcji przestrzeni, nie zawsze poddanej dominacji struktur narracyjnych<sup>5</sup>).

Proponowana przez kognitywizm wizja podmiotu została oparta – w przeciwieństwie do psychoanalizy<sup>6</sup> – na uwzględnieniu zwyczajnych zachowań podejmowanych w życiu codziennym: *Generalnie, teoria kognitywna skupia się wokół innego [niż psychoanaliza] zestawu zjawisk rdzeniowych. Ogólnie mówiąc, bardziej niż ma to miejsce w ramach podejścia freudowskiego, interesują ją normalne i udane działania*<sup>7</sup>. Reprezentantów omawianego podejścia niepokoi absolutyzacja mechanizmów nieświadomych, mogąca odciągać uwagę od zmienności historycznej samego medium oraz kontekstów socjokulturowych dostarczających widzom wiedzy i doświadczeń wykorzystywanych w celowo zorientowanych procesach odbiorczych<sup>8</sup>. Wspomniane konteksty są dla teoretyków kognitywnych bardzo istotne, gdyż bez ich uwzględnienia nie byłoby możliwe opisanie procesów góra-dół (*top-down*) obecnych w odbiorze dzieła filmowego. Jak bowiem jasno wynika z tego, co zostało powiedziane, oglądając film, nie tylko odbieramy bodźce płynące z ekranu (procesy typu dół-góra, *bottom-up*), ale również wykorzystujemy już posiadaną wiedzę do ich identyfikowania oraz przetwarzania.

Dla kognitywistów oba wskazane powyżej procesy mają charakter aktywny, a więc konstruktywistyczny. Już na poziomie codziennej percepcji mamy do czynienia z uzupełnianiem oraz testowaniem danych wizualnych. Związane jest to z naturalnym sposobem funkcjonowania ludzkiego oka: *oko skupia się wiele razy na minutę przez krótkie i szybkie ruchy (nazywane ruchami sakkadowymi); oko obraca się, aby równoważyć ruchy głowy i ciała; oko drży bezwolnie; większość otrzy-*

*mywanych przez nas informacji wizualnych pozostaje i tak peryferyjna*<sup>9</sup>. Aby więc widzieć świat w sposób wyraźny i uporządkowany, konieczny jest aktywny wkład podmiotu, realizujący się w procesach wnioskowania, stawiania hipotez, antycypowania. Szczególnie w tym ostatnim przypadku dużą rolę grają procesy góra-dół, gdy płynące z otoczenia bodźce ulegają obramowaniu przez wiedzę uporządkowaną w schematy. To pojęcie przejęte z psychologii odgrywa u autorów kognitywnych istotną rolę. Za pomocą schematów, jak przekonuje Bordwell, możemy natychmiast identyfikować pewne ekranowe sytuacje i miejsca (napad na bank, miasteczko na Dzikim Zachodzie), śledzić narrację w sposób spójny czy chwycić sens stosowanych w danym filmie rozwiązań stylistycznych. Niemiecki badacz Peter Ohler definiuje kategorię schematu w następujący sposób: *można powiedzieć, że schematy składają się z (ogólnych) struktur danych, które reprezentują wielopłaszczyznowe przedmioty, sytuacje i zdarzenia jako abstrakcyjne informacje o ujednocionej formie*<sup>10</sup>.

Jak omawiana kwestia przedstawia się w przypadku teorii poststrukturalnych? Wizja człowieka wyrastająca z psychoanalizy została oparta na przypadkach zaburzeń naruszających zwyczajowy bieg codzienności i alienujących podmiot z jej porządku. W neurozie człowiek ulega wewnętrznemu rozstrojeniu na skutek niemożności włączenia we własny obraz pewnych wciąż oddziałujących emocjonalnie przeżyć i pragnień<sup>11</sup>; w fetyszyzmie pełen wewnętrznego napięcia obiekt zastępczy, mający uzupełniać traumatyzujące oblicze rzeczywistości<sup>12</sup>. Podmiot nie panuje w pełni nad własnymi działaniami – kłębią się w nim siły wyparte, wprowadzające w horyzont jego życia elementy psychopatologiczne. Oczywiście nieświadomość w kontekście poststrukturalnym nie zawsze jest rozumiana w sposób ściśle freudowski. Według innych reprezentantów omawianej tradycji podmiot we właściwym znaczeniu zaczyna istnieć dopiero wraz z wejściem w świat socjokulturowy, gdzie w sposób nieświadomiony podlega on różnym procesom formatywnym. Podmiotowość nie stanowi rzeczywistości poprzedzającej system, ale tworzy się dopiero w jego przestrzeni, na skutek takich procesów, jak socjalizacja, interpelacja (Louis Althusser), symbolizacja (Jacques Lacan), blokowanie i ujarzmianie (Michel Foucault)<sup>13</sup>.

Dla części teoretyków filmu zarysowana powyżej wizja podmiotowości zaczęła stanowić narzędzie do eksplikacji fascynacji kinem oraz jej efektów. Na przykład Jean-Louis Baudry uważał, że aby wyjaśnić magię obrazu filmowego, musimy przyjąć istnienie wielu uprzednich względem niego uwarunkowań psychicznych. Skoro szkic aparatu kinematograficznego znajduje się już u Platona, oznacza to, że u jego podstaw leży coś więcej niż tylko sama technologia (a co możemy uchwycić za pomocą psychoanalizy). Zanurzając się w ciemności sali kinowej, widz pogrąża się jakby we śnie, przez co uzyskuje możliwość zastępczego powrotu do stadium infantylnego, gdzie nie istniała jeszcze wyraźna granica między nim a otoczeniem, wyobraźnią a rzeczywistością<sup>14</sup>. Christian Metz utrzymywał z kolei, że eksplikacja faktu dobrowolnego chodzenia do kina wymaga włączenia psychiki widza w pojęcie aparatu kinematograficznego. Filmy są bowiem w taki sposób tworzone, dystrybuowane i pokazywane, aby odpowiadały potrzebom i nawykom psychicznym wspólnym większości ich rozproszonych odbiorców: *To właśnie funkcjonowanie instytucji kinematograficznej wyzwala w widzu „spontaniczne” pragnienie chodzenia do kina, pogrążania się w „stanie filmowym” i przypisywanie*

*realności obrazom*<sup>15</sup>. Dla Daniela Dayana stosowany w kinie system *suture* (wią-  
zanie ze sobą poszczególnych obrazów w ramach frazy montażowej ujęcie/prze-  
ciwujęcie) służy maskowaniu konwencjonalnego charakteru wypowiedzi filmowej.  
Ponieważ użyte środki wyrazu nikną w ukazywanej rzeczywistości, odnosimy wra-  
żenie, że to, co przedstawiają poszczególne ujęcia, jest po prostu widziane przez  
kogoś z postaci, i w ten sposób stajemy się podatni na internalizację ideologii kol-  
portowanej przez film: *Za pomocą suture dyskurs filmowy przedstawia siebie jako  
produkt bez producenta, dyskurs bez źródła. (...) Klasyczne kino ustanawia samo  
siebie jako brzuchomówcę ideologii*<sup>16</sup>.

Myśl o manipulacyjnym charakterze kina odnajdujemy również u autorów, któ-  
rych Bordwell wiązał nie z tradycją pozycjonowania podmiotu, ale z szeroko poję-  
tym kulturalizmem. W rozważaniach nad przemysłem kulturalnym Theodor Adorno  
i Max Horkheimer oskarżyli kulturę masową o przekształcanie jej konsumentów  
w bierną, odpolitycznioną oraz wykorzenioną z historii masę. Filmy trafiające do  
szerokiego obiegu są konstruowane w sposób upiększający szarą rzeczywistość oraz  
odmawiający widzom stymulacji intelektualnej, a jedynie drażniący ich zmysły (kry-  
tyka obecna już w pismach Dzigi Wiertowa) i narzucający pragnienia, których speł-  
nienie będzie możliwe jedynie na ekranie: *U podstaw dobrej zabawy leży bezsilność.  
Jest to faktycznie ucieczka, ale nie (...) ucieczka od złej rzeczywistości, lecz ucieczka  
przed ostatnią myślą o oporze, jaką rzeczywistość jeszcze dopuszcza*<sup>17</sup>. Podobny  
pogląd możemy znaleźć u Guy Deborda – jego zdaniem kino jest włączone w szer-  
sze mechanizmy spektaklu, mającego dzięki mnogości dostępnych dóbr konsump-  
cyjnych narzucać jednostkom milczącą akceptację *staus quo*. Za sprawą swoich  
mechanizmów narracyjnych (tworzenie zamkniętych opowieści osnutych wokół  
wyraźnie wyeksponowanych postaci), filmy tworzą wizję lepszego i bardziej upo-  
rządkowanego świata, dostarczającą zastępczych zaspokojen i wzorców do naślado-  
wania zgodnych z panującym porządkiem: *Spoleczeństwo kontempluje własny  
obraz historyczny pod postacią powierzchownej i statycznej historii swoich przy-  
wódców, którzy ucieleśniają zewnętrzny fatalizm wydarzeń. (...) Zresztą kino oferuje  
zawsze wzorce do naśladowania i tworzy bohaterów – według modeli nie mniej star-  
szych niż ci przywódcy – ze wszystkiego, czego się dotknie*<sup>18</sup>.

Można więc powiedzieć, że dla kognitywistów widz jest racjonalnym agentem,  
traktującym oglądane przez siebie filmy jako problemy poznawcze rozwiązywane  
na bazie posiadanych zasobów mentalnych. Nie stanowi on ofiary manipulacji eks-  
ploatającej siły psychiczne działające poza świadomością. Natomiast poststruktu-  
ralizm ujmuje widza jako istotę wewnętrznie rozspojoną, a przez to podatną na  
wpływy leżące poza jej kontrolą. Odpowiednio oddziałując na psychikę jednostek,  
filmy są w stanie manipulować nimi w celach ekonomicznych, politycznych, ideo-  
logicznych. Mogą narzucać określone formy podmiotowości (lub też wzmacniać  
formy uprzednio wytworzone), albo też z podmiotowości odzierać, sprawiając, że  
ludzie przestają być zdolni do efektywnego oddziaływania na otaczający ich świat.

Omawiany spór można rozpatrywać również na innym poziomie odnoszącym  
się do zagadnienia genezy podmiotowości: na ile ta ostatnia ma charakter naturalny,  
na ile zaś stanowi konstrukt socjokulturowy?

Zdaniem Davida Bordwella, teoretycznie spójna eksplikacja aktywnego i kon-  
strukcyjnego charakteru percepcji wymaga przyjęcia, że człowiekowi są przyro-  
dzone pewne zdolności oraz dyspozycje. Co więcej, założenie to musi zostać

poczynione także w odniesieniu do stanowiska poststrukturalnego – jeżeli podmiotowość tworzona jest głównie w kulturze, należy przyjąć istnienie w ludzkich jednostkach podatności na określone typy warunkowania: *Teoretycy muszą wyjaśnić, jak to się dzieje, że dziecko potrafi w ogóle „dostroić” się do ludzkiej mowy, wyłowić ją z gąszczy innych dźwięków otoczenia, rozpoznać tonację i kontury intonacji, dzielić mowę na zdania, frazy i słowa oraz nasycać te jednostki znaczeniem*<sup>19</sup>.

Aby wybrnąć z powyższego impasu teoretycznego, Bordwell wysuwa pojęcie przygodnych uniwersalności, odnoszące się do wspólnych wszystkim ludziom dyspozycji. Nie stanowią one wytworów wąsko rozumianego procesu ewolucji biologicznej, gdyż u podstaw ich wyłonienia się leży w dużej mierze fakt, że różne społeczności napotykały podobne problemy i wyzwania (konieczność zdobywania pożywienia, ochrona przed drapieżnikami, życie w grupach etc.)<sup>20</sup>. Wszystko to skłania teoretyków kognitywnych do przyjęcia, że filmy w istotnym stopniu (jednak nie całościowo) bazują na naturalnych dyspozycjach człowieka, nie zaś partycypują w formowaniu lub pozycjonowaniu jego podmiotowości: *Można na przykład analizować sposoby, w jakie niektóre środki stosowane w filmach fabularnych, kinowych i telewizyjnych – takie jak montaż oparty na punkcie widzenia – powiązane są z wrodzonymi skłonnościami percepcyjnymi naczelnych*<sup>21</sup>.

Dla kognitywistów podmiot, zanim wejdzie w obszar kultury, jest jakiś – ma pewne wrodzone cechy i właściwości. Ten fundament biopsychiczny leży u podłoża ludzkich działań i bez jego przyjęcia nie możemy dorzecznie obronić poglądu o wtórnym kształtowaniu człowieka przez jego otoczenie społeczne. I nie chodzi tutaj tylko o rozproszone zdolności (widzenie, słyszenie, odczuwanie smaków), ale także o poczucie siebie jako siebie, stanowiące naturalny załączek podmiotowości: *konstituowanie się podmiotu poprzez rozpoznanie wymaga, aby zaszło wcześniejsze poznanie, a wraz z tym istniało uprzednie stadium podmiotowości*<sup>22</sup>.

Pogląd o istnieniu w ludziach biologicznego *a priori* wyraża również Noam Chomsky, do którego Bordwell niejednokrotnie odsyła w swoich tekstach. Wychoząc od analiz lingwistycznych i przyjmując istnienie języka wewnętrznego (pewnej wspólnej wszystkim ludziom i uwarunkowanej biologicznie dyspozycji), Chomsky podjął szersze rozważania nad człowiekiem, jego naturą oraz stosunkiem do świata. Utrzymuje on, że uposażenie biologiczne w istotny sposób określa kształt naszej aktywności oraz wolności, wytyczając w ten sposób granice sfery socjokulturowej: *Warunki uniemożliwiający ludzkiemu embrionowi przekształcenie się w owada grają kluczową rolę w określaniu przekształcenia się w istotę ludzką – i to samo dotyczy dziedziny poznawczej. (...) Bez zasad nie może być prawdziwie twórczej aktywności, nawet jeżeli praca twórcza rzuca wyzwanie i poprawia obowiązujące zasady*<sup>23</sup>. W ten sposób zostaje odrzucona koncepcja nieskończenie plastycznej natury ludzkiej, z którą polemizuje również Peter Singer, proponując zreformowanie myśli lewicowej przez włączenie w jej ramy darwinowskiego widzenia człowieka jako istoty obdarzonej szeregiem mniej lub bardziej stałych cech oraz relacji<sup>24</sup>.

Myśl o ograniczonej plastyczności człowieka, współbrzmiającą z zarysowanym powyżej stanowiskiem Singera, można odnaleźć w tekstach filmoznawców zorientowanych kognitywnie. Noël Carroll odrzuca tezę, że media są w stanie zmieniać ludzką percepcję. Pogląd taki nie daje się bowiem pogodzić z dostępną wiedzą o ewolucyjnych przekształceniach istot organicznych. Malarstwo lub kino mogą

sprawić, że zaczniemy dostrzegać w otoczeniu rzeczy, na które wcześniej nie zwracaliśmy uwagi, nie są jednak w stanie radykalnie odmienić naszej zmysłowości. Montaż filmowy nie doprowadza do tego, że nasze oczy pracują szybciej i bardziej dynamicznie, gdyż ich ruchliwość jest naturalną cechą naszej percepcji. Sztuki wizualne mogą jedynie sprawić, że zaczniemy zauważać (*noticing*) rzeczy, które wcześniej nam umykały, jednak nie są w stanie dosłownie zmieniać władzy widzenia (*seeing*)<sup>25</sup>. W podobnym kierunku idą refleksje Davida Bordwella na temat związku między dyskursem krytycznofilmowym a zdolnością dostrzegania określonych rozwiązań formalnych w filmie. Na przykład pod wpływem nowych sposobów myślenia o filmie widzowie zaczynają wyraźniej zauważać skoki montażowe (*jump-cuts*)<sup>26</sup>.

Jak omawiany problem przedstawia się w poglądach reprezentantów drugiego obozu? Czy faktycznie mamy tutaj do czynienia z poważną luką wskazywaną przez Bordwella? Czy autorzy i autorki czerpiący z Althussera, de Saussure'a lub Lacana, faktycznie pozbawiają się możliwości wyjaśnienia, jak kultura tworzy podmiotowość? Oczywiście wśród poststrukturalistów odnajdziemy głosy negujące naturalistyczny komponent podmiotowości. Takie stanowisko zajmowała np. Judith Butler, utrzymując, że przed wejściem jednostki w język nie przysługuje jej żadne „ja” przeciwstawiające się światu i odznaczające się zdolnością efektywnego oraz spójnego działania. Innymi słowy, gotowa podmiotowość przed-dyskursywna stanowi fikcję, u której podstaw spoczywa m.in. gramatyczna struktura zdań. Posługując się językiem, nie jesteśmy w stanie dosięgnąć rzeczywistości prelingwistycznej (a więc np. wyrazić obiektywnej prawdy o naturalnej różnicy płci)<sup>27</sup>. Natura istot ludzkich jest zawsze uwikłana w kulturę, podlega z jej strony procesom selekcji, eliminacji, sublimacji. Niepodobna więc nigdy z całkowitą pewnością stwierdzić, które z cech psychicznych lub fizycznych, jakie u siebie rozpoznajemy, stanowią element obiektywnego porządku psychobiologicznego. Należałoby więc zerwać z samym pojęciem „surowej” natury jako konstruktem ideologicznym<sup>28</sup>.

Strukturalizm oraz poststrukturalizm nie są jednak skazane na niemożność wyjaśnienia socjokulturowego warunkowania jednostki ludzkiej. Prawdą jest, że w rozważaniach nad ideologiczną genezą podmiotowości Louis Althusser nie wgłębiał się w kwestie związane z biologicznymi możliwościami posługiwania się językiem (jak to się dzieje, że słyszymy dźwięki oraz je wydajemy?). Nie oznacza to jednak, że w obręb jego myśli nie da się zupełnie wkomponować wizji człowieka jako istoty biologicznej. Pamiętać bowiem należy o przynależności francuskiego filozofa do tradycji marksistowskiej. Dla Karola Marksa natura ludzka nie jest czymś stałym, niemniej przysługują jej wyraźne granice plastyczności. W naszej kondycji są obecne aspekty, których nigdy nie będziemy w stanie całkowicie przekroczyć. Jako istoty niesamodzielne, zawsze – niezależnie od ustroju społeczno-ekonomicznego – jesteśmy zmuszeni do dokonywania wymiany materii z przyrodą na drodze pracy<sup>29</sup>. Nie ma żadnych podstaw, aby przyjąć, że Althusser miałby tego poglądu nie podzielać. Co więcej, francuski myśliciel żywo przeciwstawiał się wizjom historii odcinającym ludzką działalność od naturalnego fundamentu stanowiącego dla procesu dziejowego konieczny początek. Jeżeli przyjmiemy, że człowiek tworzy świat społeczny tylko przez przekształcanie jego wcześniejszych stadiów, to dojść musimy do wniosku, że świat ten powstaje sam z siebie (wszystko dzieje

się w wymiarze kultury). A takie właśnie stanowisko Althusser negował: *dla J. Le-wisa człowiek jest tym, który już stworzył historię, z której tworzy historię. (...) Czy znacie na tej ziemi byt obdarzony podobną władzą? Tak, istnieje on w tradycji kul-tury ludzkiej – to Bóg. Jedynie on „tworzy” materię, z której „tworzy” świat*<sup>30</sup>.

Podobnie Jacques Lacan nie kwestionował istnienia pewnych form podmioto-wości przed fazą zwierciadła – uchwycenie własnego obrazu w lustrze nadaje na-szej egzystencji poczucie spójnej formy. Dzięki temu podmiot wkracza w fazę „ja”<sup>31</sup>. Nie oznacza to, że Lacan musi odrzucić biologiczne uposażenie człowieka, dzięki któremu jest on zdolny do widzenia własnego odbicia, słyszenia dźwięków mowy oraz eksperymentowania z nimi. Jeżeli kwestionuje on, że w ontogenezie jednostka przechodzi przez stadium czysto zwierzęce, to nie dlatego, aby postawić człowieka całkowicie poza obrębem świata przyrody, ale aby wskazać na jego swo-istość jako istoty symbolicznej.

Z punktu widzenia kognitywizmu filmoznawczego próby łączenia stanowisk poststrukturalnych z pewną dozą naturalizmu nie odpowiadają jednak na pytanie, dlaczego w ogóle w refleksji nad filmem jest potrzebna ogólna teoria podmiotu? Wystarczy bowiem wyjść od analizy konkretnych zagadnień, a następnie sięgać do dziedzin psychologii, neurologii, biologii bądź filozofii po narzędzia niezbędne do ich opisu. Filmoznawstwo powinno budować teorie poświęcone nie podmioto-wości, ideologii lub kulturze, ale konkretnym zjawiskom<sup>32</sup>. Psychoanaliza lub marksizm mogą znaleźć w takich projektach zastosowanie, o ile rozbroi się je z roszczeń absolutystycznych i potraktuje jako metody analityczne o wyraźnie ograniczonym zastosowaniu. Jak przekonuje Stephen Prince, psychoanalityczne wycieczki filmoznawców doprowadziły do sytuacji przeteoretyzowania, w której rozbuchane intelektualne konstrukty przesłaniają rzeczywiste praktyki: *Jednym z rezultatów pogardy żywionej przez filmoznawstwo wobec metod empirycznych było konstruowanie teorii zajmujących się „podmiotami”, ale nie rzeczywistymi widzami, idealnymi odbiorcami żyjącymi w teoriach i nieposiadającymi odpowied-ników z krwi i kości*<sup>33</sup>.

Dotykamy tutaj rozróżnienia na Wielką Teorię oraz badania w średniej skali, które jednak wydaje się nie do końca klarowne. Odwołując się do teorii ewolucji oraz określonych nurtów w psychologii, wyprowadzając z nich tezy dotyczące pla-styczności człowieka, krytykując z ich poziomu inne koncepcje czy mówiąc o przy-godnych uniwersalnościach, kognitywiści jak najbardziej przyjmują ogólną teorię na temat podmiotu i jego związków ze światem. Jak słusznie zauważa Jacek Osta-szewski, już sam fakt niezgody z różnymi stanowiskami poststrukturalnymi wynika z odmiennego widzenia człowieka, co przekłada się na odmienną konceptualizację problemu widza.

Można jednak wciąż wskazywać ryzyko, że autorzy wychodzący w swoich ba-daniach i refleksjach od psychoanalizy, marksizmu lub językoznawstwa strukturalnego będą traktować dostępny sobie materiał empiryczny selektywnie i wybierać z niego tylko to, co z góry wydaje się pasować do ich założeń. W związku z tym należy zaczynać od konkretnych filmów lub ich grup, a następnie ostrożnie i nie-dogmatycznie dobierać do nich narzędzia analityczne. Można bowiem odnieść wra-żenie, że niektórzy autorzy psychoanalityczni są skłonni tego faktu nie uwzględniać, redukując badania filmoznawcze do jednego tylko poziomu – np. interpretacji, co dokonuje się kosztem pogłębionych analiz formalnych, stylistycznych lub insty-

tucjonalnych. Przykładu takiego ujęcia dostarcza stanowisko zajęte przez Todda McGowana i Sheilę Kunkle: *Ujęcie odbioru jako czegoś immanentnego samemu tekstowi filmowemu wydobywa analizę filmu z obszaru nauk społecznych i przywraca ją na grunt interpretacji – jej właściwego obszaru. (...) Tak jak kliniczna psychoanaliza musi skupić się na tekście psychicznym, tak też interpretacja filmowa musi skoncentrować się na tekście filmowym*<sup>34</sup>. Nie wolno jednak zapominać, że u innych teoretyków czerpiących z psychoanalizy (np. Baudry’ego, Metz’a lub Stephena Heath’a<sup>35</sup>) kontekst instytucjonalny odbioru filmów, problematyzowany przy użyciu kategorii aparatu oraz dyspozytywu, nie został wyparty z pola widzenia przez interpretację uprawianą w sposób charakterystyczny dla McGowana. Poza tym żadna metoda czy podejście badawcze same w sobie nie dają absolutnej gwarancji ich rzetelnego stosowania. Kognitywizm może tak samo przerodzić się w dogmatyczną ramę pochłaniającą niuanse konkretnych filmów oraz sposobów ich odbioru. Z takim zarzutem wystąpiła Janet Staiger, dawna współpracowniczka Bordwella i Thompson – jej zdaniem autorzy ci stworzyli kolejny normatywny model odbioru, utrudniający dostrzeżenie różnorodności rzeczywistych zachowań i postaw widzów, nie zawsze dążących do rozumienia filmów na drodze przetwarzania informacji<sup>36</sup>.

### Próba syntezy

W tej części tekstu chciałbym się skupić na wykazaniu, że opozycja między powyżej scharakteryzowanymi stanowiskami nie musi być absolutna oraz nieprzekraczalna. W istocie bowiem można sformułować hipotezę, że istnieją pewne punkty, w których oba obozy mogą się spotkać i w sposób owocny przenikać. Warto w tym momencie nadmienić, że tego typu poglądy, często w sposób bardzo zdystansowany oraz obwarowany licznymi zastrzeżeniami, artykułują sami omawiani autorzy. Noël Carroll uznaje ograniczone zastosowanie psychoanalizy w badaniach nad horrorem filmowym<sup>37</sup>, David Bordwell – omawiając dorobek Parkera Tylera – wskazuje na owocność w krytyce filmowej niedogmatycznego podejścia psychoanalitycznego<sup>38</sup>, Kristin Thompson dostrzega możliwość wykorzystania w filmoznawstwie marksizmu<sup>39</sup>.

Chociaż autorzy kognitywni zdecydowanie podkreślają, że zdolności poznawcze wykorzystywane przez widzów w procesie odbioru filmu są również uwarunkowane przez konteksty socjohistoryczne, nie wyciągają z tego należyte istotnych konsekwencji. Bowiem nierzadko koncentrują się na zdolnościach przyrodzonych i powszechnych, co widać chociażby w polemice Noëla Carrola z koncepcją kultury popularnej autorstwa Johna Fiskego<sup>40</sup>.

Filmoznawstwo kognitywne nie jest jednak całkowicie nieczułe na wymiar różnic w omawianej sferze – wystarczy przywołać choćby uwagi Carrolla na temat analogii między filmowym ściemnieniem a opuszczaniem kurtyny w teatrze<sup>41</sup> czy pojęcie *backgroundu* u Kristin Thompson<sup>42</sup> lub Bordwellowskie rozważania o konwencjach reprezentacji filmowej, które zostały uszeregowane na osi uniwersalne – kulturowe<sup>43</sup>. Propozycje te wydają się jednak zbyt mało zniuansowane – Thompson np. omawia historyczną zmienność *backgroundu*, która sprawia, że widzowie z poszczególnych epok oglądają ten sam film na różne sposoby, nie poświęca jednak większej uwagi różnicom synchronicznym (podział na klasy i kategorie społeczne). Carroll z kolei nie zastanawia się, na ile umiejętność rozumienia fil-



mowych środków wyrazu dzięki obyciu z teatrem jest powiązana z przynależnością widzów do określonych miejsc w strukturze społecznej.

W zapewnieniu tej luki mogą okazać się pomocne koncepcje ideologii zmateralizowanej (wcielonej i wyrażającej się przede wszystkim w codziennych zachowaniach, nie zaś w wywodach filozoficznych) Louisa Althussera oraz habitusu Pierre'a Bourdieu. Dla drugiego z wymienionych autorów przynależność do danej grupy społecznej wytwarza w jednostkach drugą naturę, a więc system uwewnętrznionych na drodze socjalizacji kategorii warunkujących percepcję, spontanicznie dokonywane oceny i wybory, reakcje emocjonalne etc. Habitus powstaje na drodze internalizacji pozycji zajmowanej w strukturze społecznej, a następnie odtwarza ją przez generowanie dopasowanych do niej praktyk. Formuje podmiot doskonale odnajdujący się w otaczającym świecie i odznaczający się trwałością w czasie oraz przestrzeni (przekładalność<sup>44</sup>).

Tak rozumiana społeczna druga natura warunkuje również stosunek jednostki do dostępnej jej oferty kulturalnej. Ludzie wywodzący się z określonych grup mogą po dane filmy w ogóle nie sięgnąć, spontanicznie uznając je za coś „nie dla nich”: *odnotowuje się wyjątkową zgodność między hierarchią pozycji (tzn. hierarchią rodzajów, a wewnątrz niej – hierarchią stylów) a hierarchią pochodzenia społecznego, czyli hierarchią dyspozycji*<sup>45</sup>. W związku z tym opisywane przez kognitywistów procesy odbiorcze w przypadku niektórych widzów w ogóle nie następują, gdyż albo nie wejdą oni w kontakt z pewnymi filmami, albo też szybko przerwą z nimi obcowanie, uznając je za zbyt trudne, niezrozumiałe bądź nudne (ujawni się więc Pryluckowskie znaczenie behawioralne, przyjmujące formę wyjścia z kina, wyłączenia telewizora lub obojętnego wzruszenia ramion na samą wzmiankę o danym reżyserze lub konkretnym tytule).

Pojęcie habitusu może odegrać istotną rolę także w niuansowaniu zagadnienia samych przyczyn chodzenia do kina (lub – mówiąc bardziej precyzyjnie – dokonywania wyborów między różnymi formami oglądania filmów). Nabyte dyspozycje sprawiają bowiem, że wolimy chodzić do małych kin studyjnych, nie zaś wielkich multipleksów usytuowanych w galeriach handlowych. Wspomniane już pojęcie instytucji kinematograficznej Christiana Metza, łączące aparat technologiczno-przemysłowy z mechanizmami ludzkiej psychiki, grzeszy w tej kwestii nadmierną ogólnikowością i niesie ryzyko popadnięcia w ahistoryzm, co wyraźnie uwidacznia się w propozycjach Baudry'ego (pierwszy projekt aparatu kinematograficznego odnajdujemy już u Platona, co tłumaczy się stałością struktur psychicznych człowieka)<sup>46</sup>. Rację mają kognitywiści, gdy właśnie za ten aspekt atakują wyżej wspomnianych autorów. Jednak, na co już wskazywałem, ich własne poglądy również odznaczają się tutaj pewnymi lukami. Noël Carroll w swojej koncepcji sztuki masowej utrzymuje, że jednym z jej warunków koniecznych jest przystępność (z czasem mogąca się zmieniać), o której orzekanie wymaga analizy samych tekstów w odniesieniu do dyspozycji poznawczych szerokich mas odbiorców. Badanie sztuki masowej ma więc pokazać, jakie reakcje odbiorcze niesie sam tekst, co odsuwa na dalszy plan analizę rzeczywistej mnogości sposobów obcowania z kulturą, nierzadko wykraczających poza projekt samego dzieła (co interesuje przede wszystkim krytykowanego przez Carrolla Johna Fiskego)<sup>47</sup>. Także koncepcja przyjemności erotematycznej, zakładająca, że film jest konstruowany tak, aby wciągać widza w grę bezgłośnego stawiania pytań, nie jest w stanie w pełni odpo-

wiedzieć na pytanie o magnetyzm filmów i kina w wewnętrznie zróżnicowanym środowisku społecznym<sup>48</sup>.

Myśl Althussera i Bourdieu jest w omawianym kontekście cenna z innego jeszcze powodu – pozwala ona wskazać, w jaki sposób ideologia pracuje w obrębie procesów przetwarzania informacji oraz aktywności erotematycznej. Reformując klasyczne stanowisko marksowskie, pierwszy z wymienionych autorów dążył do wykazania, że ideologie realizują się przede wszystkim w materii codziennych zachowań, nie zaś w sferze idei (filozoficznych, ekonomicznych). Osoba żyjąca w jej horyzoncie żywi rzecz jasna pewne poglądy i przekonania, te jednak wyrażają się zwłaszcza w spontanicznym (niezapośredniczonym refleksyjnie) stosunku do rzeczywistości<sup>49</sup>. Jeżeli jednak rozumienie filmu zakłada wykorzystywanie różnego rodzaju wiedzy zmagazynowanej w schematach, otwiera to pole dla przenikania się procesów kognitywnych z ideologicznymi. Nasze wyobrażenia co do tego, jaką formę powinny mieć pewne sytuacje międzyludzkie (ideologia stanowi bowiem urojone przedstawienie stosunku jednostki do jej realnych warunków bytowych), zadecydują o tym, jakie schematy zastosujemy do przetwarzania informacji ekranowych oraz jak wypełnimy ich wartości zmienne. To samo powiedzieć można o pracy krytyków, rozciągających swoje doświadczenie filmu na grunt pisania na ich temat. Ideologia może bowiem działać także w sferze teoretycznej, podsuwając myślącemu podmiotowi kategorie wykorzystywane spontanicznie w ramach realizowanej praktyki intelektualnej, charakteryzującej się wówczas brakiem świadomości organizującej ją od wewnątrz problematyki<sup>50</sup>.

Pierre Bourdieu wolał unikać mówienia o ideologii i na jej miejsce wprowadził pojęcie przemocy symbolicznej, będącej procesem odgórnego narzucania prawomocnych znaczeń, na skutek czego grupy i klasy zdominowane postrzegają siebie i swoje otoczenie na gruncie dominujących kategorii<sup>51</sup>. W związku z tym wyobrażenia o pewnych sytuacjach, ich uczestnikach oraz zwyczajowym przebiegu mogą być nacechowane istniejącymi stosunkami władzy. Obiektywne i subiektywne podziały oparte na nierównej dystrybucji różnych form kapitału wyposażają ludzi w odmienne schematy dotyczące np. wizyty w restauracji. W związku z tym, że profesor akademicki przynależący do intelektualnej burżuazji oraz ubogi imigrant nieposiadający stałego i legalnego zatrudnienia nie bywają w tych samych lokalach, ich społeczne doświadczenia pozostają odmienne. Nie chodzi więc o całkowite zaprzeczenie, że w procesie odbioru filmu posługujemy się tym, co Jacek Ostaszewski określa mianem skryptów<sup>52</sup>, ale o wskazanie na ich zróżnicowaną genezę społeczną. Odwoływanie się do powszechnego, zdroworoządkowego obycia z życiem także nie jest w stanie rozwiązać wprowadzonej wątpliwości, gdyż sam zdrowy rozsądek stanowi społecznie wytworzone poczucie oczywistości<sup>53</sup>.

Należy również wyraźnie podkreślić, że odwoływanie się do tradycji psychoanalitycznej (np. lacanowskiej) nie musi koniecznie prowadzić do wyrugowania z odbioru filmu procesów przetwarzania informacji. Todd McGowan uważa, iż filmy oglądane w odpowiednich okolicznościach (wyznaczanych przez model zaciemnionej sali kinowej) wprowadzają widza w stan analogiczny do snu: *Podobnie jak we śnie, podczas oglądania filmu podmiot nie tyle prowadzi, ile daje się prowadzić, a tym samym nie ma możliwości, aby odwrócić się od spotkania z traumą. We śnie podmiot nie kieruje narracją, ale podąża za nią. (...) We śnie działa jednak nie świadomość, ale podmiot nieświadomego*<sup>54</sup>. Sam McGowan odwołuje się do

koncepcji narracji filmowej Davida Bordwella i Edwarda Branigana, aby poddać je pewnej krytyce, jednak nie całkowicie odrzucić. Widz poddany działaniu nieświadomego, podobnie jak pacjent w czasie terapii, jest przecież w stanie zachować spójność percepcji oraz nadawać sens swoim doświadczeniom. Przecież obcując z kinem czy literaturą, nie znajdujemy się przez cały czas w stanie krytycznej czujności, że całkowicie zatracamy zdolność rozumienia. Między stanowiskami inspirowanymi psychoanalizą lub krytyką ideologii a kognitywizmem nie musi występować w tej kwestii nieprzekraczalna przepaść.

Pojęcie habitusu może również rzucić nowe światło na zagadnienie pozycjonowania podmiotu. Według myślicieli takich jak Daniel Dayan i Jean-Louis Baudry tekst filmowy wyznacza swojemu odbiorcy określoną pozycję do zajęcia. Zdaniem drugiego z przywołanych autorów widz musi stać się podmiotem transcendentalnym, zdolnym do spinania dyskursu filmowego złożonego z wielu odrębnych elementów (różniących się np. ustawieniem kamery, kadrowaniem, doбором planów, długością trwania) i ogniów narracyjnych, a także do utożsamienia się z kamerą, by wypracować identyfikację z przedstawionymi postaciami<sup>55</sup>. Christian Metz uważał, że odbiorca uspołnia spektakl ekranowy, projektując na niego swój obraz „ja” ukształtowany w fazie lustra<sup>56</sup>. Z kolei według Laury Mulvey męski widz klasycznego kina narracyjnego dąży do zawładnięcia obrazem kobiety zredukowanej do poziomu obiektu skopofilicznego, co w pewnych przypadkach wymaga identyfikacji z aktywnym męskim bohaterem (należy zająć pozycję wyznaczaną przez tekst, jeżeli chce się czerpać z niego przyjemność)<sup>57</sup>. Odwołując się do refleksji Pierre’a Bourdieu, można wykazać, że kino spełnia inną funkcję podmiotową – nie tyle sytuuje widza w taki sposób, aby jak najlepiej podlegał zawartej w tekście ideologii, ile daje mu sposobność do ćwiczenia oraz umacniania tożsamości osobowej. Tworząc zamknięte narracje charakteryzujące się wyrazistą progresją dramaturgiczną oraz mocno zaznaczonymi początkiem i końcem, kino stanowi jedno z narzędzi wzmacniających funkcję „ja” w obrębie habitusu: *Świat społeczny, który ma tendencje utożsamiać normalność z tożsamością uważaną za stałość „ja” jako bytu odpowiedzialnego (...), proponuje i reguluje najróżniejsze instytucje służące totalizacji i unifikacji „ja”*<sup>58</sup>. W takim ujęciu – podobnie jak literatura, w mniejszym zaś stopniu malarstwo lub fotografia sugerujące jedynie przebiegi pewnych zdarzeń<sup>59</sup> – realizuje ono funkcję ideologiczną na poziomie formalnym, a więc już przez samą organizację opowiadania. Carrollowskim narracjom kompletnym, dostarczającym u swojego kresu odpowiedzi na wszystkie istotne pytania, przeciwstawić można konstrukcje takich filmów jak *Out 1: Spectre* (reż. Jacques Rivette, 1972) lub *Przygoda (L'avventura)*, reż. Michelangelo Antonioni, 1960). Tutaj coś się urywa, pozostaje ukryte, nie mamy do czynienia z formą ustabilizowaną, jednoznaczną, w pełni ze sobą tożsamą. Gospodarka informacyjna sjużetu odznacza się wyraźnym brakiem równowagi, przez co pytania, jakie można postawić sobie w trakcie seansu, pozostają otwarte. Bordwell stwierdza to w odniesieniu do innego obrazu Antonioniego – *Powiększenia (Blow-Up)*, reż. Michelangelo Antonioni, 1966)<sup>60</sup>. Pozycje tego typu dostarczają modeli artykułowania egzystencji w inny sposób niż spójne oraz domknięte narracje, stanowiące wzorce dla prawomocnego biografizowania własnego życia. Zamknięcie prowadzi do zanegowania wieloznaczności i bogactwa rzeczywistości, dlatego też stanowi, jak wskazywał Guy Debord, doskonały wehikuł ideologii. Rozważania ignorujące ten ideologiczny wy-

miar narracji (mówiąc inaczej – niedostrzegające polityki samej formy) muszą pozostać niekompletne, nawet jeżeli są w stanie opisać złożone procesy psychiczne służące przekształceniu surowego materiału sjużetu w fabułę.

Proces wzmacniania funkcji „ja” w habitusie przez kontakt z pewnymi typami narracji filmowej nie musi dokonywać się na drodze identyfikacji. Jego przebieg realizuje się bowiem w powtarzalnym przetwarzaniu określonych wzorców narracyjnych, co nie zakłada konieczności utożsamiania się z którąś z postaci przedstawionych. Emocje, jakie towarzyszą oglądaniu filmu, związane z progresją dramaturgiczną, także odgrywają w omawianym procesie istotną rolę, ta jednak również nie pozostaje w bezpośrednim związku z identyfikacją. Nie oznacza to rzecz jasna, że sympatie i antypatie, jakie widz żywi względem określonych postaci, nie odgrywają roli w zakresie ideologicznego oddziaływania filmu, mającego zasięg znacznie szerszy niż omawiany obecnie przypadek.

### Podmiotowość rozchwiana

Powyższe wywody zmierzają do następującej konkluzji – podmiotowość widza wobec tekstu filmowego pozostaje w istotny sposób rozchwiana i niestabilizowana. Taką konstatację, sformułowaną jednak z zupełnie innej pozycji niż u autorów przeze mnie omawianych, znajdujemy już u Siegfrieda Kracauera <sup>61</sup> przy okazji podjętych przez niego rozważań na temat relacji między filmem a snem. Tutaj jednak pogląd ten został sformułowany na fundamencie tezy o odkrywczych funkcjach kina – fakt, że kamera pozwala widzieć świat inaczej niż nagie oko, stanowi istotny składnik fascynacji ruchomymi obrazami. Taka perspektywa, spychająca na dalszy plan pogłębiony namysł nad sytuacją widza filmowego, stawia koncepcję Kracauera raczej w sąsiedztwie Dzigi Wiertowa i Waltera Benjamina niż teorii psychoanalitycznych i poststrukturalnych. W ramach tej drugiej tradycji wyraźne tezy na temat niestabilności podmiotu formułowali np. Jean-Pierre Oudart (gdy pisał o widzu rozdartym między dyskursywnym wymiarem filmu a zatraceniem się w wyobraźniowej rozkoszy <sup>62</sup>) czy Christian Metz (w refleksji na temat widza rozdartego między „tu” sali kinowej a „tam” świata ekranowego, co ustawia kino w istotnej analogii do fazy lustra <sup>63</sup>). Tymczasem dla Paula Willemena, autora związanego z czasopismem „Screen”, ideologiczna produkcja podmiotów dokonuje się w ramach wewnętrznie złożonych formacji dyskursywnych zorganizowanych instytucjonalnie. Ta polifoniczność wprowadza do omawianego procesu możliwe napięcia między różnymi formami interpelacji (przybierającymi również charakter opozycyjny i zakłócający), co powoduje, że uzyskane efekty podmiotowe nie są w pełni stabilne i trwałe. Jedność ideologii jest zawsze tylko fikcją, co powodowane jest jej wewnętrzną dialektyką <sup>64</sup>.

Rozważany obecnie problem rozchwiania stanowi jednak fenomen zbyt złożony, aby dało się go opisać za pomocą zestawu kategorii przynależącego do jednej konkretnej tradycji. Fakt, że widzowie mogą robić z filmem coś, co nie zostało przewidziane w jego projekcie – oglądać go po swojemu i wymykać się sugerowanym przez niego pozycjom odbiorczym – ugruntowuje podejście ostrożnego pluralizmu metodologicznego w filmoznawstwie, dlatego że oglądając film, niezadko przemierzamy się między wieloma różnymi pozycjami. Może mnie nużyć opowiadana historia, ale rekompensować to będą piękne obrazy, o wiele bardziej

angażujące niż fabuła, a nawet zaburzające jej uważne śledzenie. W takiej sytuacji moja droga przez sjużet okaże się bardzo nieregularna, jednak powstające w ten sposób luki wcale nie muszą stanowić problemu. Tak samo gra aktorska lub osoba odtwarzająca daną rolę mogą odznaczać się większą istotnością niż rozumienie opowiadania oraz powiązane z nim rekonstruowanie przestrzeni świata przedstawionego. Kiedy indziej wyraźna treść dydaktyczna czy propagandowa danego obrazu jest ignorowana i wymijana, gdyż czarny charakter został przedstawiony w sposób tak atrakcyjny i widowiskowy, że przyćmił sobą bohaterów pozytywnych. W innych przypadkach świat przedstawiony staje się mniej istotny niż maestria jego ekranowej prezentacji, co kieruje uwagę na zastosowane przy produkcji rozwiązania technologiczne oraz techniczne. W końcu, jak w przypadku np. projekcji kultowych filmów, sam kontekst pokazywania filmu może stać się o wiele istotniejszy niż zawartość dobrze już znanych obrazów na ekranie <sup>65</sup>.

Licznych przykładów niezdyscyplinowania widzów filmowych dostarcza wspomniana już książka Janet Staiger *Perverse Spectators*. W ramach zaprezentowanego w niej stanowiska adekwatne ujęcie rzeczywistego zróżnicowania praktyk odbiorczych wymaga zerwania z normatywnymi modelami, nierzadko opartymi na absolutyzacji konkretnego podejścia teoretyczno-metodologicznego. Marksizm Althussera, psychoanaliza, neoformalizm – wszystkie te tradycje (traktowane z należytą dozą krytycyzmu) mogą znaleźć zastosowanie w badaniach filmoznawczych. Perwersyjność widzów nie polega na tym, iż on lub ona odstępują od jakiejś obiektywnej normy oglądania, gdyż ta ostatnia nie istnieje realnie, a jedynie w głowach poszczególnych teoretyków. Jej źródło stanowią wybory i działania konkretnych ludzi, obcujących z kinem w danych kontekstach socjokulturowych, określających (jednak nie determinujących) ich tożsamości oraz tryby odbioru. Stanowisko powyższe domaga się jednak istotnej korekty, czego powodem jest cechująca je nadmierna koncentracja na kontekście odbioru kosztem samych filmów. Może to prowadzić, jak słusznie wskazuje Todd McGowan, do kolejnej formy analitycznej krótkowzroczności. Poszczególne teksty niosą bowiem w sobie własne konteksty odbiorcze, domagające się odmiennych sposobów oglądania, i są zdolne do wytwarzania różnych skutków podmiotowych. I to właśnie na tych immanentnych strukturach tekstualnych, nie zaś na etnograficznych studiach publiczności, powinna się skupić teoria filmu <sup>66</sup>. Ograniczoność tego poglądu polega z kolei na tym, że zbyt lekko odrzuca on empiryczne świadectwa pokazujące, że widzowie nie zawsze postępują zgodnie z immanentnymi sugestiami filmów, zaś zmienne warunki projekcji wpływają w sposób nietrywialny na doświadczanie oraz rozumienie tych ostatnich.

Ugrzęźnięciu w kontekstach immanentnych może przeciwdziałać odniesienie do historii (stanowiące, w opinii kognitywistów, brakujący element wielu stanowisk psychoanalitycznych). McGowan kładzie istotny nacisk na odbiór filmów w tradycyjnych warunkach kinowych. Stanowisko to jest u niego motywowane poglądem, że jedynie w takich okolicznościach mogą one wstrząsać widzem pogrążonym w stanie analogicznym do snu i tym samym wyrwać go spod władzy ideologii. Można jednak powiedzieć, że w dobie multiplikacji ekranów, oferujących dostęp do ruchomych obrazów, myślenie takie ma charakter życzeniowy. Fakt, iż współcześnie filmy można oglądać za pośrednictwem telefonów komórkowych lub przenośnych konsol do gier, wprowadza kolejny poziom rozchwiania podmiotowości

widza, rozdartego między skupionym oglądem a zdawkowym spoglądaniem towarzyszącym wykonywaniu innych czynności. Mobilne ekrany niszczą również architekturę klasycznie pojmowanego aparatu kinematograficznego – gdy oglądam coś za pośrednictwem np. laptopa, zarówno ekran, jak i projektor leżą przede mną i pozostają na wyciągnięcie ręki, co w znacznym stopniu niszczy efekt realności, jaki pomaga kreować sala kinowa, gdzie źródło wyświetlanych obrazów znajduje się za plecami unieruchomionych w fotelach widzów. Warto wskazać także inny historyczny czynnik wzmacniający omawiane zjawisko rozchwiania podmiotowości – przenikanie się różnych form medialnych. Niech za przykład posłużą zbliżenia kina oraz gier wideo. Wykorzystywanie filmowych strategii narracyjnych i wizualnych w cyberrozrywce stwarza w efekcie pozycje graniczne, sytuujące się na przecięciu dwóch mediów. Przykładem może być gra *Heavy Rain* (Quantic Dream, 2010), łącząca filmowo opowiadaną historię z interakcyjnym zaangażowaniem charakterystycznym dla gier cyfrowych. Zadaniem gracza-widza jest więc nie tylko śledzenie historii domagającej się zrozumienia, ale także kierowanie postaciami za pomocą fizycznego i wirtualnego interfejsu. Sprawność, z jaką posługujemy się kontrolerem w zakresie realizacji zadań, jakie stawia przed nami gra, będzie wpływać na przebieg rozgrywki oraz opowiadanej historii (możliwych zakończeń jest bowiem kilka). *Heavy Rain* zawiera w sobie wyraźnie filmowy komponent, jednak jako gra wideo oferuje inny rodzaj doświadczenia – nie służy jedynie do oglądania, ale stanowi także obszar działania o określonych konsekwencjach narracyjnych. Teza ta tyczy się zasadniczo wszystkich gier cyfrowych funkcjonujących na zasadzie *cyklicznych przemian między iluzją i jej zawieszeniem*<sup>67</sup> (np. przechodząc między poszczególnymi obszarami świata przedstawionego oglądam ekrany ładowania się danych, którym nierzadko towarzyszą pisemne porady adresowane do mnie jako gracza, nie zaś do kierowanej przeze mnie postaci).

Cyberrozrywka jest interesująca z jednego jeszcze powodu – dostarcza ona przykładu takiej formy podmiotowego kontaktu z tekstem audiowizualnym, który wymyka się modelom pozycjonowania oraz przetwarzania informacji. Tutaj po raz kolejny istotna okazuje się wspomniana powyżej opozycja między oglądaniem a działaniem. To ostatnie oferuje doświadczenie oparte na konstytutywnym współudziale<sup>68</sup>, będącym istotnym elementem z perspektywy omawianego obecnie problemu. W przypadku niektórych gier cyfrowych gracz decyduje o licznych cechach psychicznych i fizycznych swojej postaci (element charakterystyczny przede wszystkim dla gatunku cRPG). Sprawia to, że jako mężczyzna mogą grać postacią kobietą, jako człowiek – elfem lub orkiem, co tworzy tymczasowe, ale potencjalnie wyrotowe podmiotowości. Potencjalność taka, jeżeli zostanie zrealizowana poza światem wirtualnym, jest w stanie skłonić daną jednostkę do nowego spojrzenia na własne otoczenie oraz zmianę praktycznego stosunku do niej: *Osobowości kształtujące się w cybernetycznym procesie rozgrywki pozwalają nam eksplorować alternatywne podmiotowości i dają możliwość uczestnictwa w różnych rodzajach doświadczenia, warunkowanego przez zasady inne niż te, które obowiązują w codziennym życiu*<sup>69</sup>. Jeżeli w świecie gry działam równie efektywnie pod postacią kobiety i mężczyzny, to uzyskuję dzięki temu nowy punkt widzenia na funkcjonujące stereotypy płciowe. Podobny efekt będzie wywoływać fakt, że kobiety nierzadko radzą sobie w grach kulturowo zakodowanych jako męskie (np. wieloosobowych *shooterach*) lepiej niż przedstawiciele płci przeciwnej. Fakt bycia pokonanym przez

kogoś, kto w danej konkurencji powinien przegrać, stanowi kolejną okazję do krytycznego przyjrzenia się szeroko rozpowszechnionym oczywistościom. Ponieważ gry angażują swoich użytkowników nie tylko emocjonalnie i intelektualnie, ale także fizycznie, dostarczają one innej, być może bardziej efektywnej, formy eksperymentowania z podmiotowymi możliwościami, niż ma to miejsce w przypadku kina.

Można więc powiedzieć, że rozchwiana podmiotowość widza realizuje się w sposób dynamiczny w przestrzeni wyznaczonej przez cztery punkty: 1) tekst (wraz z jego wewnętrznym kontekstem); 2) socjohistoryczna sytuacja oglądania; 3) struktura mediasfery wraz z jej technologicznym ufundowaniem; 4) w końcu sam odbiorca z zespołem nabytych dyspozycji. To tutaj rozgrywają się płynne przejścia między pozycjami, których opracowanie wymaga kombinowania różnych ujęć teoretycznych. Rozchwianie, o jakim mówili Oudart i Metz, stanowi tylko jeden z przejawów omawianego zjawiska, gdy tymczasem koncepcji perwersyjności Janet Staiger brakuje należytego odniesienia do procesów intermedialnych, wyraźnie obecnych we współczesnej mediasferze. Niestabilność podmiotowości wpływa nie tylko z niedomkniętego charakteru samej aktywności oglądania, ale również z faktu, że wcielona ideologia lub habitus nie stanowią systemów zrealizowanych w sposób ostateczny i pełny, a więc są podatne na wahania<sup>70</sup>. Podmiot ludzki pozostaje zawieszony między naturą i kulturą, która sama nie stanowi doskonale zwartego systemu, ale najeżona jest lukami strukturalnymi niosącymi w sobie potencjał zmiany.

GRZEGORZ WYCIŃSKI

<sup>1</sup> Zdaniem Davida Bordwella poststrukturalizm stanowi nie do końca spójny spekulatywny kolaż, sklejony z elementów czerpanych z następujących źródeł: lingwistyki Ferdinanda de Saussure'a, marksizmu Louisa Althussera, psychoanalizy Jacques'a Lacana oraz myśli Rolanda Barthes'a. Takiemu podejściu Bordwell przeciwstawia koncepcję badań średniego zasięgu, wychodzących od konkretnych problemów formułowanych na podstawie oglądu dostępnych filmów, nie zaś ogólnych teorii na temat społeczeństwa oraz ludzkiej podmiotowości. Stąd rozważając opozycję między neoformalizmem a poststrukturalizmem, możemy mówić również o Wielkiej Teorii (*Grand Theory*), dzielącej się na teorię pozycjonowania podmiotu (*subject-position theory*) i kulturalizm oraz badania w średniej skali (*middle level research*). W poniższych rozważaniach będę stosować terminy kognitywizm oraz poststrukturalizm, co pozostaje zgodne z terminologią, jaką na polskim gruncie operuje w swoich publikacjach Jacek Ostaszewski.

<sup>2</sup> J. Ostaszewski, *Rozumienie opowiadania filmowego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 41.

<sup>3</sup> W. Godzic, *Film i psychoanaliza: Problem widza*, nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1991, s. 5.

<sup>4</sup> Takie podejście w amerykańskiej teorii filmu wyraźnie krystalizuje się już w powstającej w latach 70. książce Calvina Prylucka *Źródła znaczenia w filmie i telewizji*. Został w niej zaproponowany model (dosyć prosty w porównaniu z późniejszymi teoriami kognitywnymi) odbioru ruchomych obrazów – filmów i telewizji – rozumianych jako systemy semiotyczne dostępne za pośrednictwem określonych kanałów transmisyjnych. W jego ramach płynące ze świata doznanie przetwarzane jest na bazie wiedzy i przekonania podmiotu, a także umieszczane w sieci implikacji (np. dana scena kojarzy mi się z moimi własnymi przeżyciami, aktorka przypomina bliską mi osobę etc). Pryluck w swojej koncepcji kładzie wyraźny akcent na świadome działania poznawcze widza, chociaż nie ignoruje innych (np. motorycznych, emocjonalnych) możliwych sposobów reagowania na film (np. gdy zrozumiałość oglądanego tytułu jest zbyt duża, może to wywołać u odbiorcy znudzenie wyrażające się ziewaniem lub wyjściem z sali projekcyjnej –

- będzie to znaczenie behawioralne). Niemniej procesy wewnętrznego przetwarzania informacji grają tu rolę kluczową (C. Pryluck, *Źródła znaczenia w filmie i telewizji*, tłum. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988).
- <sup>5</sup> Zagadnieniu temu poświęcona jest książka Elżbiety Ostrowskiej (E. Ostrowska, *Przestrzeń filmowa*, Rabid, Kraków 2000).
- <sup>6</sup> W swojej krytyce psychoanalizy Bordwell lub Thompson (przynajmniej w zakresie cytowanych tutaj tekstów ich autorstwa) odnoszą się do powstałych na przełomie lat 60. i 70. XX w. tekstów przede wszystkim autorów francuskich i anglosaskich. Owa krytyka nie ogranicza jednak możliwości zastosowania teorii psychoanalitycznych na gruncie filmoznawstwa. Za przykład niech posłuży tutaj wykorzystanie myśli Jacques'a Lacana w refleksjach nad filmem – u Todda McGowana lacanizm pracuje w odmienny sposób, niż miało to miejsce we wcześniejszych propozycjach Jeana-Louisa Baudry'ego, Laury Mulvay czy Daniela Dayana. Różnica ta ogniskuje się wokół kategorii spojrzenia oraz jego ulokowania na linii widz – film, co pozwala mówić o istotnej transformacji w zakresie teorii filmu inspirowanej dorobkiem francuskiego psychoanalityka.
- <sup>7</sup> D. Bordwell, *A Case for Cognitivism*, „Iris” spring 1989, nr 9, s. 12.
- <sup>8</sup> K. Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neo-formalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton 1988, s. 28.
- <sup>9</sup> D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 31.
- <sup>10</sup> P. Ohler, *Kognitywna teoria percepcji filmu. Koncepcja przetwarzania informacji*, tłum. J. Ostaszewski, w: *Kognitywna teoria filmu: antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 343.
- <sup>11</sup> Z. Freud, *O psychoanalizie*, tłum. L. Jekels, Oficyna Wydawnicza Book Service, Poznań 1992, s. 17.
- <sup>12</sup> S. Freud, *Fetyszizm*, tłum. M. Skrzypek, w: C. de Brosses, *O kulcie fetyszów*, tłum. M. Skrzypek, Oficyna Wydawnicza Book Service, Warszawa 1992, s. 131-136.
- <sup>13</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009. Na marginesie wspomnieć można, że w pewnym momencie w myśli Foucaulta wyłania się inna wizja społecznego konstruowania podmiotu. W studiach nad pojmowaniem troski o siebie w greckorzymskim antyku pokazywał on, jak podmiotowość rodzi się dzięki praktykom pozwalającym jednostce zapanować nad sobą, objąć władzę nad własnym życiem, dzięki czemu nie ulega ona bezwiednie własnym namietnościom, różnym bodźcom docierającym do niej z otoczenia, irracjonalnym lękom oraz wpływom wychowania (M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, tłum. M. Herer, PWN, Warszawa 2016).
- <sup>14</sup> J.-L. Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992.
- <sup>15</sup> Ł. Demby, *Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza „lustra” jako fundament wrażenia rzeczywistości w kinie*, „Estetyka i Krytyka” 2000, nr 1, s. 56; Ł. Demby, *Zniewoleni przez obraz. O problemie zależności widza od filmu w teorii kina*, w: *Czy obrazy rządzą ludźmi?*, red. A. Kampka, A. Kiryłow, K. Sobczak, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2017, s. 179-180.
- <sup>16</sup> D. Dayan, *The Tutor-Code of Classic Cinema*, „Film Quarterly” 1974, t. 28, nr 1, s. 31.
- <sup>17</sup> T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka Oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 164.
- <sup>18</sup> G. Debord, *Krytyka oddzielenia (1961)*, w: *Tenże, Dzieła filmowe*, tłum. M. Kwaterko, korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 45.
- <sup>19</sup> D. Bordwell, *A Case for Cognitivism*, dz. cyt., s. 20.
- <sup>20</sup> D. Bordwell, *Convention, Construction and Cinematic Vision*, w: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, red. D. Bordwell, N. Carroll, The University of Wisconsin Press, Madison 1996, s. 91. Pogląd powyższy wydaje się w istotnych punktach zbieżny z refleksjami psychologa ewolucyjnego Michaela Tomasello – warunki organiczne (np. budowa ludzkiego oka) stanowią źródło możliwości, które mogą się urzeczywistnić dopiero w kolektywnym działaniu, zwiększającym szanse człowieka na przetrwanie w świecie. W ludzkim rozwoju biologia i kultura oddziałują na siebie nawzajem. (M. Tomasello, *Dlaczego współpracujemy*, tłum. Ł. Kwiatek, Kraków 2016).
- <sup>21</sup> N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 203.
- <sup>22</sup> D. Bordwell, *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, w: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, dz. cyt., s. 27.
- <sup>23</sup> N. Chomsky, *Jakimi istotami jesteśmy?*, tłum. J. Rybski, vis-a-vis/Etiuda, Kraków 2017, s. 99.



- <sup>24</sup> P. Singer, *A Darwinian Left. Politics, Evolution and Cooperation*, Yale University Press, New Haven – London 2000.
- <sup>25</sup> N. Carroll, *Modernity and the Plasticity of Perception*, w: tenże, *Minerva's Night Out. Philosophy, Pop Culture and Moving Pictures*, Blackwell Publishing, Malden 2013, s. 29-40.
- <sup>26</sup> D. Bordwell, *Jump Cuts and Blind Spots*, „Wide Angle” 1984, t. 6, nr 1, s. 4-11.
- <sup>27</sup> J. Butler, *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- <sup>28</sup> Już Claude Lévi-Strauss wskazywał na zasadniczą trudność, jaką są nacechowane próby wyraźnego wytyczania granicy między porządkami natury i kultury. Pisał: *Najprostsza metoda polegałaby na odizolowaniu noworodka i obserwowaniu jego reakcji na różne bodźce w czasie pierwszych godzin lub dni po narodzinach. Można by założyć, że uzyskane w takich warunkach reakcje mają źródło psychologiczne i biologiczne i nie wynikają z późniejszych syntez kulturowych. (...) zawsze powstają wątpliwości, czy badanej reakcji brak z przyczyn kulturowych, czy też jeszcze się nie rozwinęły mechanizmy fizjologiczne odpowiedzialne za jej pojawienie się.* (C. Lévi-Strauss, *Elementarne struktury pokrewieństwa*, tłum. M. Falski, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2011, s. 34). Butler szła jednak zdecydowanie dalej i krytykowała Lévi-Straussa za utrzymanie pojęciowego dualizmu natura/kultura, nawet jeżeli przypisany mu zostaje status nieośrości.
- <sup>29</sup> K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. 1, w: K. Marks, F. Engels, *Dziela*, t. 23, tłumacze różni, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 213.
- <sup>30</sup> L. Althusser, *W odpowiedzi Johnowi Lewisowi*, tłum. A. Staroń, Studencka Oficyna Wydawnicza ZSP, Warszawa 1989, s. 18-19.
- <sup>31</sup> J. Lacan, *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, tłum. J. Waga, PWN, Warszawa 2017, s. 153.
- <sup>32</sup> D. Bordwell, *Contemporary Film Studies...* dz. cyt., s. 29.
- <sup>33</sup> S. Prince, *Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator*, w: tamże, s. 72.
- <sup>34</sup> T. McGowan, S. Kunkle, *Introduction: Lacanian Psychoanalysis in Film Theory*, w: *Lacan and Contemporary Film*, red. T. McGowan, S. Kunkle, Other Press, New York 2004, s. XXI-XXII.
- <sup>35</sup> S. Heath, *The Cinematic Apparatus: Technology as Historical and Cultural Form*, w: *The Cinematic Apparatus*, red. T. de Lauretis, S. Heath, Macmillan Press, Houndmills – Basingstoke – Hampshire – London 1980.
- <sup>36</sup> J. Staiger, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York – London 2000, s. 32-35.
- <sup>37</sup> N. Carroll, *Psychoanalysis and the Horror Film*, w: tegoż, *Minerva's Night*, dz. cyt.
- <sup>38</sup> D. Bordwell, *The Rhapsodes. How 1940s Critics Changed American Film Culture*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 2016.
- <sup>39</sup> K. Thompson, dz. cyt., s. 29.
- <sup>40</sup> N. Carroll, *Filozofia...* dz. cyt., s. 232-239.
- <sup>41</sup> Tamże, s. 203.
- <sup>42</sup> K. Thompson, dz. cyt., s. 21-25.
- <sup>43</sup> D. Bordwell, *Contemporary Film Studies...* dz. cyt., s. 93-96.
- <sup>44</sup> P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, PWN, Warszawa 2011, s. 110-111.
- <sup>45</sup> P. Bourdieu, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, tłum. J. Stryczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 60.
- <sup>46</sup> Ahistoryzm tkwi tutaj również w absolutyzacji sytuacji sali kinowej: *Znana nam aranżacja przestrzeni sal kinowych pochodzi bowiem skądinąd – stanowi wynik długotrwałego procesu dyscyplinowania głośniego i mobilnego tłumy w zindywidualizowanego, uciszonego i urzeczzonego widza: postać, która paradoksalnie zaczęła powoli ustępować – właśnie mniej więcej w tym czasie, gdy Baudry formułował swoją teorię – odbiorcom w ruchu, przemieszczającym się wraz ze swoimi ekranami.* (T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015, s. 99).
- <sup>47</sup> N. Carroll, *Filozofia...* dz. cyt., s. 266.
- <sup>48</sup> J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 51-52. N. Carroll, *Narrative*, w: *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, red. N. Carroll, J. Gibson, Routledge, New York – London 2016, s. 288.
- <sup>49</sup> L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, tłum. B. Ponikowski, J. Gajda, Komisja Kształcenia i Wydawnictwo RN ZSP, Warszawa 1983, s. 86.
- <sup>50</sup> L. Althusser, *W imię Marksa*, tłum. M. Herer, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 92.
- <sup>51</sup> P. Bourdieu, J.-C. Passeron, dz. cyt., s. 110-111.
- <sup>52</sup> J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 84.
- <sup>53</sup> J. Kurowicki, *Wyprowadzenie w krainę oczywistości*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

- <sup>54</sup> T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 34.
- <sup>55</sup> J.-L. Baudry, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, tłum. A. Helman, w: „Powiększenie” 1985, nr 1, s. 5-12.
- <sup>56</sup> Ł. Demby, *Kino...* dz. cyt., s. 54.
- <sup>57</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa i kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1989, s. 101.
- <sup>58</sup> P. Bourdieu, dz. cyt., s. 64.
- <sup>59</sup> R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 207.
- <sup>60</sup> D. Bordwell, *Narration...* dz. cyt., s. 54.
- <sup>61</sup> S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 184-188.
- <sup>62</sup> J.-P. Oudart, *Suture*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1989, s. 30.
- <sup>63</sup> Ł. Demby, *Kino w zwierciadle...* dz. cyt., s. 53.
- <sup>64</sup> A. Helman, *Ideologia*, w: tejże, *Słownik pojęć filmowych*, t. 2, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 91-95.
- <sup>65</sup> A. Pitrus, *Kino kultu*, Rabid, Kraków 1998, s. 22.
- <sup>66</sup> T. McGowan, dz. cyt., s. 14.
- <sup>67</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, WAIiF, Warszawa 2006, s. 321.
- <sup>68</sup> O współludziale w kontekście form prezentowania i przeżywania porażki, odmiennych dla kina i gier wideo, pisze Jesper Juul. W swoich rozważaniach podkreśla on wyjątkowość gier, których uczestnicy balansują pomiędzy pozycjami widza i aktywnego uczestnika zdarzeń. (J. Juul, *Sztuka przegrywania. Esej o bólu, jaki wywołują gry wideo*, tłum. P. Schreiber, M. Tabaczyński, Korporacja ha!art, Kraków – Bydgoszcz 2016, s. 84-92).
- <sup>69</sup> J. Dovey, H. W. Kennedy, *Kultura gier komputerowych*, tłum. T. Macios, A. Oksiuta, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 149.
- <sup>70</sup> Zdaniem McGowana, koncepcja Althussera wymaga istotnej korekty, gdyż na jej gruncie nie sposób w pełni wytłumaczyć, jak w ogóle możliwe jest wyrwanie się spod władzy ideologii: *Jeśli wszystkie podmioty uległyby sku-*

*tecznej interpelacji, żaden z nich nie mógłby uciec od niej na tyle, aby ująć ją teoretycznie. (...) Sam Althusser próbował rozwiązać ów problem, odwołując się do marksizmu naukowego jako przestrzeni alternatywnej wobec ideologii (...). Nie odpowiada to jednak na pytanie, w jaki sposób podmiot wkracza w tę nową przestrzeń, jeśli interpelacja ideologiczna była faktycznie skuteczna. (tamże, s. 214). Taka ocena myśli francuskiego filozofa nie musi jednak prowadzić do jej całkowitego odrzucenia. Głos McGowana wpisuje się raczej w nurt krytyki przychylny (podobna sytuacja ma miejsce np. u Judith Butler lub Janet Staiger), wyrastającej z przekonania, że Althusser odkrył coś bardzo istotnego, ale w jego teorii występują poważne luki, aby ją więc zachować, należy uporać się z tymi ostatnimi. Zakwestionowaniu ulega absolutna skuteczność procesu interpelacji: *Przy całej swe użyteczności schemat Althussera ogranicza wyobrażenie interpelacji do działania głosu, przypisując twórczą władzę głosowi, który przypomina i utrwała figurę boskiego głosu zdolnego powołać zarazem do istnienia to, co nazywa. (...) Ludzka mowa rzadko ma takie boskie działanie, jeśli nie liczyć sytuacji, gdy stoi za nią władza państwa, jak w przypadku mowy sędziów, straży granicznej czy policji. A nawet wtedy istnieje czasem możliwość odrzucenia tej władzy (J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, tłum. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 43). Także kategoria aparatu ideologicznego, jednoznacznie łączona przez Althussera z państwem stojącym na straży władzy klasowej, wymaga poszerzenia, na co wskazuje Göran Therborn. Inaczej nie będzie bowiem możliwe uchwycenie wspomnianego powyżej pluralizmu ideologii we współczesnych społeczeństwach, a także wyjaśnienie, w jaki sposób dyskursy ideologiczne wytwarzają nie tylko zgodę na istniejące stosunki władzy, ale także podmiotowości buntownicze, rewolucyjne lub po prostu wewnętrznie niespójne, gdyż poddawane wielu różnym procesom interpelacji (G. Therborn, *The Ideology of Power and the Power of Ideology*, Verso Editions and NLB, London 1980, s. 77-89.).**