

WIESŁAW GODZIC

**FILM I
PSYCHOANALIZA:
PROBLEM WIDZA**

WIESŁAW GODZIC

***FILM I PSYCHOANALIZA:
PROBLEM WIDZA***

Spis treści

ROZDZIAŁ 1 PSYCHOANALIZA W BADANIACH HUMANISTYCZNYCH	7
ROZDZIAŁ 2 KINO WOBEC PROBLEMATYKI PSYCHOANALITYCZ- NEJ I WIDZA	17
ROZDZIAŁ 3 GŁÓWNE POJĘCIA PSYCHOANALITYCZNEGO MODE- LU WIDZA FILMOWEGO	30
ROZDZIAŁ 4 WIDZ-W-TEKŚCIE I POZA NIM	65
ROZDZIAŁ 5 WIDZ-W-ŚWIECIE MUSICALU: PRÓBA SCALENIA . . .	82
ROZDZIAŁ 6 WKŁAD PSYCHOANALIZY DO TEORII WIDZA FILMO- WEGO	90
BIBLIOGRAFIA	92
FILMOGRAFIA	99
FILM AND PSYCHOANALYSIS: THE PROBLEM OF A VIEWER	101

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
ROZPRAWY HABILITACYJNE NR 211

Uniwersytet Jagielloński. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
NAKŁADEM UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Wykonano z gotowych dostarczonych oryginałów
w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, ul. Czapskich 4
Ark. wyd. 10,25
Ark. druk. 11 8/16
Produkcję ukończono w marcu 1991 r.
Wydanie I. Nakład 400 + 16 egz.
Zam. 46/91
Oddano do produkcji w grudniu 1990 r.

REDAKTOR TOMU
Marian Tatara

RECENZENCI
Grzegorz Gazda
Zofia Rosińska

Nr og. 1619
ISBN 83-233-0448-3
ISSN 0239-782X

Pliki przygotowane na podstawie wydania oryginalnego. Numeracja stron i przypisów może być zmieniona w stosunku do oryginału. W przypadku odwołań i cytowań, prosimy o korzystanie z numeracji wydania oryginalnego.

Wszystkie prawa zastrzeżone. Swoboda użytkownika ograniczona do ustawowego zakresu dozwolonego użytku

Język: polski

ROZDZIAŁ 1

PSYCHOANALIZA W BADANIACH HUMANISTYCZNYCH

Niniejsza praca stawia sobie za cel zbadanie możliwości uprawiania refleksji nad widzem filmowym z pozycji psychoanalizy Freudowskiej i Lacanowskiej.

Nie ma przesady w stwierdzeniu amerykańskiego teoretyka kina, Charlesa Altmana¹, który postawił tezę o zasadniczej zmianie w postrzeganiu problemów filmu wskutek ekspansji psychoanalizy. Dotychczasowe myślenie nad filmem wyczerpywało się bowiem w dwóch modelach - metaforach ekranu filmowego. Dla przedstawicieli teorii formalistycznych najistotniejszą funkcję pełniła rama ekranu: jej granice nadają kształty pojawiającym się na niej obrazom. Dlatego Rudolf Arnheim dostrzega, że motorem rozwoju filmu jako sztuki są różnice między obrazem ekranowym i rzeczywistym oraz ułomności aparatury widoczne w akcie rejestrowania „tego, co przed obiektywem”.

Dla przedstawicieli realistycznych teorii ekran był oknem na świat: oknem, z którego widok zadowalała odwieczne ludzkie pragnienie zatrzymania upływu czasu i mumifikuje minione przeżycia. Samo medium filmowe było indyferentne i ukazywało w niezafałszowany sposób prawdziwy potok życia. Psychoanalityczna refleksja proponuje zasadniczą zmianę i przesunięcie akcentów: biały ekran, na który rzutowane są smugi światła nie jest już oknem ani ramą - staje się zwierciadłem. 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.

Altman dostrzega, iż radykalność psychoanalitycznej koncepcji dotyczy także kwestii dźwięku - zapoznanej problematyki w dotychczasowej, obrazocentrycznej refleksji. Dźwięk odbity, dźwięk upodmiotowiony i równorzędny z obrazem składa się na czwartą metaforę - mitologicznego Echa.

Zamiarem pracy jest dokonanie krytycznej refleksji nad przyczynami niezwykłego powodzenia psychoanalitycznych koncepcji w filmoznawstwie, przedyskutowanie zarówno ich osiągnięć, jak i niebezpieczeństw nadużyć interpretacyjnych, jakie niesie ze sobą ta metoda. Opracowanie niniejsze nie próbuje jednak stworzyć monografii związków filmu i psychoanalizy ani przedstawić całościowego ujęcia problematyki psychoanalitycznego myślenia o filmie. Jednym z powodów takiej decyzji jest aktualny stan wiedzy na ten temat zarówno w światowym, jak i polskim filmoznawstwie. Nie ukazało się jak dotąd opracowanie mające na celu globalną ocenę tego kierunku: badania amerykańskie - najliczniejsze i postawione na najwyższym poziomie - znajdują się, jak się wydaje, na etapie poprzedzającym tworzenie syntetycznych opracowań (wyrażającym się w publikowaniu antologii tekstów).

Stan badań nie stanowi jednak podstawowej przyczyny zawężenia obszaru penetracji. Ważniejszą - oprócz, rzecz jasna, poruszania się po niezmiernie rozległym obszarze bez jakiegokolwiek mapy uprzednio opracowanej - jest sytuacja rodzima w tym względzie. Paradoks polega na tym, że refleksja psychoanalityczna w Polsce - wzbudzająca spore zainteresowanie wśród młodej inteligencji - toruje sobie drogę z wielkimi trudnościami, które pochodzą od przeciwników, wywodzących się z rozmaitych szkół naukowych i światopoglądowych. Psychoanaliza, wyszydzana i odsądzana od czci, atakowana przez marksistów i katolików jest na ogół rozumiana powierzchownie i płytko. Rzetelne i oryginalne opracowanie na ten temat Zofii Rosińskiej² jest wyjątkiem potwierdzającym stan rzeczy.

¹ Ch. Altman [1977:260-261] (Cyfry w nawiasach kwadratowych odnoszą do odpowiedniej pozycji w bibliografii zamieszczonej na końcu pracy: pierwsza z liczb wskazuje na datę publikacji, kolejne po dwukropku oznaczają strony).

² Z. Rosińska [1985].

Być może z tego powodu psychoanaliza filmu - najbardziej ekspansywny kierunek filmoznawstwa światowego ostatnich kilkunastu lat - w Polsce praktycznie nie istnieje. Przy czym nie chodzi jedynie o niewielką ilość publikacji, lecz raczej o brak zainteresowania, maskujący często nieumiejętnie skrywaną wrogość, a także brak sprzyjającej atmosfery wokół psychoanalizy.

Wyjściem w sensie metodologicznym z tej sytuacji staje się raczej krytyczna analiza, aniżeli formułowanie arbitralnych ocen i podsumowań czy też tworzenia „mapy” w sytuacji, gdy nie ma wyznaczonych nawet najprostszych „dróg”. Moim zamierzeniem jest utrzymanie wobec omawianych zagadnień „dystansu zabarwionego sympatią”; dystansu - bo tak przystoi każdemu badaczowi. Sympatia natomiast wynika nie tylko z mojego przekonania, że ten kierunek obiecuje wiele fascynujących przygód intelektualnych, ale również z paradygmatu, iż krytykę „nowego” winno poprzedzać przedstawienie i wyjaśnienie zjawiska przeprowadzone raczej z pozycji życzliwego badacza, niż zaciemniającego sprawę lektora-oponenta.

Tak więc pierwszym etapem pracy będzie refleksja nad miejscem psychoanalizy we współczesnych badaniach humanistycznych, przy czym szczególny nacisk kładę na specyfikę filmoznawczej postawy metodologicznej w kontakcie z psychoanalizą. Etap kolejny to kwestia związku filmu - utworu ekranowego i myśli filmowej z psychoanalizą do połowy lat siedemdziesiątych, do czasu podjęcia w sposób świadomy i zorganizowany tego zagadnienia. Stawiane będą pytania: jakie było podłoże tych związków, jakie typy zależności oraz jakie czynniki decydowały o uznaniu filmu za sztukę najbardziej podatną na psychoanalityczne spojrzenie?

Kolejna kwestia ogniskować się będzie wokół psychoanalitycznej teorii filmu Christiana Metz'a z drugiej połowy lat siedemdziesiątych: dokonana przezeń adaptacja koncepcji Jacquesa Lacana jest fundamentem psychoanalitycznego myślenia o filmie.

Centralną część pracy stanowi próba stworzenia psychoanalitycznego modelu widza filmowego. Stawiane będą pytania o to, w jaki sposób dotychczas pojmowano problematykę widza filmowego oraz jakie zmiany przynosi w tym zakresie psychoanalityczna refleksja nad podmiotem. Przedstawię i poddam dyskusji kolejne elementy składające się na model „filmowego ego”: mowa będzie o widzu śniącym, widzu podlegającym identyfikacji, o jego cechach (takich jak voyeryzm, ekshibicjonizm, fetyszyzm), o jego pozycji w tekście filmowym, o widzu ucieleśnionym (jakie konsekwencje stwarza posiadanie ciała, warstwy granicznej między *wnętrzem* i *zewnątrzem*?), o podmiocie wyznaczanym przez dźwięk oraz kobiecie-widzu (w jaki sposób teoria feministyczna rozszerza dotychczasowe spojrzenie na utwór?). Po tej części, zasadniczo teoretycznej, nastąpi próba empirii: przedstawię przykłady analiz, rozpatrujących szczegółowe cechy modelu widza w świetle psychoanalizy.

Rozwinięcie powyższych tez przynieść powinno uzasadnienie przekonania, iż zasadniczą wartością podejścia psychoanalitycznego w filmoznawstwie jest odzyskanie widza w jego pełnym wymiarze, odsłonięcie jakości do tej pory nie podejmowanych oraz połączenie dotychczasowych spojrzeń cząstkowych w globalną perspektywę. Wywód poniższy pragnie dowieść ponadto wartości metodologicznej psychoanalizy filmowej: dzięki, wypracowanym przez nią metodom filmoznawstwo ma niepowtarzalną szansę bycia swoistą „siłą napędową” badań humanistycznych.

Łatwo jest krytykować psychoanalizę zarówno jako naukę, jako diagnozę rozwoju osobnika i społeczeństwa, wreszcie jako fundament radykalnej teorii kultury. Przychodzi to nawet niekiedy zbyt łatwo. Filozof powie, że myśl Freuda funkcjonująca wedle paradygmatu filozofii - a nie modelu nauki i „w sposób dowolny przenosi schematy jednostkowych mechanizmów obronnych i kompensacyjnych na zachowania zbiorowe, rekonstruując dzieje kultury na podstawie nieprawomocnej dedukcji z psychologii indywidualnej do historii” oraz „tworzy schemat

wyjaśniający, który, podobnie jak wszelkie historiozofię, nadaje się do uniwersalnego zastosowania”³

Metodolog zauważy, że freudyzm - mający ambicje metody unifikującej i generalizującej - nie dostrzega istoty religijności w religii, tego co artystyczne w sztuce i naukowe w nauce. Antropolog kultury ze zdziwieniem spyta na podstawie jakich przesłanek zakłada się - jako oczywistość - przyrodzoną wrogość człowieka wobec człowieka⁴, zarówno katolicy, jak i marksiści krytykują Freuda, chociaż z różną zaciekłością i inaczej rozkładają akcenty. Psychoanaliza musiała być groźnym przeciwnikiem w skali społecznej, skoro na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych francuska prasa komunistyczna prowadziła bezkompromisową i globalną krytykę: atakowała ją jako składnik ideologicznej infiltracji Ameryki oraz „opium dla mas pracujących”, sprzyjające spychaniu konfliktów klasowych do indywidualnych kompleksów, a także za jej irracjonalizm i idealizm.

Autor polskiego „Wstępu do antypschoanalizy” referując kolejne koncepcje myśli Freuda opatruje je niezmiennie etykietami: bezsensowne, fałszywe, może istnieć odmienna interpretacja - by wreszcie sformułować ogólny wniosek, iż „koncepcja Freuda Jest od początku do końca błędna”⁵. Pogląd ten przejawiało wielu piszących w różnych okresach: inny autor polskiej książki umieścił wprawdzie w tytule pracy nazwisko Freuda w nobilitującym - jak dotąd - sąsiedztwie Alberta Einsteina, uznając jednakowoż obydwu za czołowych „oszustów w nauce”⁶. Nie może więc już dziwić, że psychoanaliza oceniana w latach trzydziestych w świetle religii katolickiej jest „pozbawiona podstaw”, „niezgodna z rzeczywistością”, a wiele opisywanych zjawisk po prostu „nie istnieje”⁷. Czarny obraz dopełnia drugocząca opinia współczesnego filozofa, oceniająca psychoanalizę jako „intelektualną tandetę, wywołującą szeroki rezonans społeczny” oraz przyczynę destrukcji obecnego systemu wychowawczego⁸.

Istnieją zasadniczo trzy drogi, dzięki którym wyrażane są nastawienia odmienne, będące próbą obrony. Pierwszą stanowią rozprawy badaczy skupionych przeważnie wokół Towarzystw Psychoanalitycznych, podejmujących problemy psychoanalizy jako teorii naukowej lub metodologicznego statusu psychoanalizy (por. serię „*Psychiatry and the Humanities*”). Ich cechą charakterystyczną jest głębokie przekonanie co do słuszności metod psychoanalizy oraz ich naukowego charakteru, wykluczające dyskusję z tezami krytyków: wygląda tak, jak gdyby przeciwnicy nie istnieli, a ich potencjalne argumenty były pozbawione istotności. Inni próbują polemizować - na przykład Frederick Crews, amerykański autor rozprawy o Nathanielu Hawthornie z 1966 roku⁹. Crews przedstawia przegląd najczęściej spotykanych uprzedzeń wobec psychoanalizy: rozważnie je dyskutuje i wyjaśnia punkty sporne (ten sposób prezentacji na gruncie filmoznawczym przedstawia książka Normana Husa z 1986 roku).

Trzeci sposób dyskusji - w moim przekonaniu najbardziej skuteczny - polega na ofensywnej obronie metody. Zarówno Zofia Rosińska w „*Psychoanalitycznym myśleniu o sztuce*”, jak i Elizabeth Wright w „*Psychoanalytic Criticism Theory in Practice*” nie zajmują się roztrząsaniem argumentów strony przeciwnej. Jakkolwiek pokazują - każda z autorek w innym zakresie - problemy sporne i ograniczenia, to ich główny wysiłek koncentruje się na prezentacji mocy wyjaśniającej psychoanalizy.

Podzielam ten punkt widzenia, bowiem cechą charakterystyczną psychoanalitycznego podejścia w badaniach humanistycznych jest jego paradoksalność bliska pod względem metodologicznym eklektyzmowi. Jeśli oponenti żądają przyję-

³ L. Kołakowski [1984:47].

⁴ Tamże, s.66.

⁵ W. Szewczuk [1973:7].

⁶ Por. Z. Daszewski [1955].

⁷ Por. J. Łubieński [1934].

⁸ Por. głos Bogusława Wolniewicza w dyskusji zamieszczonej w tomie „*Psychoanaliza, psychologia analityczna*” [1985].

⁹ F. Crews [1981].

cia wobec psychoanalizy zasady wszystko albo nic, wówczas replikować im można w duchu pluralizmu metodologicznego: globalnie rzecz biorąc stawiać należy na szalę komunikacyjną użyteczność, praktyczność zastosowania, *niepoprawną odkrywczość przeciwko homogeniczności języka, elegancji dyskursu, poprawnej ni-jakości*¹⁰ zwycięstwo tych, którzy opowiadają się za pierwszą grupą zjawisk jest w moim przekonaniu nieuniknione - takie podejście jest bowiem potrzebne dzisiejszej humanistyce.

Pojęcie paradoksalności metodologicznej określa - według mnie - taką sytuację, w której badacz pomimo braku akceptacji treści określonej dyscypliny zmuszony jest jednak dostrzec Jej metodologiczną użyteczność. Wydaje się, że tego doświadcza wielu zagorzałych przeciwników psychoanalizy?¹¹

Poglądy zbliżone do tak właśnie rozumianej paradoksalności formułowano wielokrotnie w dyskusji nad psychoanalizą. Dla Włodzimierza Szewczuka, autora koncepcji antypschoanalizy, silnym argumentem na niekorzyść Freuda jest wypowiedź nestora polskiej humanistyki, Bogdana Suchodolskiego, zawarta we wstępie do pism twórcy psychoanalizy: „wszystkie jego poglądy są martwe”. Jednak całe zdanie Suchodolskiego brzmi:

„Gdyby w stosunku do tego zakresu (Freuda koncepcji człowieka i cywilizacji - przyp. WG) postawić klasyczne już dzisiaj pytanie: co jest żywe i co jest martwe w filozofii Freuda, trzeba by odpowiedzieć niemal paradoksalnie, iż wszystkie Jego poglądy są martwe, ale lektura tych tekstów jest żywa i inspirująca”¹²

Tę metodologiczną paradoksalność, podniesioną do rangi wskazówki metodologicznej dostrzegali już pierwsi krytycy. W 1928 roku według Bronisława Malinowskiego, przedstawiciela scjentyzmu ówczesnych lat:

„(...) radykalna sprzeczność między teorią psychoanalityczną a empiryczną antropologią i socjologią (...) nie istnieje. Nie chciałbym zobaczyć oddzielenia się psychoanalizy od empirycznych nauk o kulturze ani też opisowej antropologii zdegradowanej do roli pomocnika teorii psychoanalitycznej”¹³

Gustaw Bychowski, przedstawiając w 1928 roku rzetelny wykład teorii Freuda na polskim gruncie, formułuje opinię o swoistej ekspansywności tej nowej tendencji:

„Szereg czysto empirycznie stwierdzonych faktów z ściśle określonej i ograniczonej dziedziny, staje się punktem wyjścia dla coraz to głębiej i szerzej sięgającej teorii, która szybko prowadzi do stworzenia nowej metody i nowej nauki. Nauka ta od razu wychodzi poza swój teren pierwotny i (wyjawszy nauki ścisłe), poczyną obejmować wszystkie niemal dziedziny wiedzy czystej i stosowanej. (...) Taka ekspansja zastosowań, taka szerokość horyzontów nadaje psychoanalizie niewątpliwie pewien charakter filozoficzny”¹⁴

Nie miejsce tutaj na obronę psychoanalizy przed jej krytykami. Zaniechanie obrony nie świadczy jednak o pełnej akceptacji głoszonych przez psychoanalizę tez. Pole graniczne i punkt wyjścia dla mojej rozprawy stanowi bardzo ostrożny sąd psychologa, sformułowany w 1966 roku:

„Nie ulega wątpliwości, że nagromadzone dane empiryczne wyczerpują, by uznać że w twierdzeniach psychoanalityków zawiera się wiele trafnych obserwacji i wartościowych poznawczo spostrzeżeń”¹⁵.

¹⁰ Por. J. Sławiński [1980].

¹¹ Por. także rozważania D. Danek [1978] na ten temat.

¹² W. Szewczuk [1967:13].

¹³ B. Malinowski [1987:114-115].

¹⁴ G. Bychowski [1928:177-178].

¹⁵ J. Reykowski [1966:199-200].

W tym miejscu trzeba także zwrócić uwagę na konieczność dokonania rozróżnienia między aspektem metodologicznym myśli Freuda, a konkretną treścią jego tez i hipotez. Dostrzec należy prekursorstwo metodologiczne Freuda, szczególnie w odkryciu wypowiedzi-maski, którą cechuje współistnienie znaczeń, a nie ich proste następstwo.

Tak więc przyjmując - ostatni z podanych wyżej - sposób rozwiązywania kontrowersji wokół statusu i wartości psychoanalizy, przyjdzie nam teraz sformułować horyzont owej ofensywnej obrony. Mam na myśli konieczność wydobycia z zespołu dyrektyw, przypisanych postępowaniu psychoanalitycznemu w badaniach humanistycznych, takiego korpusu, który jest bądź najżywiej rozwijany w filmoznawstwie, bądź wiąże się z nim największe nadzieje poznawcze.

A. Podmiot

Niewątpliwie zasadniczy dla naszego postępowania, także dla całej współczesnej humanistyki, jest problem podmiotowości. W powszechnej i nieco wulgarnej recepcji psychoanalizy zarzucano jej podkreślanie mechanizmów oddalających refleksję podmiotową, a nawet sprzyjających radykalnemu odpodmiotowieniu refleksji. Za taki czynnik uznano instynkty, w wyniku działania których istota ludzka zbliża się bardziej do kukły we władaniu nieświadomych sił, stając się przedmiotem, znacznie bardziej elegancki, choć równie stanowczy jest sąd Leszka Kołakowskiego, będący konkluzją jego krytyki psychoanalitycznej teorii kultury:

„Sądzę jednakowoż, że wiemy, na czym polega różnica między postawą człowieka, który sam siebie traktuje jako przedmiot i postawę zdominowaną przez wolę bycia podmiotem; postawy te są istotnie różne i mogą być wartościowane; wychowanie ku jednej z nich lub raczej ku drugiej jest związane z przeświadczeniem natury quasi-teoretycznej. Doktryna, która uczy, że nie możemy być podmiotami prawdziwie, jest z tego punktu widzenia zniechęcająca - uczy zgody na to, by siebie i drugich traktować jako przedmioty właśnie. Zgoda taka jest zgodą na uspienie cywilizacji”¹⁶

Esej Kołakowskiego nie włącza w obręb refleksji, między innymi, koncepcji podmiotu Lacana, wówczas jeszcze nie upowszechnionej, w której świetle nie da się utrzymać sądu, iż „psychoanaliza uczy, że nie możemy być podmiotami prawdziwie”. Przy czym punkt niezgody polega na nieporozumieniu: współczesna psychoanaliza radykalnie odrzuca iluzję samoświadomego podmiotu kartezjańskiego, tak jak czynił to w istocie Freud, optując za dynamiczną i zmienną w czasie koncepcją podmiotu. Proponuje natomiast inne rozwiązanie, odległe od prostej negacji podmiotowej potencji jednostki ludzkiej. Twierdzi, że podmiot jest dynamiczną grą skomplikowanych napięć - co jest chyba najbliższe prawdy o jego naturze.

Także przed Lacanem dostrzegano głęboko humanistyczny, podmiotowy sens odkryć psychoanalizy. Na przykład taki: zrywając z psychologią kontemplacyjną, w centrum zainteresowania psychoanaliza stawia człowieka w świecie w świecie społecznym i Jego próby przystosowania się do świata jako problemy w pełni praktyczne. Bruno Bettelheim, pisząc o znaczeniach świata baśni, formułuje następujący sąd:

„(...) psychoanaliza Jest uważana za coś, co ma uczynić życie lekkim - ale nie takie były intencje jej twórcy. Celem psychoanalizy Jest pomaganie człowiekowi, by mógł zyskać możliwość zaakceptowania problematycznej natury życia, nie dając się pokonać przez nią ani przed nią nie uciekając. Recepta Freuda brzmi, że tylko wówczas, gdy człowiek podejmie odważnie walkę, która sprawia przemożne wrażenie niedającej żadnych szans, może on wymóc na swym istnieniu sens”¹⁷.

¹⁶ L. Kołakowski [1984:67].

¹⁷ B. Bettelheim [1985:46].

Psychoanalizę trzeba więc widzieć jako formację umysłową, w świetle której newtonowski i kartezjański porządek ukazał swe ograniczenia i jednostronność, ukazał się jako model narzucony światu przez człowieka. Freud natomiast zaproponował możliwość powrotu człowieka do jego własnej rzeczywistości duchowej. Metafora, trafnie oddająca dokonanie freudowskiego przełomu, głosząca, że „człowiek nie Jest Już panem we własnym domu” może sprzyjać pesymizmowi poznawczemu. Jednakże bliższe intencjom twórcy psychoanalizy byłoby widzenie tej sytuacji jako obnażenia prawdy i pokazanie dróg zmiany niepożądanego stanu.

B. Odbiór - odbiorca

Drugą składową owego horyzontu aktywnej obrony psychoanalizy, wiążącą się ściśle z wyłożoną wyżej, stanowi psychoanalityczna refleksja nad odbiorem dzieła sztuki i odbiorcą. Trzeba jasno powiedzieć, że Zygmunta Freud, lekarza klinicysta i terapeutę nie czuł się estetykiem, wyrażając częstokroć bezradność wobec sztuki i nie uważał, że mógłby rozwiązać jakiegokolwiek jej problemy. Autorka pracy na temat związków psychoanalizy i sztuki stwierdza dobitnie, że „psychoanaliza nie jest w stanie odpowiedzieć na pytanie: co to jest sztuka, co to Jest wartość estetyczna”¹⁸ Freuda uwagi na temat dzieł sztuki, a szczególnie obszerne studium o Leonardo da Vincim z 1910 roku, o twórczości pisarskiej z 1908 roku, o prozie Dostojewskiego z 1927 roku oraz o powieści „*Gradiva*” Jansena z 1907 roku spełnić miały - globalnie rzecz ujmując - cel heurystyczny i egzemplifikujący sformułowane tezy. Nie dają one także - jako całość - impulsu do ich pogłębiania i kontynuowania, chociaż w szczegółowych rozwiązaniach przynoszą interesujące myśli. Freud był świadom różnicy w dwojakim traktowaniu sztuki: jako materiału dla opracowania biografii twórcy oraz traktowania jej jako przedmiotu estetycznego. Rozpatrując aktywność Freuda na tym polu w świetle klasycznego trójkąta estetycznego (Artysta - dzieło - odbiorca?), trzeba zauważyć, że najwięcej miejsca poświęcał artyście, mniej dziełu pojmowanemu autonomicznie, najmniej odbiorcy.¹⁹

Artysta był, według niego, utalentowanym zdrowym nerwicowcem,²⁰ który

„jest popychany przez silne pragnienia, chciałby zdobywać zaszczyty, władzę, bogactwo, sławę i miłość; ale brak mu środków, by osiągnąć te zaspokojenia. Dlatego odwraca się, podobnie jak inny człowiek nie zaspokojony, od rzeczywistości i przenosi całe swe zainteresowanie, także całą libido, na twory życzeniowe swojej fantazji, od których mogłaby prowadzić droga do nerwicy”²¹

Dzieło sztuki porównywane do marzenia sennego, nie zatrzymuje zbyt długo uwagi analityka na swych autonomicznych jakościach; jest jedynie manifestacją treści ukrytych. Natomiast odbiór polegałby, najogólniej mówiąc, na odtworzeniu zespołu mechanizmów i napięć, będących udziałem artysty, przy czym „odbiorcy niezbędna jest iluzja estetyczna, która zezwala na czy umożliwia pojawienie się pewnego rodzaju odczuć, oraz ich ponowne opracowanie przez ego odbiorcy, dzięki identyfikacji z artystą”²²

Zdaje się ponadto, że większość badaczy podziela przekonanie Ernsta Krisa - zawarte w jego książce „*Psychoanalytic Explorations in Art*” - iż zjawisko odbioru jest w gruncie rzeczy mniej głębokim niż tworzenie. Jeśli artystę-pisarza można porównać do *śniącego na jawie*, a jego dzieła do snów na jawie - czym byłby proces

¹⁸ Z. Rosińska [1985:20].

¹⁹ Spośród rozproszonych uwag Freuda na temat odbiorcy warto zwrócić uwagę na koncepcję „trzeciej osoby” w sytuacji komunikowania żartu: Jedna osoba, przekazując drugiej treść; będącą przedmiotem żartu, ma nieustannie na względzie - w opinii Freuda - istnienie hipotetycznej „trzeciej osoby” (w istocie figury „zewnętrznego odbiorcy”), por. Z. Freud [1979e]

²⁰ Określenie Zofii Rosińskiej [1985:104].

²¹ Z. Freud [1984:369].

²² Z. Rosińska [1985:145].

odbioru w świetle tej metafory? Freud nie dał odpowiedzi na to pytanie: istniejące sugestie zdają się potwierdzać jego brak zdecydowania w tym względzie. cRozwijając tę metaforę powiemy, że odbiorca to ktoś bliski *śniącemu artyście* (wszak stara się odtworzyć ten proces) bądź ktoś, kto stara się eliminować nieświadomość właściwą snom i zbliżyć się do pozycji psychoanalityka opracowującego materiał senny. Taka dwuznaczność wobec statusu odbiorcy jako podmiotu nieświadomego lub świadomego daje się zauważyć zarówno w tekstach Freuda, jak i jego kontynuatorów.

W studium „*Pisarz a fantazjowanie*”, pochodzącym z 1908 roku, przedstawiając oniryczną koncepcję dzieła literackiego, Freud rozwinął powyższą metaforę, dostrzegając jednocześnie Źródła tej aktywności w dziecięcym świecie fantazji. Owo zakorzenienie na obszarze gry i zabawy - odgraniczonym wyraźnie od świata rzeczywistości - stymuluje odbiór:

„Z rzeczywistości poetyckiego świata wynikają jednak bardzo poważne skutki dla techniki twórczej, gdyż niejedno z tego, co Jako realne nie może dać nam zadowolenia, może go dostarczyć w grze fantazji, a wiele przykrych w gruncie rzeczy podniet może stać się źródłem przyjemności dla słuchacza czy widza”²³.

A oto jeszcze jeden fragment z rozprawy „*Pisarz a fantazjowanie*”, który dostarcza dalszych argumentów dla tezy o onirycznym charakterze percepcji sztuki:

„Pamiętają państwo - mówiliśmy o tym - że śniący na Jawie starannie ukrywa swoje fantazje przed innymi, ponieważ wyczuwa powody, by się ich wstydzić. Dodam jeszcze, że gdyby nawet podzielił się z nami tymi tworam fantazji, nie mógłby nam tym ujawnieniem sprawić żadnej przyjemności. Fantazje takie, gdybyśmy je poznali, bądź wzbudziłyby w nas odrazę, bądź - co najwyżej pozostawalibyśmy wobec nich obojętni. Jeżeli jednak pisarz przedstawia nam swe utwory lub opowiada nam o czymś, co skłonni jesteśmy uznać za jego marzenia na jawie, wówczas doznajemy przyjemności wysokiego gatunku wpływającej prawdopodobnie z wielu różnych źródeł”²⁴

Jako widzowie odczuwamy przyjemność (właściwie: „przedsmak przyjemności”) i rodzaj rozkoszy wpływający z wyzwolenia napięć naszej psychiki. Proces ten nie jest w pełni świadomy, bowiem w sporej części zanurzony jest w strukturze sennej.

Odmierna koncepcja odbioru zawarta jest w eseju „*Postacie psychopatyczne na scenie*” z 1906 roku. Freud stawia pytanie, w jaki sposób rozumienie przez widownię materiału poddanego represji oddziałuje na jej reakcje. Widz teatralny, znajdujący się w sytuacji bliskiej sytuacji dziecka pragnącego gry i zabawy, chce osiąść świat, stanąć „w świetle reflektorów”, pragnie być bohaterem. Jest jednak obarczony dużą porcją samowiedzy:

„wie dobrze, że jego czynny udział w bohaterstwie nie byłby możliwy bez bólu, cierpienia i ciężkich obaw, które prawie niweczą rozkosz; wie także, że ma tylko jedno życie, i niewykluczone, że w jednej z takich walk zostałby pokonany przez przeciwności. Stąd jego rozkosz ma swe źródło w iluzji, to jest w złagodzeniu cierpienia płynącym z pewności, że, po pierwsze, to ktoś inny tam na scenie działa i cierpi, a po drugie, jest to jednak tylko gra, z której nie może wyniknąć żadna szkoda dla osobistego bezpieczeństwa widza”²⁵

Tak więc, na przykład, tematem dramatu powinny być wszelkiego rodzaju cierpienia: poprzez nie dramat obiecuje widzowi przyjemność - nie mogą to być jednak cierpienia fizyczne, wszak człowiek chory cieleśnie nie może być bohaterem,

²³ Z. Freud [1974:510].

²⁴ Tamże, s. 516-517.

²⁵ Tegoż [1988:123].

z którym skłonni bylibyśmy się utożsamić. Widz świadomy musi ulec przemianie w obliczu dramatu współczesnego o charakterze psychopatologicznym:

„(...) kiedy konflikt, w którym uczestniczymy i z którego czerpać mamy przyjemność, przestaje być konfliktem między dwoma w równym stopniu świadomymi impulsami i przekształca się w konflikt między dwoma źródłami cierpienia: jednym świadomym, a drugim - wypartym. Tu także rozkosz jest możliwa - ale pod warunkiem, że widz również będzie neurotykiem”²⁶

O ile w eseju „*Pisarz a fantazjowanie*” Freud wyznaczył czytelnikowi rolę służebną wobec wytworów artysty, to w tym drugim przesuwając punkt ciężkości: sugeruje, że realizowane powinny być pragnienia odbiorcy, a nie autora. Strategia dramatu starożytnego (widz chce być bohaterem, nie zgadzając się jednak na realne/sceniczne cierpienia) przechodzi w strategię widza-neurotyka, odnajdującego w psychopatycznych postaciach swe własne problemy. Nie chodzi jednak o prezentację „cudzej i gotowej nerwicy”, wówczas potrzebny jest jedynie lekarz, a widz odrzuca utożsamienie z taką postacią. Freud prowadzi w stronę *neurozy ograniczonej*, neurozy niepełnej, jaka jest - w różnym zakresie - udziałem każdego z nas. Wzorem takiego typu dramatu staje się „*Hamlet*”: jego bohater nie jest psychopatyczny, lecz staje się nim w trakcie rozwoju, a ponadto „wyparty impuls należy do impulsów, których wyparcie jest niezbędne dla naszego osobistego rozwoju”²⁷.

Twórca, dbający o kontakt z odbiorcą, powinien wyraźnie dostrzegać granice zastosowania postaci neurotycznych na scenie - należy wówczas, wedle sądu Freuda, dostosować się do neurotycznej chwiejności publiczności, czyli próbować ukazać neurotyka, którego każdy odnajduje w sobie.

Freud wymaga jednak, aby dobrze skonstruowana postać neurotyczna była wyposażona w trzecią cechę, którą można by określić jako *odwrócenie uwagi*:

„(...) ta forma sztuki wymaga, jak się wydaje, aby pracy do świadomości impuls, choćby łatwy do nie budzącego wątpliwości rozpoznania, został nazwany mianem tak mało wyraźnym, że proces dokonujący się w odbiorcy może spełnić się bez zwracania jego uwagi i odbiorca zostanie porwany przez uczucia, nie zdając sobie sprawy, co się stało”²⁸.

W psychopatologicznym dramacie (co znaczy: w dramacie współczesnym) widz odczuwa więc opór wobec postaci neurotyków (byłoby tutaj otwarte pole dla problematyki masochistycznej satysfakcji, sformułowanej w późniejszej pracy „*Poza zasadą przyjemności*”). W związku z tym istnieje potrzeba zastosowania rozmaitych strategii, by stworzyć widza, który pragnie być postacią na scenie w sposób wymykający się świadomości, tego który bierze pod uwagę zadowolenie płynące z nieświadomości. Pierwszą strategią jest iluzja, drugą „odwrócenie uwagi” obydwie stosują się razem do wszystkich dramatów. Punkt wyjściowy eseju o postaciach psychopatycznych współbrzmi z wyrażonym w rozprawie „*Pisarz a fantazjowanie*” poglądem o istnieniu u widza świadomej woli zamieszkania iluzji stworzonej przez pisarza, dramaturga i aktora. Jednak w zakończeniu uwag na temat postaci psychopatycznych dowiadujemy się, że umiejętność dramaturga polega na budowaniu surogatu stanu neurozy. W obydwu sytuacjach istnieje zadowolenie estetyczne: jednak o ile w pierwszym przypadku („*Postaci . . .*”) sztuka bierze udział w rodzaju zmyślenia pomiędzy twórcą a odbiorcą o wymiarze publicznym,²⁹ to w drugim ta zmyślenie jest natury jednostkowej i ma charakter prywatny.

Najistotniejszy dla naszych rozważań jest sam fakt otwartości sądów na temat odbiorcy: rozległości zakresu czynników świadomych i nieświadomych w od-

²⁶ Tamże, s.124.

²⁷ Tamże, s.125.

²⁸ Tamże, s.125.

²⁹ Określenie Elizabeth Wright [1985:35].

biorze, publicznego i prywatnego charakteru związków między twórcą a odbiorcą oraz szeroko dyskutowanego przez psychoanalityków problemu - szczególnie w pracach Ernsta Krisa - przejścia od przeżycia pasywności do doświadczenia aktywności.

Z całą pewnością prawdziwe jest stwierdzenie, że teoria filmu wyprowadziła z tych sugestii pogłębione i oryginalne wnioski. Nie ma przesady w określeniu, że współczesna teoria filmu stoi pod znakiem podmiotu: wprawdzie niemożliwe jest przypisanie refleksji o filmie jednej koncepcji podmiotu, istnieje jednak pewien rys wspólny. Jest to bowiem twór antykartezjański, u podstaw którego nie leży już dłużej przekonanie o samoświadomości, spójności i koherencji. Jednocześnie paradygmat ten dopuszcza refleksję o widzu w kategoriach ponadjednostkowych i strukturalnych - a więc pozwala traktować go jako publiczność bez utraty specyficznej autonomiczności.

Wyodrębniliśmy dwa wskazania dla refleksji nad naszym tematem. Pierwszym jest zagadnienie podmiotowości, drugim całokształt zjawisk związanych z psychoanalitycznym rozumieniem odbioru dzieła sztuki. Nasza droga będzie podążać od wąsko rozumianych zagadnień podmiotowości do wielowymiarowej koncepcji widza zanurzonego w rozległym obszarze zjawisk psychicznych i nie zaniedbującego jednocześnie fizycznych aspektów naszego bycia w świecie.

C. Forma

Istnieje ponadto trzecia wskazówka, będąca konsekwencją psychoanalitycznego myślenia o formie. W pracy „Pisarz a fantazjowanie” Freud uznaje, że forma dostarcza widzowi przyjemności estetycznej, takiej mianowicie, która powoduje „wyłonienie się dzięki niej jeszcze większej przyjemności pochodzącej z głębszych pokładów psychicznych”³⁰ Forma zapewnia wprawdzie rodzaj „przedsmaku przyjemności”, nie oznacza to jednak, iż Freud jest zwolennikiem takiej koncepcji przeżycia estetycznego, która czerpie wartości z przeżycia formy. Raczej przeciwnie: uznawano, że wiele słuszności zawiera krytyka tej części psychoanalitycznej koncepcji sztuki, dokonana przez Lwa Wygotskiego w jego „Psychologii sztuki”, ostatecznie ukształtowanej w połowie lat dwudziestych. Otóż rosyjski badacz uważał koncepcję formy za najsłabszy punkt psychoanalizy, twierdząc, że jej twórcy:

„formę interpretują jako fasadę, za którą ukrywa się prawdziwa rozkosz, działanie zaś tej rozkoszy w rachunku ostatecznym zasadza się raczej na treści niż na Jego formie”³¹

Nie jest jednak słusznie popadać w skrajność i uznawać, że Freud deprecjonował formę (nazywając ją konsekwentnie *opakowaniem*). Zgodzić się trzeba z ostrożnym sądem Zofii Rosińskiej, która poddała szczegółowej analizie tę kwestię:

„Mówiąc, że treść nie może się objawiać bez *opakowania*, bez formy, mówimy tym samym, że forma zawsze niesie w sobie jakieś znaczenie, Jakiś sens. Formalizm upatrujący w formie wartość autonomiczną jest na gruncie psychoanalizy niemożliwy do utrzymania, podobnie jak nie do utrzymania jest przekonanie o estetycznej wartości samej treści, W tym sensie psychoanaliza *nie głosi estetyki treści*. Forma i treść są tak bardzo ze sobą zrośnięte, że mimo iż sam Freud używa ich jako kategorii opisujących dzieło sztuki, stają się mało przydatne do zrozumienia psychoanalitycznej koncepcji dzieła sztuki”³²

Jakkolwiek prawdą jest, iż psychoanaliza nie dostarczając narzędzi do precyzyjnego rozdzielenia formy i treści unieważnia w dużym stopniu doniosłość tych

³⁰ Z. Freud [1974: 517].

³¹ L. Wygotski [1980:133].

³² Z. Rosińska [1985: 153].

formu, to daje się zauważyć obecnie zainteresowanie formą lub związanymi tradycyjnie z nią jakościami. Rolę formy w psychoanalizie potwierdził Ernst Gombrich w artykule „*Psychoanalysis and the History of Art*” z 1958 roku. Także Simon Lesser uważa, że istotna funkcja formy w dziele spełniać się może w złagodzeniu uczucia niepokoju: zdarza się ponadto, że sprawia przyjemność.³³

Są to kwestie istotne dla naszego tematu, bowiem psychoanalityczna teoria filmu z równą mocą ogniskuje swoje zainteresowania na zagadnieniu treści co na formie. Jest paradoksem, iż niekiedy filmoznawców bardziej interesuje zagadnienie funkcji układów strukturalnych i motywów formalnych. Coraz tego wszystkiego, co składa się na pojęcie gatunku w wypełnianiu pożądanego widza, aniżeli ich wartość semantyczna. Można pokusić się o twierdzenie, iż to szczególne zainteresowanie formą w filmoznawstwie spod znaku psychoanalizy ma swój wyraz w specyficznym nastawieniu analitycznym, poszukującym *widza-w-tekście filmowym, miejsca czytelnika/odbiorcy w gatunku lub utworze danego twórcy*. Ta perspektywa stanowić będzie trzeci element naszej aplikacji psychoanalizy do filmoznawstwa.

Wydaje się bowiem, iż analiza filmu spod znaku Freuda i Lacana najbardziej skrupulatnie wypełnia postulaty współczesnych badaczy humanistów. Myślę o sądzie Normana Hollanda, iż obecna trzecia faza psychoanalizy zbliża ją do sytuacji „hermeneutyki hermeneutyki”, przy pomocy której tłumaczy się „nie tylko, co powiedziałem, lecz również jak do tego doszło, że to właśnie ja to powiedziałem”.³⁴ Psychoanalityczne filmoznawstwo jest posłuszne także przestrodze Jean-Pierre’a Vernauta, mającej chronić przed uniwersalizmem kierunku. Francuski badacz powiada, iż nie powinno się „zakładać od samego początku, że freudowska hipoteza daje interpretację oczywistą i samo przez się zrozumiałą”. Pożądany stan polega na tym, że ujawnia się ona „jako wynik drobiazgowej pracy analitycznej, wymóg narzucony przez samo dzieło, warunek zrozumienia jego dramatycznego porządku, jako instrument całościowego rozszyfrowania tekstu”³⁵

³³ S. Lesser [1981: 331].

³⁴ N. Holland [1981: 356].

³⁵ J.- P. Vernaut [1981: 386].

ROZDZIAŁ 2

KINO WOBEC PROBLEMATYKI PSYCHOANALITYCZNEJ I WIDZA

W połowie lat czterdziestych elitarne czasopismo amerykańskich psychiatrów „*Hollywood Quarterly*”, opublikowało ważny dwugłos na temat filmu (podejmując na swych łamach problematykę filmową po raz pierwszy). Lawrence Kubie - profesor Uniwersytetu Kalifornijskiego, neurolog, psychiatra i psychoanalityk, autor książki „*Practical Aspects of Psychoanalysis*” - zajął się problematyką związków psychiatrii z filmem. Jego kolega uniwersytecki i redaktor „*Hollywood Quarterly*”, Franklin Fearing, podjął natomiast temat zatytułowany: psychologia i film. Zamierzeniem redakcji było zainicjowanie dyskusji poprzez przedstawienie przeciwstawnych poglądów. Pomysł nie udał się całkowicie, bowiem obydwaj rozmówcy stawiali problemy w sposób zadziwiająco zgodny, obydwaj także porzucili tytułową problematykę i w istocie rozwijali zagadnienie związków kina i psychoanalizy.

Kubie postawił tezę, iż filmowcy często zajmowali się zjawiskami z pogranicza psychiatrii i psychologii i zapytał więc, czy istnieją powody, dla których profesjonalści z tych dziedzin mieliby w ramach rewanżu zająć się filmami. Odpowiada twierdząco i zastanawia się nad motywami i przyszłym kierunkiem rozwoju. Bowiem kino, według profesora psychiatrii, stanowi szczególny czynnik emocjonalnego i kulturowego wpływu na życie człowieka. Najważniejszą cechą jest quasi-realizm: tylko kino posiada zdolność symulowania rzeczywistości w tak doskonałym stopniu, że

„gdy jesteśmy w kinie, cokolwiek zdarzy się przed naszymi oczami, jakkolwiek byłoby to wymyślone i nieprawdopodobne, to czujemy jakbyśmy byli naoczniymi świadkami samego życia”³⁶

Ta potężna siła - nadużywana przez aparat propagandy i przynosząca na ogół negatywne skutki dla dzieci - powoduje osłabienie czynnika wyobraźni: w kinie, które jest środkiem pseudorealistycznym ze swej istoty, nie ma miejsca na wyobraźnię. Nie powinno to jednak wyzwalać zarzutu redukcjonizmu w stosunku do filmów: bowiem technika filmowa jest w stanie trafnie odmalować neurotyczne stany człowieka i spowodować odczucie tych stanów w psychice widza. Kino także przedstawiać może sny, przez co zbliża się do psychoanalizy, stawiającej za cel ich interpretację. Jednak sny filmowe mają niewiele wspólnego ze snami realnymi: sny kinowe są „popryskane kolorami”, pełne dynamizmu i w większości nieme - prawdziwe sny są charakteryzowane przez cechy przeciwstawne. Najbardziej istotne wydaje się przekonanie psychiatrów, Kubiego i Fearinga, iż, po pierwsze, powinien zostać utworzony zespół badawczy, który zająłby się wpływami filmów (szczególnie filmów psychiatrycznych) na pacjentów cierpiących na choroby psychiczne. Po drugie, powinna powstać rada psychiatrów, do uprawnień której należałoby zezwolenie na udział profesjonalistów w realizacji utworów filmowych, a także zatwierdzanie scenariuszy filmów psychiatrycznych.³⁷

Projekt ten należy uznać za rodzaj obrony wizerunku psychiatry i chorego psychicznie w ówczesnym kinie amerykańskim (autorzy podają konkretne przykłady utworów sprzeniewierzających się prawdzie naukowej). Świadczy on - poza ukięnkowaniem na cele doraźne, zgola publicystyczne - o znacznej roli społecznej, jaką przypisywano kinu, ale także o dużej popularności tematów psychiatrycznych.

Nasza refleksja nad związkami kina i psychoanalizy do lat siedemdziesiątych, czasu przełomu poststrukturalnego i psychoanalitycznego, przebiegać będzie trzema drogami. Najpierw zwrócimy uwagę na problematykę utworu filmowego, na-

³⁶ L. Kubie [1947: 113].

³⁷ Tamże, s.117.

stępnie zajmiemy się udziałem psychoanalizy w myśleniu o filmie. Trzecim momentem będzie przedstawienie zarysu koncepcji widza filmowego, powstałych przed okresem psychoanalitycznej rewolucji.

A. Filmy „freudowskie”

Wielu badaczy skłonnych jest uważać, że związki między kinem oraz współcześnie pojmowaną psychiatrią i psychoanalizą są bardzo ściśle³⁸. Ostatnia dekada XIX wieku była okresem ich wspólnych narodzin i nawiązania trwałej łączności. W roku pierwszej publicznej prezentacji kinematografu, 1895, Freud napisał „Projekt naukowej psychologii”, prototyp później rozwiniętego systemu. W 1900 roku, gdy Freud opublikował „Marzenia senne”, kino, poprzez utwory George’a Mélièsa, zaczęło gwałtownie zdobywać własną tożsamość i świadomość znaczenia używanych środków wyrazowych.

Można postawić tezę o istnieniu dwóch typów związków między utworem filmowym a psychoanalizą. Pierwszy dotyczy występowania postaci psychiatrów i psychoanalityków oraz ich pacjentów, a także postaci wszelkich szaleńców, wariatów i innych owładniętych psychicznymi dewiacjami. Badacz tej problematyki, lekarz Irving Schneider w artykule zatytułowanym „*The Psychiatrist in the Movies: the First Fifty Years*” postawił tezę, że występujący w pierwszych prymitywnych filmach obraz postaci psychiatry jest charakterystyczny dla całej twórczości filmowej aż do lat ostatnich. Składają się na niego trzy postaci- maski, mianowicie Dr Szaleniec (Dippy), Dr Zły (Evil) i Dr Wspaniały (Wonderful).

Dr Szaleniec więcej łączy z pacjentami niż przedmiotem jego specjalizacji: jest wytworem potocznej świadomości, iż osoba zajmująca się chorymi nie może sama być zdrowa. Jest zwykle ekscentryczny, pozbawiony zdrowego rozsądku, opanowany przez pasje i namiętności; jego pacjenci albo nie są poważnie chorzy, albo pomimo to posiadają więcej od niego cech normalności.

Aczkolwiek licznie występujący szarlatani-hipnotyzerzy nie są w istocie psychiatrami, to wydają się wyrazistymi przykładami postaci Dr Złego. Pragnie on posiadać władzę nad umysłami tylko po to, by sprawować kontrolę i cieszyć się jej posiadaniem, bądź dla realizacji przestępczych celów. Bywa także naukowcem przeprowadzającym eksperymenty na ludzkim mózgu i systemie nerwowym, nie licząc się z konsekwencjami i wskazaniem moralnymi. Obleka się niekiedy w ciało potwora, jednak głównym jego celem jest zgłębienie tajników duszy pacjenta-ofiary. O ile Dr Szaleniec jest głupi i nadęty, to Dr Zły jest bezlitosny i majestatyczny, a wszelkie formy fizycznej interwencji na mózgu oraz narkotyki stanowią narzędzia jego oddziaływania.

Pojawienie się Dr Wspaniałego związane było z upowszechnieniem się wiedzy o faktycznych osiągnięciach psychoanalizy, co nastąpiło w latach czterdziestych. Postać ta jest niezmiernie humanitarna, współczująca i efektywnie współpracująca z pacjentami. Jego siłą jest wielka zdolność do koncentracji oraz błyskotliwość w trakcie terapii, która zwykle polega na improwizacji. Rzadko używa hipnozy, co odróżnia go od pozostałych kolegów - natomiast podobnie jak oni wydaje się spędzać całe życie w gabinecie na leczeniu pacjentów.

Dr Szaleniec broni się szyderczym śmiechem, natomiast niewiarygodny Dr Zły oraz nieprawdopodobnie dobry Dr Wspaniały są wyrazem charakterystycznego rozszczepienia na pierwiastki Dobra i Zła. Jeśli zgodzić się z tezami Melanii Klein - wyrażanymi w połowie lat pięćdziesiątych - że rozszczepienie jest podstawą procesu obrony charakterystycznego dla wczesnego stadium rozwoju ego, to występowanie tego podziału na początku kina i przez cały czas jego rozwoju świadczyłoby o tendencji obrony postaci psychoanalityków.

Jeden z wariantów tendencji rozdwojenia stanowiły filmy, w których widzowie nie byli pewni czy psychiatra jest wariatem, czy osobą normalną. Słynny przykład pochodzi z „*Gabinetu Dr Caligari*”: jest to historia somnambulika, który popełnia

³⁸ I. Schneider [1985].

morderstwa pod wpływem szalonego psychiatry, Dr Caligariego. Jednakowoż w finale filmu okazuje się, że Caligari jest ogólnie szanowanym dyrektorem szpitala, natomiast opowiadający historię Francis jest jego pacjentem.

Siegfried Kracauer, analizując ten film w książce *„Od Caligariego do Hitlera”*, wyrażał żal, że reżyser dodał do scenariusza Carla Meyera i Hansa Janowitza powyższą ramę narracyjną, która zmienia sens utworu³⁹. Tymczasem uzyskana dzięki temu retoryczna figura odwrócenia staje się trafną metaforą stosunków wiążących kino z psychoanalizą. Nawet jeśli psychoanaliza nie w pełni potrafi zdać sprawę z tego, co doświadcza widz filmowy, to kino potrafi znakomicie symulować psychoanalizę. Kino wplątuje się w psychoanalityczną grę pomiędzy realnym a wyobrażonym, pomiędzy faktycznym a symulowanym w wyniku tego, że szalony doktor okazuje się wytworem chorej wyobraźni Francisca, że postaci obnażają swój fikcyjny status i uzyskujemy niespodziewany dystans poznawczy i emocjonalny w stosunku do przedstawianej historii.

Pierwszy film, którego tematem była psychoanaliza powstał w Niemczech w 1926 roku przy współpracy uczniów Freuda, doktorów Karla Abrahama i Hansa Sachsa. Bohaterem *„Tajemnic duszy”* George’a Pabsta jest psychoanalityk i jego pacjent, lecz nie to wydaje się najistotniejsze. Utwór ten jest bowiem dojrzałym przykładem drugiego typu związków, polegających na tym, iż kino stara się ilustrować psychoanalityczną teorię.

Najłatwiej można było osiągnąć ten cel posługując się freudowskim słownikiem symboli sennych, lecz twórcy nie poprzestawali na tym. Spotyka się, rzecz jasna, ilustracje przypadków chorób, opisywanych w biuletynach lekarskich. Zaryzykować można stwierdzenie, iż kino czerpało pełną garścią z wszelkiego rodzaju *„Przeglądów Psychoanalitycznych”* - a wnioski, jakie stamtąd wyciągano nie były odległe od wiedzy potocznej na ten temat: nieco bulwersującej, wypełnionej zarówno pragnieniem poznania, jak i strachem przed poznaniem.

W *„Tajemnicach duszy”* młody naukowiec chemik, Martin Fellman, przeżywający rozterki duchowe (których przyczyn nie znamy), przebywa samotnie w barze i pije alkohol. Z sąsiedniego stolika obserwuje go uważnie mężczyzna o szczerej, wzbudzającej zaufanie powierzchowności. Gdy przychodzi do zapłaty, Fellman, wytrząsa zawartość kieszeni: znajduje pieniądze, ale pozostawia na stoliku jeden przedmiot - klucze. W następnej scenie widzimy bohatera nerwowo przeszukującego kieszenie przed drzwiami swojego domu. Wówczas zbliża się obserwator z baru i, trzymając klucz w rękę, pyta o powody, dla których Fellman nie pragnie powrotu do domu. Mężczyzna odpowiada zdumionemu bohaterowi: „Wiem o tym, gdyż jestem psychoanalitykiem”. Nie trzeba dodawać, że Dr Orth (a więc „prostolinijny”, „słuszny”) zostaje lekarzem Fellmana i leczy skutecznie cierpienia duszy bohatera i jego żony.

Wysoka pozycja tego utworu w historii związków filmu i psychoanalizy wynika, rzecz jasna, nie z naiwnej koncepcji postaci dobrodusznego Dr Wspaniałego, lecz polega na próbie stworzenia filmowej ikonografii psychoanalizy. Nie dość bowiem, że Abraham, Sachs i Pabst pokazują klucze, parasole, pędzące pociągi wpadające w tunele oraz większość symboli narządów seksualnych, to ponadto zdołali stworzyć taki kontekst interpretacyjny, w którym każdy kształt wydłużony lub owalny wydaje się substytutem narządów seksualnych.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na związki pomiędzy programem estetyki surrealistów i koncepcjami Freuda. Powszechnie sądzi się bowiem, że spora część dokonań surrealistów była ilustracją tez freudowskich. Można przytoczyć szereg przykładów z dziedziny plastyki, świadczących o zapożyczeniu symboli u Salvadore’a Dali - nosy, u Yvesa Tanguy - kości ludzkie, a seksualne ptaki zapełniają płótna Maxa Ernsta. Natomiast obrazy Paula Delvaux wyrażają obsesje piersi.⁴⁰ Podobną tendencję zauważa się w filmie surrealistycznym: seksualny charakter fragmentów ubrań, scenografii i działań postaci w *„Psie andaluzyjskim”* i *„Złotym wieku”*

³⁹ S. Kracauer [1958:60-61].

⁴⁰ J. Spector [1973:1543].

Luisa Bunuela nie pozwala na zastosowanie innego kontekstu interpretacyjnego (włączony w to jest ponadto kontekst masochizmu i fetyszyzmu).⁴¹

Trzeba jednak dodać, że surrealiści nie poprzestali na ilustracji. Przyjęli Freudą teorię symboliki sennej (tę teorię w pierwszym rzędzie) głównie ze względów ideologicznych: pragnęli tym skandalizującym gestem rzucić wyzwanie drobnomieszczkańskiemu światu starej estetyki. Jednakże startując od odkryć Freuda, idą w interpretacji dostarczonych przez niego faktów znacznie dalej. Breton stwierdził, iż teza Freuda jest odwracalna; czyli że treści marzenia sennego mogą mieć wpływ na życie realne człowieka i kierować jego rzeczywistymi działaniami.⁴²

W latach trzydziestych następuje rozwój filmów z postaciami Szaleńców - Złych - Wspaniałych lekarzy, przy czym przeważają pierwsze dwa typy. Stało się tak wskutek rozwoju filmu czarnego, gangsterskiego i kryminalnego: Dr Mabuse - bohater „*Testamentu Dr Mabuse*” najwybitniejszego filmu podejmującego problemy zagrożeń, jakie niesie terapia psychiczna - jest siedliskiem zła i zaprzeczeniem humanizmu. Charakterystyczne w latach trzydziestych i na początku czterdziestych staje się rozszerzenie tematyki psychoanalitycznej na inne gatunki. Film „*A więc, podróżniku*” jest melodramatem, w którym Betty Davis przy pomocy Dr Wspaniałego usiłuje pozbyć się dominacji histerycznej matki. Ten wartościowy film, ukazujący w rzetelny sposób postępowanie psychoterapeutyczne, jest ponadto przykładem udanego połączenia obydwu typów związków, przekraczającym etap banalnej ilustracji. Oto nieśmiała młoda kobieta w czasie rejsu statkiem „*Voyager*” zakochuje się w oficerze marynarki. Mężczyzna proponuje papierosa, zapala obydwu w swoich ustach i z uśmiechem podaje kobiecie. Po namiętym pocałunku, w następnej scenie, kobieta i mężczyzna palą wspólnie jednego, długiego papierosa.

Postać psychoanalityka występowała w popularnej „zwariowanej komedii” („*Drapieżne maleństwo*”) oraz w musicalach filmowych. W „*Zakochanej pani*” tańczący psychoanalityk (Fred Astaire) jest wcieleniem Szaleńca i Wspaniałego w jednej osobie. Rozpoczynając kurację z zupełnie zdrową Ginger Rogers, przekonuje się, że kobieta jest w nim zakochana. Przerażony zmusza ją przy użyciu hipnozy do nienawiści, by potem przez długi czas starać się odwrócić ten stan. Z jednej strony Astaire jako psychoanalityk jest zjawiskiem zaskakującym: wszak żaden z aktorów hollywoodzkich zajmujących tak wysoką pozycję nie występował w takiej roli. Z drugiej strony postać filmowego psychoanalityka przybrała niektóre cechy Astaire'a; szczególnie chodzi o jego zdolność do znoszenia z humorem wszelkich przeszkód na drodze do celu. „*Zakochana pani*” jest ważnym ogniwem w rozwoju motywu psychoanalityka na ekranie. Nikt bowiem nie potrafił przedstawić bardziej wyraziście sądu Hollywoodu na temat psychoanalizy niż Rogers i Astaire. Tańczący aktorzy uwydatniają doskonałą zgodność między przekazem wyrażanym przez Ginger Rogers, iż psychoanaliza jako metoda leczenia jest całkowicie niepotrzebna (Rogers - pacjentka jest zupełnie zdrowa), a przekazem Astaire'a, że terapia psychoanalityczna jest tak pełna gracji i nie wymaga wysiłku, jak jego swobodny i żywiołowy taniec.

Zainteresowanie postacią ekranowego psychoanalityka wzrosło w latach II wojny światowej, związane było to zarówno z napływem europejskich psychoanalityków do USA, jak i upowszechnieniem się pod wpływem grozy wojennych wypadków wiedzy o nowych źródłach psychicznych urazów. Rezultatem tego była fala psychologicznych filmów w latach czterdziestych. „*Urzeczona*” Hitchcocka miała być w przekonaniu jego twórcy pierwszym filmem psychoanalitycznym. Reżyser zgromadził najlepszych artystów: Gregory Peck odgrywa rolę pacjenta dotkniętego amnezją i kompleksem winy pchającym go do samobójstwa, Ingrid Bergman jego lekarzkę a Salvadore Dali zaprojektował kluczową scenę fantazji sennej. Także w tym przypadku film nie pozbywa się wszechwładnego stereotypu: figurami ojca lekarki, także psychiatrami, jest para przeciwstawnych postaci przypominających

⁴¹ Por. L. Williams [1981] oraz L. Oswald [1981].

⁴² K. Janicka [1985:15].

Dr Złego i Dr Wspaniałego. Psychiatra przy pracy występuje także w musicalu „*Lady in the Dark*”: jest czarującym, przystojnym mężczyzną, podobnie jak jego kolega w brytyjskim filmie „*Siódma zastona*” - obraz terapii dokonywanej przez psychoanalityka przedstawiono jako pełen wdzięku i elegancji.

Lata czterdzieste i pięćdziesiąte przynoszą schyłek postaci Dr Szaleńca. Psychiatrzy w tym czasie są cudotwórcami, stanowiącymi stop diabelskich i przestępczych charakterów. Przeciwno takiemu wizerunkowi protestował cytowany Lawrence Kubie: takiego obrazu wymagał jednak czarny film amerykański.

Pod koniec lat czterdziestych model ten musiał ulec zdecydowanej przemianie wskutek zaistnienia nowych technik przekazu audiowizualnego oraz znacznego zapotrzebowania społecznego na psychoanalityczny (w tym rozumieniu: łagodny) model postępowania psychiatrycznego.

Wydaje się jednak, że siła stereotypu jest niezmiernie silna. Wystarczy podać przykłady wybitnych filmów o tej tematyce z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (na przykład; „*Lot nad kukułczym gniazdem*”, „*Strój mordercy*” i „*Zwykli ludzie*”), by przekonać się, że postaci Dr Szaleńca, Dr złego i Dr Wspaniałego nie znikają łatwo z ekranów.

Ów szkic należałoby dopełnić amerykańskimi filmami biograficznymi o twórcy psychoanalizy. Trzeba ponadto zwrócić uwagę, że nurt ikonografii psychoanalitycznej jest nadal żywy. W przewrotne i zabawne pastisze takiej metody obfitują, na przykład, filmy Kena Russella z lat siedemdziesiątych: w „*Tommy*” napotykamy rakiety i roboty o kształtach fallicznych, a puzon w „*Mahlerze*” jest jednocześnie męskim i żeńskim organem. Amerykański krytyk Parker Tyler opublikował w 1947 roku esej „*W poszukiwaniu freudowskiej fotogenii*”, w którym dokonuje szczegółowego opisu psychoanalitycznej ikonografii filmów (zarówno *mise en scene*, jak i wyobraźni twórczej).

B. Zagadnienie identyfikacji i snu

Natomiast refleksja nad psychoanalizą w piśmiennictwie filmowym do lat siedemdziesiątych obfituje w szereg cząstkowych, inspirujących uwag. Koncentrowała się ona wokół dwóch głównych zagadnień: snu i identyfikacji .

Do lat czterdziestych piszący o filmie dokonywali wprawdzie porównań ze snem, czynili to jednak w sposób bardzo uproszczony i najczęściej metaforyczny. Porównania tego typu, będąc klasycznym przykładem wyjaśniania *ignotum per ignotum* niewiele wnoszą do tego zagadnienia.

Hugo Münsterberga zaliczyć można do grona tych teoretyków, którzy pierwsi zwracali uwagę na podobieństwo snu i utworu filmowego. W swojej książce „*Dramat kinowy. Studium psychologiczne*” z 1916 roku wyraził opinię, że „dramat kinowy jest posłuszny raczej prawom umysłu niż prawom świata zewnętrznego”. Przedstawiony na ekranie świat zewnętrzny jest kształtowany i deformowany, w efekcie przystosowany do subiektywnych poruszeń mózgu. Umysł wytwarza bowiem idee pojęciowe i wyobrażenia, które zostają obleczone w rzeczywistość ekranową. A w umyśle (wyobraźni, pamięci) tkwią w sposób naturalny pojęcia czasu, organizacji rytmicznej oraz sceny retrospekcje i snu.

W Europie w latach przełomu wieku XIX i XX oraz następnym dziesięcioleciu formułowane były sądy na temat ścisłych związków kina ze snami. Ricciotto Canudo w słynnym „*Manifeście Siódmej Sztuki*” wydanym w Paryżu w 1911 roku, uważa, że kino jest niezmiernie ważną sztuką, pozwalającą ukazywać świat wewnętrznych przeżyć człowieka. Na przekór tendencji kinematografu do prezentowania faktów i rzeczy widz odkrywa w obrazach swe własne, ludzkie wnętrze. „Ekranista, stwierdza Canudo, powinien przetwarzać rzeczywistość w obraz *własnego wewnętrznego snu*”. „Powinien nawiązać grę z zatrzymanymi promieniami, aby wyrazić stany duszy, a nie zjawiska zewnętrzne” - takie credo formułuje włoski krytyk i nie sposób znaleźć w jego tekście bardziej precyzyjnych wyjaśnień.

Podobne jedno-, dwuzdaniowe napomknienia znaleźć można w tekstach prawodawców I francuskiej awangardy lat dwudziestych, Louisa Delluca i Germaine Dulac. Estetyk Henri Agel, omawiając ten okres teorii w „*Esthétique du cinéma*”, objął nazwą „*Promotion du rêve*” wcale okazały zestaw nazwisk poczynając od Canuda, skończywszy na Jeanie Cocteau. Takich fragmentów doszukać się można w „*Mystique du cinéma*” Elie Faure’a. w „*Une mélodie silencieuse*” Rene Schwoba z 1929 roku. W pismach Jeana Epsteina z lat trzydziestych i czterdziestych (szczególnie w „*Inteligencji maszyny*” i „*Duchu kina*”) kino rozporządza obrazami mentalnymi nie podległymi ani zasadzie łączliwości, ani opozycji, czy jakimkolwiek innym porządkom logicznym. Istnieje bowiem ciągłość paralogiczna, tworząca wewnętrzne prawdopodobieństwo filmu: działa zasadnicza dychotomia, kreska ułamkowa, oddzielająca zjawiska. Z jednej strony obraz *oniryczny* rozszerza nieograniczenie i tajemniczo znaczenie przedmiotu, będącego obrazem filmowym. Z drugiej strony *sen* (podobnie jak kino w swoim zakresie) przenosi elementy zdecydowanie różniące się od codziennego życia.

Znaczny jest udział polskiej myśli na tym etapie budowania wczesnych, intuicyjnych sądów. Karol Irzykowski, kreśląc zasady swojej teorii w „*Dziesiątej muzyce*” z 1924 roku, dostrzegł zasadniczy rozdźwięk pochodzący z dychotomii zjawisk natury. Otóż: „(...) światem do połowy tylko rządzi zasada czynu, druga połowa stoi pod prawami zwierciadła”. Wynika z tego następująca konsekwencja: „Kino jest takim (jak opisywany przez Irzykowskiego obraz lokomotywy na ekranie - przyp. WG) filtrem rzeczywistości. Zmienia wszystko na widma. Stąd niektórzy odmawiają mu nawet powagi, skazują Je na opowiadanie baśni, uważają za rodzaj narkotyków (Kinorausch)”⁴³ Zwróćmy uwagę, że zasygnalizowany tutaj mechanizm działania filtru jest w najogólniejszych zarysach podobny do tego, o którym pisał Freud, rozpatrując stosunek treści snów do rzeczywistości.

Osobna kwestia, interesująca dla naszego ujęcia, dotyczy stosunku niektórych twórców filmowych do psychoanalizy. Siergiej Eisenstein i jego koledzy, pracujący w latach trzydziestych w Związku Radzieckim, nie mieli możliwości prezentować w tekstach pisanych i w swoich utworach sądów na temat psychoanalitycznej koncepcji kultury. Natomiast badacze piśmiennictwa twórcy „*Pancernika Potiomkina*” zwracają uwagę na istotność tej tradycji w jego przypadku⁴⁴. Twierdzi się nawet, że po interpretacjach socjologicznych i strukturalistycznych nadszedł czas na „trzeciego Eisensteina” - psychoanalitycznego.

Eisenstein zetknął się z teorią Freuda w młodości, interesowała go osobowość Wiedeńczyka, w Berlinie w 1929 roku spotkał się z Hansem Sachsem, najwierniejszym uczniem Freuda. Także w programie nauczania teorii i praktyki reżyserskiej autorstwa Eisensteina z 1936 roku nazwisko Freuda znajduje się w dziale „*Teorii form ekspresji*” obok Platona, Arystotelesa i Darwina. Biografia Eisensteina (konflikt z ojcem, rola matki, przeżycia okrucieństw wojny i rewolucji) doskonale nadaje się do psychoanalitycznej interpretacji, podobnej do tej, jaką Freud napisał o Leonardo da Vincim. Eisenstein w polemice z Wilhelmem Reichem, usiłującym dokonać mechanicznego przeszczepienia pojęć marksistowskiej analizy zjawisk społecznych na grunt freudyzmu, poddał rewizji szereg tez freudowskich. Chciał widzieć psychoanalizę wyzwoloną z „seksualnofetyszystycznego światopoglądu”, jak pisał w liście do Reicha. Pragnął, aby wzbogaciła się ona o analizę przyczyn obiektywnych, pochodzących z konkretnego układu społecznego⁴⁵. Analitycy filmowi podają szereg przykładów, które interpretowane w kluczu Jungowskiej hipotezy bądź wizji Freuda znajdują pełniejsze wyjaśnienie. Można mieć nadzieję, że podobne doświadczenia były udziałem szeregu innych twórców radzieckich.⁴⁶

⁴³ K. Irzykowski [1977:54-55].

⁴⁴ T. Szczepański [1979].

⁴⁵ Tamże, s. 31.

⁴⁶ Zainteresowanie psychoanalitycznej refleksji obszarami dotychczas nie nawiedzanymi przez nią doprowadzić może do zaskakujących wniosków. Daniel Dervin w książce „*Through Freudian Lens Deceit. Psychoanalysis and Cinema*”, wydanej w 1985 roku, dowodzi - oddajmy sprawiedliwość: w sposób

Problematykę snu podjęli w latach czterdziestych i pięćdziesiątych psychologowie zgrupowani wokół ośrodka francuskiej filmologii. Trzeba na wstępie zauważyć, że - jak sugeruje badacz tego nurtu, Edward Lowry - filmologia francuska nie była szczególnie zainteresowana psychoanalizą.⁴⁷ Nastawienie filmologów na badanie faktów empirycznych, dominujące w pierwszych numerach „*Revue Internationale de Filmologie*” z lat 1947-48, pozostawiało psychoanalizie niewielkie pole do działania. Równie charakterystyczne dla ówczesnego okresu rozwoju filmologii było umieszczenie psychoanalizy w grupie studiów normatywnych, co oznaczało - w ówczesnej praktyce - traktowanie filmu jedynie jako narzędzia analitycznego. Niemniej jednak późniejsze, nieliczne studia psychoanalityczne zasługują na szczególną uwagę.

W 1949 roku Serge Lebovici ogłosił artykuł „*Psychanalyse et cinéma*”, w którym rozwija podwójną analogię. Wedle niej film jest rodzajem snu a widz śniącym. W zakresie pierwszej pary analogii autor dostrzega następujące miejsca wspólne: wizualność snu i filmu, podobną dowolność kompozycyjną (we śnie i w filmie obrazy nie są połączone ani trwałymi czy logicznymi związkami czasowymi, ani przestrzennymi), brak wiążącej zasady przyczynowej (obrazy snów są nieodwracalne: następują bez przyczynowości), użycie podobnej „gramatyki” i inne.

W zakresie drugiej analogii Lebovici przypomina zwyczaj używania filmu jako materiału przedstawiającego fantazmaty widza. Istnieją ponadto szczególne warunki projekcji filmowej, zbliżające się do warunków stanu sennego (rozprężenie psychiczne, izolacja, nierzeczywistość obrazów, ograniczenie ekranem). W konkluzji stwierdza, że film jest środkiem ekspresji niezmiernie bliskim stanowi onirycznemu, a widza porównywać można w wielu punktach ze śniącym. Propozycja Lebowiciego zmierza w tym kierunku, iż ta sama idea „myśli onirycznej” może być dostrzeżona na ekranie, ale istnieje także w umyśle widza.

W tym samym artykule autor stawia propozycję rozdzielenia sfery wpływów psychoanalizy w filmologii na dwie grupy. W pierwszej nacisk byłby postawiony na psychoanalityczne spojrzenie na *film, jako taki*, jako wytwór człowieka i przedmiot studiów. W drugiej zainteresowanie przenosi się na widza; „jego nastawienia, reakcje wobec ekranu i działania w stosunku do filmu”.⁴⁸

Ten podział psychoanalitycznej sfery zainteresowań nie tylko porządkuje bieżące dokonania, ale - co ważniejsze - wskazuje dwie podstawowe drogi, którymi podążać będzie psychoanaliza lat siedemdziesiątych (tekst filmowy - widz). Lebovici i wielu innych autorów z tego kręgu odnosi się bezpośrednio do Freuda koncepcji marzeń sennych. Lebovici przy końcu artykułu stawia konkluzję, iż film funkcjonuje dla swej publiczności jako obiekt pragnień w takim stopniu, w jakim ta relacja zachodzi w opisywanym przez Freuda stosunku śniącego do snu.

Opublikowana w 1958 roku książka Edgara Morina, francuskiego socjologa, zatytułowana „*Le cinéma ou l'homme imaginaire*” („*Kino lub człowiek wyobrażony*”, w polskim przekładzie „*Kino i wyobraźnia*”) jest ważnym krokiem w tej dziedzinie. Morin podsumowuje dotychczasowe sądy na temat relacji filmu i snu, a także prezentuje własną koncepcję.

Od momentu, gdy kinematograf, rozumiany jako medium, instrumentarium, przeszedł na usługi kina fabularnego wzrosła rola obrazów dostarczanych przez sen - „muzeum wyobraźni”. Morin przytacza liczne relacje lekarzy i psychologów, w których ich pacjenci opowiadając sny poprzedzają to stwierdzeniem: *było to coś takiego, jak oglądamy w kinie*. Z książki Morina można wyprowadzić katalog podobieństw między filmem a snem: dynamika snu i filmu przewyżcza ramy czasowe i przestrzenne, działają podobne figury; pomniejszenia, powiększenia, kondensacje. Morin jest świadom proporcji, w jakich należy porównywać kino ze snem. Tego typu myślenie organizuje cały jego wywód: twierdzi, że kino wprawdzie odbija rzeczywistość, ale się do tego nie ogranicza - pozwala nam bowiem wejść w świat

sugestywny i ciekawie argumentowany - że w „*Pancerniku Potiomkinie*” Eisensteina istnieje scenariusz historii edypowej.

⁴⁷ E. Lowry [1985:133].

⁴⁸ S. Lebovici [1949:49].

snów. Pierwsza różnica dotyczy charakteru percepcji. Zastanawiając się, czy w kinie rządzi percepcja w sensie praktycznym (a więc percepcja przedmiotów realnych), czy też wizja oniryczna, stwierdza, że występują obydwie i jednocześnie. Te proporcje dotyczą także sytuacji widza i śniącego:

„Ale stan ‘odprężenia’ widza nie powoduje jeszcze hipnozy: niemoc człowieka śniącego jest niepokojąca, gdy tymczasem widz się nią rozkoszuje - wie, że uczestniczy w niegroźnym przedstawieniu. Inaczej śniący; ów wierzy w absolutną realność swego całkowicie realnego snu. Film, przeciwnie, stwarza pewną rzeczywistość zewnętrzną w stosunku do widza, pewną materialność, choć jest ona tylko odbiciem pozostawionym na taśmie. Ale choć postrzegany obiektywnie, to jednak film - będący odbiciem realnych form i ruchów - jest odbierany przez widza jako zjawisko nierealne, wyobrażeniowe. Aktualności tracą na ekranie swoją praktyczną realność: oryginalne, realne fakty należą już do przeszłości, są nieobecne; widz zdaje sobie sprawę, że ogląda obrazy - dokonuje zatem odrzeczowienia wizji, jaka się przed nim jawi, po to aby ją odczuć estetycznie. Tak więc w porównaniu ze snem lub halucynacją - czystymi, urzeczowionymi ektoplazmami - kino jest konglomeratem realności i nierealności: ustala zasady pewnego stanu pośredniego, rozciągającego się między jawą a snem”⁴⁹

Inny charakter mają rozważania Siegfrieda Kracauera zawarte w jego „*Teorii filmu: wyzwoleniu materialnej rzeczywistości*” z 1960 roku. Książka Kracauera stanowiła w dziejach kinematografii i teorii filmu manifest nurtu realistycznego, który uznawał fotografię za źródło obrazu filmowego, stanowiącego replikę rzeczywistości znajdującej się przed kamerą. Tym większe znaczenie ma w tej koncepcji umieszczenie rozważań na temat snu. Teoretyka nie interesują „hollywoodzkie sny na jawie”, nie interesują go przybliżenia i metaforyczne konotacje; „chodzi raczej o to, czy film jako film zawiera elementy oniryczne, które z kolei wprawiają widownię w stan snu”⁵⁰. Wychodząc więc z pozycji przeciwnych Morinowi, Kracauer dochodzi także do wniosku o snopodobnej strukturze filmu. Senna struktura filmu byłaby w tej optyce pochodną realistycznego statusu obrazu filmowego i charakteru medium.

Z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pochodzą „*Uwagi o filmie*” amerykańskiej badaczki estetyki, Susanne Langer⁵¹. Jest to jedyna jej wypowiedź na temat filmu i większą część tego kilkustronicowego eseju zajmuje problematyka snu. Langer stwierdza, że film jest zdecydowanie inny od pozostałych sztuk, bowiem jest sposobem istnienia snu. Film jest podobny do snu, jeśli chodzi o charakter przedstawiania: stwarza bowiem wirtualną teraźniejszość, porządek bezpośredniego pojawiania się, a to - według Langer - charakteryzuje sen. Cechą formalną snu jest „bycie wewnątrz” - to przejął i naśladuje film. Istnieje jednak podstawowa różnica podmiotowa: z jednej strony „kamera zajmuje miejsce człowieka śniącego”; jednakże z drugiej, kamera nie jest śniącym człowiekiem. W konsekwencji więc odbiorca zajmuje miejsce człowieka, który śni, ale nie należy do opowiadanej historii.

Warto zwrócić uwagę na dwie polskie propozycje. W wydanej w 1959 roku książce „*O snach i nowej sztuce*” Andrzej Banach, krytyk sztuki, cały rozdział poświęca porównaniu poetyki snu i marzenia sennego. Autor powtarza wielokrotnie pojawiające się argumenty o podobieństwach kompozycyjnych, o takim samym traktowaniu przestrzeni i czasu, ale zwraca także uwagę na podobieństwo skali odczuć estetycznych w snach i we współczesnych filmach.⁵²

Natomiast wybitny krytyk, tłumacz książki Edgara Morina, Konrad Eberhardt podąża śladem Francuza. Argumentując cytataми z kręgu francuskiego egzystencjalizmu, dochodzi do wniosku, że sen jest filmem wewnętrznym. Kino bowiem urealnia i uprawdopodobnia to, co w odczuciu ludzi jest właśnie nierealne i nieprawdopodobne: sen, wyobraźnię, fantazję. Istotne wydaje się, że krytyk

⁴⁹ E. Morin [1975:199-200].

⁵⁰ S. Kracauer [1975:185].

⁵¹ S. Langer [1972].

⁵² A. Banach [1959].

próbuję dowieść dwustronności relacji: zarówno film jest snem (tak brzmi tytuł książki), jak i sen jest filmem (a tu argumentów dostarczali, jak dotąd, pacjenci terapeutów, a nie estetycy).⁵³

Wydaje się, że ów przegląd stanowisk dowodzi tezy, iż używanie przez teoretyków filmu metaforyki snopodobnej niewiele pomaga w rozumieniu i wyjaśnianiu samego utworu filmowego.

Sądzę, że utożsamianie filmu ze snem jest przejawem innego, możliwego do przyjęcia sądu, mianowicie, że istnieje pewna homologia między projekcją filmową a doświadczaniem snu. Chodzi o taką homologię, podobieństwo strukturalne, które zachodzi nie wyłącznie „w rejonie filmowych dziwów, lecz w każdym obrazie filmowym bez względu na rangę artystyczną”.⁵⁴ Wymieniane cechy wspólne, takie jak: pozalogiczna ciągłość, więź uczuciowa, specyficzne traktowanie czasu i przestrzeni nie składają się jednak na korpus argumentów rozstrzygających. Amerykańscy psycholingwiści zwracają uwagę na ważny punkt wspólny, mianowicie podobieństwo struktury narracji:

„Film przypomina sen. Ludzie każdej kultury śnią i wierzą, że ten przepływ obrazów w ruchu i układających się w sekwencje - ma znaczenie. Dlatego są zafascynowani udziałem w tym sposobie komunikacji, bowiem nie jest on dla nich obcy”⁵⁵

Wydaje się, że dopiero psychoanaliza wyprowadza pełne konsekwencje z sygnifikacyjnej wspólnoty filmu i snu.

Pojęcie identyfikacji w myśli filmowej pojawia się dość późno - wprowadził je Béla Balázs w „*Duchu filmu*” z 1930 roku: ujmował je jako powszechny i specyficzny tylko dla kina proces psychiczny. Warunkami zaistnienia identyfikacji było zastosowanie szczególnych środków wyrazowych: zmiennych planów, punktów oraz kątów widzenia. Dzięki technicznym możliwościom kamery widz ma możliwość odczuwania, jak gdyby znajdował się wewnątrz filmowej historii i oglądał zdarzenia oczami bohaterów. Poza tym kunszt operatorski zapewnia jedynie identyfikację fizyczną, gdy natomiast identyfikacja duchowa, utożsamienie się ze stanem bohaterów filmu, jest możliwa dzięki skomplikowanym działaniom reżysera. Balázs brał także pod uwagę mechanizmy psychiczne charakterystyczne dla projekcji: opisywał działania twórcze, skłaniające widza do wypełnienia swoją wiedzą i wyobraźnią ułomnego obrazu świata ekranowego.

Jean Deprun, psycholog z kręgu francuskiej filmologii nawiązywał do freudowskiej koncepcji identyfikacji zawartej w pracy „*Group Psychology and the Analysis of the Ego*” z 1921 roku. Freud ujmował identyfikację jako wyraz pierwotnej, emocjonalnej więzi z inną osobą: możemy identyfikować się z tym, kim chcielibyśmy być (na przykład: z ojcem); bądź z tym, kogo chcielibyśmy posiadać (na przykład: z wybranym przedmiotem lub osobą, będącą substytutem ojca); wreszcie z każdą inną osobą, która nie jest obiektem seksualnym, a co do której wyrażamy chęć postawienia się w jej sytuacji. Identyfikacja odpowiedzialna jest za tworzenie dwóch poziomów psychiki ludzkiej: ego i superego. Rozwój ego i wzrost jego autonomii z czasem doprowadza do sytuacji, w której stawiany jest coraz większy opór identyfikacjom. Oprócz identyfikacji naturalnych występują patologiczne: Freud wyróżnia identyfikację narcystyczną i histeryczną. Ogólnie rzecz biorąc, identyfikacje są źródłem religii, moralności i relacji społecznych: obcowanie ze sztuką wzmacnia uczucia identyfikacji poprzez oddziaływanie emocjonalne.

Deprun w artykule „*Le cinéma et l'identification*” z 1945 roku wywodzi pojęcie identyfikacji z postawy religijnej: kino nawiązuje bowiem do tych form pierwotnego rytuału, które zapewniały identyfikację z bóstwem. Człowiek w kontakcie z ekranem na sali kinowej przestaje być sobą: jest całkowicie bierny i nie przejawia najmniejszego wysiłku umysłowego. Ekran pełni rolę hipnotyzera, któremu

⁵³ K. Eberhardt [1974].

⁵⁴ Tamże, s. 36.

⁵⁵ S. Worth [1977:30].

podporządkowuje się w zupełności. Deprun - zwracając uwagę na dwa aspekty freudowskiego rozumienia identyfikacji: progresywny (pozytywny - nastawiony na plan działania) i regresywny (aktywizujący archaiczne mechanizmy ego - opowiada się raczej za regresją jako źródłem filmowej reprezentacji).

Już nie luźne uwagi, lecz zarys teorii identyfikacji przynosi rozprawa innego naukowca z kręgu francuskiej filmologii, Alberta Michotte van den Bercka „*La participation emotionnelle du spectateur a l'action represente a l'ecran*”, zamieszczona na łamach czasopisma „*Revue International de Filmologie*” w 1953 roku. Autor, wychodząc od pojęcia uczestnictwa emocjonalnego, wskazuje na głęboki związek emocji z reakcjami motorycznymi organizmu. Dokonując wielu szczegółowych podziałów reakcji widzów i próbując wyjaśnić mechanizm projekcji naszego ja na bohatera filmu, van den Berck bliski jest fenomenologicznej wizji szczególnego koncentrowania się i zawieszania wszelkich nastawień w kontakcie z wyświetlanym utworem filmowym.

Istotne pytania dotyczą statusu podmiotowości widza: ponieważ pojęcie naszego ja nie ma charakteru przedmiotowego, wówczas odczuwam wprawdzie własne ciało jako „swoje własne, lecz to nie jest ja całkowite”. Doświadczenie ja jest procesem, który w przypadku spektaklu filmowego przynależy widzialnemu przedmiotowi - aktorowi.

Mechanizm projekcji-identyfikacji w koncepcji Edgara Morina jest podstawową siłą napędową kina: naturalna - wedle niego percepcja ludzka polega na projektowaniu pragnień i lęków na obiekty i osoby. W kinie owa projekcja, podstawowe zjawisko w psychice ludzkiej, uzyskuje dodatkowe wzmocnienie i ukierunkowanie. Projekcja, bliska alienacji, fundowana jest na pragnieniu posiadania *double* - widma, *alter ego*. W kinie mamy do czynienia z zespołem projekcji-identyfikacji (ta druga - to „wchłonięcie świata w siebie”), który działa dwustopniowo. Pierwsza, elementarna musi obdarzyć filmowy świat widm sporą dozą realności, *realności emocjonalnej*. Następne projekcje identyfikacji (między innymi - z gwiazdą filmową) wzmacniane są zarówno przez składniki sytuacji odbioru (ciemność, izolacja w zbiorowości, bierność), jak i środki techniczne medium (przede wszystkim: ruch, zbliżenie i montaż). Na podkreślenie zasługuje uwaga Morina, iż cała siła uruchamiająca kompleksowy proces projekcji-identyfikacji ma swoje źródła w widzu: w filmie istnieje jedynie bodziec, ziarno, które widz rozwija i wzbogaca.

Paradoksem jest, że w realistycznej koncepcji Siegfrieda Kracauera odczytać można wiele elementów, składających się na późniejszą koncepcję psychoanalitycznej koncepcji widza. Widz kinowy - według autora „*Teorii filmu*” - przeżywa stan podobny do hipnozy lub snu na granicy przebudzenia: film bowiem działa w pierwszej kolejności na zmysły i wywołuje efekty fizjologiczne u widza zanim zdoła on zareagować intelektualnie. Nowy typ wrażliwości preferowany przez film i dzięki niemu wykształcony - wrażliwości biernej, chaotycznej i nieświadomej powoduje, że widz w stanie dystrakcji „stale waha się pomiędzy skupieniem na własnych myślach a zapominaniem o sobie samym”⁵⁶.

Identyfikację, jako stan pośredni między transem hipnotycznym (który wiąże wydarzenia na ekranie), a sytuacją graniczną między snem właściwym oraz snem na jawie, rozważa francuski estetyk Jean Mitry w „*Esthétique et psychologie du cinéma*”⁵⁷

Natomiast Jean-Pierre Meunier, wychodząc z fenomenologicznych inspiracji Maurice'a Merleau-Ponty'ego, rozwija teorię identyfikacji filmowej. Autor uważa, iż kontakt z filmami fabularnymi (a więc fikcyjnymi - o których wiemy, że nie istnieją) wyzwala identyfikację podstawową i najważniejszą w doświadczeniu filmowym. Z kolei jej dominantą jest identyfikacja z głównymi bohaterami, uczestnictwo w byciu z oraz byciu jak. Teoria Meuniera, inspirująca do dalszych przemyśleń, dzieli los fenomenologicznej refleksji nad filmem: zapoznanej i niewłaściwie wykorzystanej, częściowo z powodu psychoanalizy, która wchłonęła jej główne wątki.

⁵⁶ S. Kracauer [1975:187].

⁵⁷ J. Mitry [1963-1965].

Po tych szkicowych zarysach poglądów na temat snu i identyfikacji zorientować się można, że podlegają one tym samym uwarunkowaniom, co cała dotychczasowa refleksja nad widzem filmowym. Poglądów w tym zakresie nie sposób ująć w modele bez szkody dla ich zawartości, nie można odnaleźć w nich powtarzających się nurtów. Każdy z piszących podejmował zjawisko od nowa, jak gdyby tylko on i to po raz pierwszy zajmował się zagadnieniem. Nie miały też one - co jest zarzutem poważniejszym - związku ze stanem świadomości teoretycznofilmowej i rozwojem środków wyrazowych medium: o snopodobnej i identyfikacyjnej strukturze odbioru orzekano jak gdyby dotyczyć to miało *filmu w ogóle, filmu jako takiego*.

C. Widz: zjawisko dwuznaczne i nierozpoznane

Podobna sytuacja, panowała w refleksji nad widzem do lat upowszechnienia się semiotyczno-strukturalnej orientacji w filmoznawstwie: wszelkie typy refleksji odnosiły się globalnie do ludzi chodzących do kina. Trudno nawet orzekać w tym przypadku o modelu uniwersalnego widza, jaki upowszechniła semiotyka.

Przykładem takiego postępowania dawnej teorii jest wizja odbiorcy, jaką miał Karol Irzykowski w latach dwudziestych. Nie jest łatwo określić wyznawany przez niego model instancji odbiorczej, zawarty w „*Dziesiątej muzie*”. Daje się zauważyć znaczne rozchwianie sądów na temat tego, kto ogląda film, jakiego typu dyspozycji żąda od niego szczególnie spektakl filmowy, w jaką wiedzę i kompetencje winien być on wyposażony. Dość naturalna i narzucająca się w lekturze jest forma pierwszej osoby liczby pojedynczej. Gdy Irzykowski zdaje sprawę z oglądanego utworu, pisze: przyznałem, widziałem, podobały mi się. Tym ja jest świadomy intelektualista, badacz, podmiot postrzegający, umiejscowiony w kulturze, choć jednocześnie zdolny świadomie dystansować się od jej wpływów bezpośrednich. Ja przechodzi najczęściej w uogólnienie - w generalną tezę wskazującą na cechę człowieka filmowego. Oto przykład:

„Nie wstydzę się przyznać, że podobały mi się w kinie [manewry gimnastyków - przyp. WG] lepiej niż żywe ćwiczenia gimnastyczne, jakich sporo widywałem. W człowieku tkwi chęć *oglądania rzeczy i spraw w oderwaniu od rzeczywistości*”⁵⁸.

Fragment ten kończy *ty apelatywne*, forma imitująca doznania pewnego idealnego widza:

„W kinie lokomotywa pędzi wprost naprzeciw ciebie, już się zbliża, powiększając się naglej niż w rzeczywistości, jak potwór, aby cię pochłonąć ... Wtem przepadła, wsiąknęła w ciebie, czuleś jednak na chwilę lęk doprawdy miły, taki może, jakiego doznaje lord angielski, polujący w dżungli z bezpiecznego kosza. Ale gdybyś był także słyszał sapanie lokomotywy i huk jej kół i wyczuł w nim jej straszliwy ciężar, gdyby cię zaleciała przykra woń jej dymu, byłbyś struchlał i rzucił się do ucieczki, myśląc, że pod pozorem przedstawienia kinowego wciągnięto cię w zasadzkę”⁵⁹.

Przecenianie roli tego typu form podawczych jest znacznie mniej niebezpieczne od ich niedoceny, od uznania jedynie za stylizację ekspresyjną. Wydaje się, że za takim sposobem pisania kryje się zarówno brak koncepcji na temat pozycji widza, jak i brak zainteresowania w ogólności tym problemem. Widz - to przede wszystkim ja - zdaje się sądzić Irzykowski. Ja lub ktoś, kto przeżywa w kinie podobnie i posiada bliski mi zespół nastawień i przekonań, rodzaj estetycznego *a priori*. To widz rozpatrywany jako indywidualium, gdyż tylko on, jako podmiot władający

⁵⁸ K. Irzykowski [1977:54].

⁵⁹ Tamże, s.55.

intellektem w nieskrępowany sposób, ma rację. Jeden z nielicznych - w dodatku negatywnych - przykładów refleksji nad widzem kolektywnym pojawia się w przypisie II części „Dziesiątej muzy”. Autor wypowiada się o książce Urbana Gada z 1919 roku, w której

„niejaki Figdor radzi dyrektorom, reżyserom i autorom kinowym, aby podczas przedstawień filmów wślizgiwali się między publiczność, pilnie nad słuchiwali, przy których obrazach publiczność płacze, notowali sobie te informacje i na nich opierali dalszy rozwój twórczości kinowej. To tylko drobny przykład na to, jak hołota intelektualna oparowała kino”.⁶⁰

Nie można było chyba dosadniej zamknąć i unieważnić badań nad widzem: jest on wprawdzie nadal składnikiem procesu odbioru filmowego, ale dzięki swej znaczeniowej indyferencji i skutkiem sprowadzenia do jednostkowego wymiaru staje się mniej istotny jako problem badawczy.

Zagadnienie, które narzuca się jako pierwszoplanowe dla tej problematyki dotyczy konieczności uchylecia dychotomii między badaniami tekstualnymi, w których widz jest *pozycją, miejscem*, w tekście, a badaniami socjologicznymi nad publicznością na ogół pozbawiającymi podmiotowości indywidua i grupy odbiorców.

Konieczne jest więc wzięcie pod uwagę historycznej zmienności modeli i ich jednoczesnej obecności w danym obszarze kultury. Próby diachronicznego ukazania rozwoju modeli odbioru dokonała Alicja Helman⁶¹. Pierwszym teoretykom patronowało przekonanie o widzu biernym, którego umysł nie wykonuje żadnej pracy, a w ogólności film nie oczekuje od widza żadnej umiejętności oprócz zdolności patrzenia. Rezygnując z modelu widza kontemplującego obraz filmowy (tak jak gdyby był to obraz malarski), teoria filmu, dokonuje przewrotu i proponuje Bazina koncepcję widza niezaprogramowanego (obraz filmowy jest oknem na świat: film percypuje się tak. Jak świat rzeczywisty). Ostatnim modelem, poprzedzającym psychoanalityczne i strukturalistyczne podejście, jest - w opinii Helman - stanowisko Morina, proponującego metaforę widza uczestnika spektaklu magicznego.

Zgadając się zasadniczo z wizją przemian modeli, zaproponowanych przez Helman, przestrzec należy przed uznawaniem owych modeli za spetryfikowane formacje. Bowiem pragnąc określić dany model, należy odnieść go do praktyki komunikowania społecznego, do całej sfery przekonań, związanych z kategorią odbioru pojmowaną historycznie. A wówczas okazać się może, że owe, wielkie modele składają się z szeregu - nierzadko sprzecznych ze sobą - formacji podrzędniejszych. Na przykład: zastanówmy się nad dwoma biegunami dominującego w latach dwudziestych modelu biernego widza.

Przytoczmy dwa sądy: Louisa Aragona, jednego z aktywniejszych praktyków awangardy oraz twórcy największego przewrotu naszego wieku, Włodzimierza Lenina. Aragon zachłystywał się wizualną nowinką: „O przyjaciele, opium, haniebne występki, baterie alkoholi - wszystko to wyszło z mody; wynaleźliśmy kino”. Awangarda ówczesna dostrzegała w kinematografie możliwości wszechstronnej samorealizacji genialnej jednostki twórczej, jej szalonych, często bezkształtnych i chaotycznych pomysłów. Człowiek otrzymał cudowną maszynkę, pierwszorzędny środek ekspresji: potrafi on nie tylko posłusznie wyrazić to, co czuje operator-reżyser, ale przestając być posłuszny, bywa także twórczy. Awangarda, ceniąc optyczną maszynę, wskazywała ponadto na konkretny typ widowisk kinematograficznych - takich, które zastąpiłyby i opium, i alkohole. Nie oddawano więc sprawiedliwości moralizatorskim dziełom D. W. Griffitha, ani sensacyjnym przygodom Fantomasa, namiętnie oglądanym przez ówczesnych bywalców kinoteatrów. Preferowano filmy awangardowe, obrazujące skrywane w podświadomości pragnienia i kompleksy bądź tylko zapewniające oczom wizualną muzykę. Fascynował ich także sam sposób opowiadania, odległy od przyswojonych odbiorcom reguł dzie-

⁶⁰ Tamże, s.89.

⁶¹ A. Helman [1988a].

więtnastowiecznej narracji. Można powiedzieć, że typ myślenia spod znaku Aragona określa pewien krańcowy model widza, dążącego do nieskrępowanej emanacji swojej podmiotowości, do wolnej gry z ekranowym światem, dopuszczającej w efekcie kreowanie znaczeń.

Drugi kraniec myślenia o filmie w tych latach reprezentują konsekwencje, wynikające ze znanego sformułowania: „ze wszystkich sztuk najważniejsze jest dla nas kino”, które miał wypowiedzieć Lenin w rozmowie z Łunaczarskim. Wpadająca w ucho retoryka nie powinna znieść uważnego słuchacza: należałoby osłabić słówko „sztuka”, wykrzyknikiem opatrzyć „dla nas”. We wczesnych latach dwudziestych Lenin i wielu innych organizatorów życia społecznego nie mieli zbyt wielu powodów, aby kino uznać za sztukę. Uczynić to, znaczyło włączyć zjawiska z nim związane w całość kulturową, w pewną ponadjednostkową jakość, poczytywaną przez ogół uczestników kultury za wspólną - a w ówczesnej Rosji nie były to sprawy ani najważniejsze, ani możliwe. Pozorna oczywistość sloganu - hasła licznych narad filmowców - zacierza się jeszcze bardziej, jeśli spojrzeć na zagadnienie od strony pragmatycznego kontekstu. Lenin sformułował tę dewizę po obejrzeniu instruktażowego filmu o hydraulicznej metodzie wydobywania torfu. Później w jego otoczeniu były wysuwane pomysły, aby zastosować metodę kinematograficzną do rejestracji czynności robotników w fabryce. W tej perspektywie odbrazowane hasło wyraża jedynie znaczne zainteresowanie rewolucyjnych władz techniką perswazyjno-edukacyjno-propagandową, za jaką uznano kino. Podjęli to teoretycy, tworząc model widza jako biernego obiektu podległego presji treści ekranowych (por. teksty Siemiona Timoszenki czy Dzigi Wiertowa),

Jak więc widać, w ramach Jednego modelu nadrzędnego istnieć mogą rozliczne jego warianty. W zasadzie uznać można, że większość sądów o filmie powstała w oparciu o jakiś (uświadamiany lub nie, zwerbalizowany lub nie) model widza: awangardowy widz Kreator i Bierny Rejestrator są figurami dwóch powyższych przykładów.

W opinii Francesco Casettiego na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nastąpiła zmiana podejścia do problemu widza: na skutek położenia nacisku na metodologiczny rygor kosztem wolności i wieloaspektowości poszukiwań, pojęcie widza stało się głównym przedmiotem badań⁶². Fakt ten potwierdza także przegląd reprezentatywnych opracowań bibliograficznych z zakresu socjologii filmu (por. prace Andrew Tudora, Iana Jarvie'go, George'a Huaco).

Wyraźnie rysuje się wniosek, że w badaniach filmoznawczych *widz* jest postacią wieloaspektową i dwuznaczną wskutek wielości spojrzeń. Prowadzi to do sytuacji, iż każdy typ badania zakłada *własnego widza* konstrukt mniej lub bardziej klarowny i dookreślony. W postępowaniu socjologicznym jest on jednym ze składników *instytucji kina*, w ekonomicznych podejściach - stanowi łącznik między potrzebą a konsumpcją, w semiotyce stanowi problem artykulacji i dyskursu, w postępowaniu psychologicznym *widz* i *widownia* są odnoszeni do problematyki ogólniejszej sytuacji filmowej. Owa wieloznaczność charakteryzująca zagadnienie dotyczy nie tylko interdyscyplinarności, bowiem nawet w jednej dyscyplinie zaznacza się - radykalna niekiedy - różnorodność spojrzeń.

Dalszą refleksję podejmujemy w nadziei, że psychoanalityczny model widza filmowego - jakkolwiek nie jest cudowną platformą uniwersalistyczną (jak niegdyś sądzono o semiotyce) i nie rozwiązuje wszystkich pytań o widza - to na wiele z nich daje interesujące odpowiedzi.

⁶² F. Casetti [1983].

ROZDZIAŁ 3

GŁÓWNE POJĘCIA

PSYCHOANALITYCZNEGO

MODELU WIDZA FILMOWEGO

Geografia kulturowa psychoanalitycznego przełomu w filmoznawstwie ma swoje głębokie uzasadnienie i dalekie konsekwencje w charakterze prezentowanych treści. Jej figurami są: Austro-węgry początku XX wieku Zygmunta Freuda, purytanina w zakresie obyczajowości seksualnej, wyznawcy judaizmu i propagatora scjentyzmu; Paryż lat sześćdziesiątych psychiatry Jacquesa Lacana (1900-1981), katolika, nader swobodnego w zakresie seksualnych kontaktów, uważanego za maga i „poetę nauki”.⁶³ Lacan zinterpretował poglądy Freuda, ta teoria stała się z kolei bazą dla koncepcji francuskiego semiologa filmu, profesora *École des Hautes Études en Science Sociales*, Christiana Metza. W połowie lat siedemdziesiątych ukazał się pod jego redakcją monograficzny numer „*Communications*” zatytułowany „*Psychoanaliza i kino*”, w dwa lata później książka „*Element znaczący wyobrażony*”. Psychoanaliza filmowa natychmiast została zaadaptowana na grunt brytyjski i - w czym upatruję najpoważniejsze konsekwencje - twórczo zinterpretowana w Stanach Zjednoczonych.

Lacan rozpoczął karierę naukową doktoratem „*O paranoi i jej związkach z osobowością*”, opublikowanym w 1932 roku. Jego filmoznawcza kariera (choć sam nie pisał o filmie) związana jest z pracami pochodzącymi z lat 1936 - 1953, szczególnie z esejem „*Stadium zwierciadła jako okres formowania się jaźni odłanianej w doświadczeniach psychoanalizy*” z 1949 roku. Historycy tego nurtu utrzymują, że jeśli teksty Freuda funkcjonują jako Biblia, to komentarze Lacana stanowią w istocie protestancką reformację.⁶⁴ Lacan nie dość, że zaatakował Freudowską koncepcję ego, to przede wszystkim dokonał zasadniczej interpretacji jego też w duchu strukturalistycznym. „Francuski Freud”, prawie nieznaną do połowy lat sześćdziesiątych (w 1965 roku Louis Althusser opublikował o nim pierwszy głośny artykuł w „*La Nouvelle Critique*”), zdobył popularność podczas wydarzeń studenckich 1968 roku (w wielu opiniach utrzymuje się, że sytuacja ruchu psychoanalitycznego na francuskich uczelniach była jednym z głównych źródeł wydarzeń majowych). Nic dziwnego więc, że na początku lat siedemdziesiątych nastąpiła zmiana polityki wydawniczej wobec psychoanalizy - zaczęła być dobrym interesem.

Różnice między „francuskim Freudem” a Mistrzem są tak znaczne, jak między francuską a amerykańską recepcją freudyizmu. W czasie swej pierwszej wizyty w USA w 1909 roku Freud był pełen dobrych myśli na temat przyszłości ruchu za oceanem. Kilka lat później obwiniał amerykańskich psychoanalityków, iż zbyt łatwo adaptują teorię seksualizmu dziecięcego, a także zauważył brak intelektualnego dynamizmu, spowodowanego zbyt blizim do medycyny. Natomiast Francja przeciwstawiła ułatwionej i pragmatycznej wersji amerykańskiej psychoanalizę jako domenę poetów, pisarzy, malarzy. Na przykład francuska tradycja kobiecej powieści psychologicznej pozwalała akceptować te sądy psychoanalizy, na skutek których Freud uznany był w USA za mizogynistę. zwracam uwagę na owe różnice geografii kulturowej, stwarzają one bowiem właściwy kontekst interpretacyjny dla późniejszej refleksji.

Dyskusję podstawowych pojęć psychoanalitycznego modelu widza filmowego poprzedzmy refleksją nad zmianami, jakie psychoanaliza wprowadziła do zagadnienia podmiotowości. Jest to tym bardziej istotne, że współczesne badania teo-

⁶³ Por. S. Schneiderman [1983] oraz S. Turkle [1978].

⁶⁴ S. Turkle [1978:15].

retyków filmu, dotyczące wszelkich możliwych kategorii kategorii osób wmieszanych w wypowiedź filmową – nie zawsze zlokalizowanych przestrzennie i określonych historycznie – są w istocie badaniami podmiotów. Przy czym nie chodzi tutaj jedynie o zmianę etykiety, przemianowanie autora, odbiorcy czy bohatera na podmiot: istotne jest specyficzne pojmowanie kategorii podmiotowości. W dzisiejszej humanistyce psychoanalityczna koncepcja podmiotu obok marksizmu strukturalnego Althussera, lingwistycznej teorii aktów mowy i Jakobsonowskiej koncepcji „verbal shifters” stanowi ważny wkład w tę problematykę.

Pierwsze spostrzeżenie dotyczy faktu, iż kartezjański, samoświadomy i racjonalny podmiot zostaje zanegowany. Przypomnienie zarysu drogi, jaką odbył René Descartes może okazać się pomocne dla późniejszych rozważań. Oto ja Descartesa:

„Tak więc, jako że nasze zmysły niekiedy nas zwodzą, zamierzałem przyjąć, że nie istnieje ani jedna rzecz, która by była taką, jaką wydaje się nam za ich sprawą. Ponieważ zaś są ludzie, którym się zdarza, że myślą się w rozumowaniach odnośnie najprostszycy nawet tematów geometrii i wyprowadzają z nich niewłaściwe wnioski, to sądząc, iż tak jak każdy inny byłem podatny omyłkom, odrzuciłem jako błędne wszystkie racje, które brałem poprzednio za dowody. Na koniec wreszcie, zważywszy, że wszystkie myśli, które mamy na jawie, mogą nas nachodzić również we śnie, z tym jednak, że wtedy żadna nie jest prawdziwa, postanowiłem przyjąć, że wszystko, co kiedykolwiek znalazło się w moim umyśle, nie było bardziej prawdziwe aniżeli moje senne widziadła. Zaraz potem jednak zwróciłem uwagę na to, że w chwili, gdy chciałem tak myśleć, że wszystko jest fałszywe, stawało się konieczne, bym ja, którym to myślał, był czymś. A spostrzegłszy, że ta prawda: myślę, więc jestem była tak niezachwiana i pewna, że wszelkie najbardziej dziwaczne przypuszczenia sceptyków nie zdołały jej zachwiać, uznałem bez obawy błędu, że mogę ją przyjąć jako pierwszą zasadę filozofii, której poszukiwałem”⁶⁵.

Pierwsza osoba wypowiedzi, ja Descartesa jest wszechobecna w powyższym tekście: ja zakłada nie tylko, że jest w zupełności świadome (nie może być nic bardziej fałszywego – powiada nam – niż sny), ale tym samym samo-wyróżniające się. Jest w zupełności autonomiczne i charakteryzuje się wysokim stopniem koherencji: niemożliwe do pomyślenia jest więc istnienie jakiegokolwiek obszaru, stojącego w opozycji do sfery świadomości. Ja francuskiego filozofa to rodzaj narratora, który wierzy, że istnieje poza dyskursem.⁶⁶

Termin *podmiot* ma kilka możliwości rozumienia: oznaczać może zarówno różnicę między jednostką jako osobowością a jej pozycją w formacji społecznej, politycznej i innej; jak i różnicę między podmiotem idealizmu (aktywnego umysłu) a podmiotem materializmu, ukształtowanym przez uwarunkowania społeczne. Jak się okaże, teorie podmiotu filmowego nie zawsze mają świadomość istnienia tych rozróżnień.

U podstaw zarówno Freudowskiej, jak i Lacanowskiej koncepcji podmiotu leży przekonanie o znacznym udziale sfery nieświadomej w konstytuowaniu podmiotu (co jest wyróżnikiem psychoanalizy) oraz przesłanka orzekająca o podległości podmiotu kompleksowi Edypa, innymi słowy, o fallocentryczności symbolicznego porządku, w którym on funkcjonuje.

Model Freuda stwierdza, przede wszystkim, że podmiot jest podzielony i brak mu wystarczającej samowiedzy (która tworzy autonomię podmiotu). Jego części nie funkcjonują harmonijnie: cały układ psychicznego aparatu mówi – jak gdyby – „różnymi językami” i utworzony jest na bazie konfliktowych sił. Analityk funkcjonuje więc jako rodzaj tłumacza, zapewniającego komunikowanie między różnymi

⁶⁵ R. Descartes [1981:38].

⁶⁶ Por. K. Silverman [1983:128].

sektorami (jakkolwiek sam nie jest indyferentny, skłaniając się ku różnym sferom)⁶⁷.

Próba naszkicowania Freuda modelu podmiotowości polega w istocie na rozszyfrowaniu metafory aparatu psychicznego. W jednej z ostatnich swoich prac, „Zarysie psychoanalizy” (opublikowanym pośmiertnie w 1940 roku), Freud napisał:

„Przyjmijmy, że życie psychiczne jest funkcją pewnego aparatu, któremu przypisujemy rozciągłość przestrzenną i złożoność (składa się on z wielu części), a więc wyobraźmy go sobie na podobieństwo teleskopu, mikroskopu itp.”⁶⁸

Niektórzy teoretycy przypisują tej metaforze przesadne znaczenie, w istocie chodzi bowiem nie tyle o podobieństwo do aparatu kinematograficznego, ile o chęć wizualizacji relacji między dwoma topografiami aparatu psychicznego⁶⁹. Pierwsza z nich, opracowana we wczesnym „*Marzeniu sennym*”, opisuje podmiot złożony z dwóch głównych części: nieświadomości (Nśw) i razem traktowanych: przedświadomości (Pśw)/świadomości (Św). Natomiast w „*Ego i id*” z 1923 roku i późniejszych artykułach na temat seksualności kobiecej Freud opracował model, w którym zweryfikował koncepcję pierwotną, opierając ją na trzech pojęciach id, ego i super ego. Id jest figurą najstarszej części aparatu psychicznego, jej powstanie poprzedza rozwój pozostałych. Jest nieświadome, jednakże tylko jego część jest poddana stłumieniu (nie jest więc nieświadomością we wczesnym rozumieniu Freuda – bowiem nieświadomość składa się wyłącznie z materiału stłumionego). Domenę id stanowią namiętności, jakości pozbawione reguł oraz takie, nad którymi nie sprawuje się kontroli. Id, kierujące się zasadą przyjemności, jest kategorią pierwotną, nie zaś wytworem kulturowych zakazów. Ego, funkcjonujące jako spójna organizacja procesów mentalnych, porównywane z id przypomina jeźdźca, który powinien okiełznać wielką siłę konia.⁷⁰

Rezultatem jednej z takich identyfikacji - tej najważniejszej, identyfikacji z ojcem - jest powstania superego: bowiem dziecko (chłopiec) Jednocześnie pragnie identyfikować się z obrazem ojca i zmuszone jest zaakceptować, że nigdy nie będzie takie jak ojciec. Ten dystans wyraża się poprzez kreację idealnej konstrukcji psychicznej pewnej części ego - tworzy się superego. To napięcie pomiędzy ego a jego idealną częścią opisuje kryzys Edypa: ojciec jest zarówno źródłem synowskich pragnień oraz czynnikiem, który hamuje ich rozwój. Figura Edypa jest centralna dla rozwoju psychicznego i seksualnego podmiotu. Dwie fazy wcześniejsze: seksualizmu oralnego (związanego z piersią matki) i analnego (przyjemność seksualna związana z wydalaniem kału) zdążają w kierunku właściwego seksualizmu dziecka, zainteresowanego, genitaliami i przeżywającego kompleks Edypa. Także w tej fazie następuje psychiczne rozdzielenie płciowe i związane z nim kompleksy: lęk przed kastracją (głównie u chłopców, w innych zakresie u dziewcząt) i zazdrość o członka (u dziewcząt).

Dynamiczny rozwój psychicznych jakości podmiotu w ujęciu Freuda ufundowany jest na dominującej roli scenariusza edypalnego oraz różnicy płci. Model ten podkreśla także znaczną rolę powiązań między paternalistyczną pozycją rodziny a innymi źródłami kulturowych stłumień: państwem, kościołem, systemem edukacji. Proponując ponadto spójną teorię identyfikacji, dopełnia całościową wizję podmiotu poddanego rozlicznym represjom i zmuszonego do tłumienia nieakceptowanych treści.

Jacques Lacan uważał się za wiernego ucznia Freuda: twierdził, iż w jego pismach nie ma niczego, co nie zostało już wcześniej zauważone w pismach Mistra. Jednak dokonana przez niego reinterpretacja strukturalistyczna stawia go -

⁶⁷ Tamże, s. 132.

⁶⁸ Z. Freud [1976:145-146].

⁶⁹ Por. J.-L. Baudry [1970].

⁷⁰ Z. Freud [1976:106-107].

w mniemaniu sporej części badaczy - na pozycji ucznia-zdrajcy. Lacanowska teoria podmiotu przedstawia się jak klasyczna powieść narracyjna: rozpoczyna się narodzinami i fragmentaryzacją ciała, następnie przez fazę lustra i wejście w świat języka podmiot osiąga dojrzałość - przechodzi kompleks Edypa.⁷¹

Faza pierwsza dotyczy narodzin i fragmentaryzacji, a u jej podstaw leży pojęcie braku (można powiedzieć - bez zbytniej nieścisłości - że całą koncepcja podmiotu jest w tym ujęciu zbudowana na pojęciu braku). Oto bowiem w trakcie narodzin ludzki podmiot odrywa się od początkowej całości podzielonej na pół: doświadczenie to stanowi podstawę niewygasłych przez całe życie pragnień do poszukiwania zaginionej części. Innym aspektem tego podziału jest przypuszczenie, że całość pierwotna była androgyniczna, a jej przecięcie narzuciło biologiczną redukcję do roli mężczyzny lub kobiety.

Historia podmiotu rozpoczyna się od momentu odłączenia od łona matki: następujący nieco wcześniej moment seksualnego rozróżnienia i późniejsza separacja oznaczają podstawowy brak, seksualny w swoim charakterze. Podmiot może być określany w kategoriach braku, ponieważ wierzy on, że jest fragmentem czegoś większego, czegoś, co było już wcześniej.

Drugi moment utraty-braku, któremu podlega Lacanowski podmiot, zachodzi po urodzeniu, lecz przed wejściem w fazę nabywania języka. Nazywa to „preedy-palną fragmentaryzacją ciała”: otóż dziecko nie odróżnia siebie (jako terytorium, ciało zajmujące przestrzeń) od matki, od otaczających je przedmiotów. Czuje się niczym „ja roztopione w oceanie”. Lacan tworzy w tym przypadku jedną z licznych metafor, mającą trafnie przekazać jego myśli - tworzy określenie *l'hommelette*, co znaczy (napisane) *człowieczek*, lecz także (usłyszane) *omlet*. Dziecko jest więc podmiotem, który jak „omlet rozplywa się we wszystkich kierunkach”. Jednakże ciało dziecka przechodzi okres dyferencjacji, w wyniku którego powstają określone strefy erotogenne, będące drogą ujścia libido. Są nimi usta, odbył, narządy seksualne oraz element szczególnie pochodzący z innego ciała, mianowicie pierś matki. Jej brak (a także spojrzenia i głosu matki) obrazuje powstanie całej kategorii przedmiotów pożądaných, które zapewniają przyjemność: Lacan nazywa je *przedmiotami 'małe a' (objects petit a)*, co jest skrótem formuły *przedmiotowe inne*.

Identyfikacja z nimi ma miejsce w innym rejestrze, mianowicie wyobrażonego. Między szóstym a osiemnastym miesiącem życia dziecko po raz pierwszy doświadcza siebie jako jedność poprzez własne odbicie w lustrze. To zwierciadlane odbicie służy jako forma, która nadaje kształt podmiotowy i organizuje jego rozwój. Dokonuje się więc pewna identyfikacja między niemowlęciem i jego odbiciem: niemowlę sumuje odbite w lustrze fragmenty ciała, postrzega obraz, identyfikuje się z nim - ten obraz, samego siebie nazywa Lacan ja.

Ważnym momentem jest odnalezienie przez niemowlę całkowitej jedności, która zastępuje doznanie „koszmaru fragmentaryzacji”. Ta całość zostaje wyidealizowana i stanowi pierwotne narzędzie identyfikacyjnej jednakże identyfikacją z formą, różniącą się od podmiotu i zewnętrzną wobec niego, jest źródłem alienacji (tym bardziej, że ja - obraz lustrzany ma fikcyjny status). Nie jest przy tym jasne, czy w tworzeniu obrazu-ja mają, także udział czynniki kulturowe i społeczne normy.

Jednak ich udział jest niewątpliwy w rejestrze symbolicznego, które rozpoczyna się z chwilą nabycia przez podmiot zdolności językowych⁷² Trzeba stwierdzić, że Lacan radykalnie zmienia koncepcję znaku językowego, wypracowaną przez Ferdynanda de Saussure'a, kładąc największy nacisk na element znaczący oraz odbierając elementowi znaczonemu możliwość tworzenia paradygmatycznych relacji (przysługuje mu cecha syntagmatyczności, rozwijania sygnifikacyjnego łańcucha). W efekcie Lacan doprowadza do formuły, wedle której „element znaczący jest podmiot dla innego znaczącego” Według Lacana podmiotowość jest produk-

⁷¹ J. Lacan [1977a].

⁷² Tamże.

tem znaczeniowych transakcji wykluczających popędy, jest wytworem relacji pomiędzy elementami znaczącymi⁷³ w czym zbliża się do koncepcji Benveniste'a (ja jest tym, kto mówi ja).

Porządek symbolicznego - pojawiający się, aby zastąpić nieświadome siły wyobrazonego - oznacza dla Lacana szeroko rozumianą ludzką wiedzę, osiąganą w trakcie uspołecznienia. Proces ten dokonuje się poprzez język - ten porządek odróżnia człowieka od zwierzęcia. Człowiek nie jest twórcą symbolicznego, jest jego skutkiem. Nabywając wraz, z językiem takie lingwistyczne kategorie, jak *matka*, *ojciec*, *zakaz kazirodztwa*, tabu, a przede wszystkim *Imię Ojca* i *Prawo Ojca*, jednostka sytuuje się w centrum kompleksu Edypa, konceptualizując to jako językowy nabytek. Kluczowym określeniem dla rejestru symbolicznego jest nazwa *fallus* nie jest ona już dłużej oznaczeniem penisa, lecz wieloznacznym słowem dla opisanie tych wszystkich wartości, które stoją w opozycji do braku (przy czym Lacan bardziej pod kreślą jego dyskursywną moc aniżeli anatomiczną)⁷⁴. Z jednej strony *fallus* oznacza jakości, które podmiot zmuszony był utracić osiągając sferę symbolicznego. Z drugiej strony, *fallus* oznacza przywileje i wartości charakteryzujące pozycję mężczyzny w patriarchalnym społeczeństwie: w tym sensie równoznaczne są z nim określenia *Ojciec symboliczny*, *Imię Ojca*, Figura Z schematu rodzinnego wiąże relacje rodzinne, rejestry oraz Freudowską topografię, ustawiając w czterech krańcach Z: podmiot - matkę/Realne/Id - Ja/Wyobrażone/Ego - Ojca/Symboliczne/Superego. Istotny jest fakt, że obecny ojciec musi identyfikować się z ojcem symbolicznym, syn natomiast musi wierzyć, że ojciec jest w posiadaniu *fallusa*. Matka w tym projekcie jest brakiem, przeciwwagą siły ojca, jej pragnieniem jest spowodować, aby syn dostarczył jej zagubiony *fallus*.

Realne, trzeci rejestr - jeden z najbardziej zawikłanych punktów myśli Lacana i najmniej eksploatowany przez teorię filmu - jest definiowane jako *niemożliwe*. Realne, podobnie jak id, jest chaotyczne i nie podlega kontroli. Tak więc realne ma niewiele wspólnego z rzeczywistym, podmiot zaś odgraniczony jest od niego barierą symbolicznego.

Lacana podmiot podzielony, pluralny i antykartezjański (jest on autorem formuły: „Myślę, gdzie nie jestem, więc jestem, gdzie nie myślę”) spotkał się z dobrym przyjęciem wśród znacznej grupy teoretyków, głoszących *śmierć podmiotu*. Tak bowiem określił obecną fazę teorii filmu autor najbardziej reprezentatywnego wyboru współczesnych tekstów teoretycznofilmowych, Bill Nichols⁷⁵

Kim jest bowiem podmiot w kinie? Przestaje być bohaterem (Jak w klasycznych teoriach), nie jest jedynie osobą chodzącą do kina. Podmiot wkracza na miejsce zarówno autora-twórcy, jak i odbiorcy, stając się miejscem-w-dyskursie. Specyfiką tej postawy jest także to, że sam tekst filmowy staje się instancją podmiotową (wszak jest miejscem podmiotu), która w istocie jest poddawana psychoanalizie. Kreśląc poniżej zarys psychoanalitycznego modelu widza, zdecydujemy się na układ najbardziej pojemny. Istnieje w tej kwestii kilka propozycji, z których dwie są najbardziej istotne. Mary Ann Doane - zainspirowana „*Elementem znaczącym wyobrażonym*” Metza - proponuje, aby określać widza poprzez cztery cechy: parę voyeryzm/ekshibicjonizm, fetyszyzm, sen oraz pozycję w stosunku do ekranu/lustra⁷⁶. Uczniowie Christiana Metza, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie i Marc Vernet w rozdziale V „*Estetyki filmu*” zakreślają cztery podstawowe obszary, na których swoje badania prowadzi psychoanalityczna refleksja nad widzem. Są nimi:

1. Pragnienia widza,
2. Powiązanie widza z aparatem filmowym (*dispositif*),

⁷³ Por. K. Silverman [1983:172].

⁷⁴ Por. J. Lacan [1977c].

⁷⁵ Por. B. Nichols [1985].

⁷⁶ M. A. Doane [1979].

3. Sytuacja metapsychologiczna podmiotu podczas projekcji filmowej ,
4. „Miejsce widza” w sensie usytuowania w tekście.⁷⁷

Moja propozycja zmierza do przedstawienia pełniejszej mapy wraz z zaznaczeniem podstawowych więzi między jej punktami.

Będzie mowa o:

- Widzu śniącym - podstawowej koncepcji dla psychoanalizy,
- Widzu w lustrze - podległym procesowi identyfikacji,
- Pragnieniach widza: skopofilii, voyeryzmie, fetyszyzmie,
- Jego pozycji w tekście - systemie suture,
- Widzu słyszającym,
- Kobiecie-widzu.

A. Widz śniący

Trzy główne metafory dzisiejszego filmoznawstwa (odmienne od tych przytoczonych w rozdziale pierwszym, będących rezultatem spojrzenia diachronicznego) mają związek ze snem. Są to: platońska jaskinia, zwierciadlana faza rozwoju i Freuda pojęcie pracy snu⁷⁸.

Metaforę jaskini szczegółowo zanalizował Jean-Louis Baudry, inspirując się porównaniem Freuda, który uznał podobieństwo struktury psychiki do aparatu (mikroskopu, teleskopu). Baudry utrzymuje, że Platon w „Państwie” opisuje w istocie Freudowski mechanizm przeniesienia: w kinie ulegamy iluzji rzeczywistości, podobnie jak przykuci łańcuchami więźniowie. Dwie pozostałe metafory rozwija Christian Metz w „*Studium metapsychologicznym: filmie fabularnym i jego widzu*” z 1975 roku oraz innych artykułach swojej książki psychoanalitycznej.

Pierwszą i zasadniczą różnicę między sytuacją odbioru filmu a stanem snu wyznacza samoświadomość podmiotu: śpiący nie wie, że śpi; widz wie, że znajduje się w sali kinowej. Jakkolwiek luka między tymi stanami może być minimalna, to jednak zawsze istnieje. Faktem podstawowym jest to, iż czynniki sytuacji odbioru, jak izolacja, ciemność, brak motoryki i szczególność utworu ekranowego, powodują, że dorosły (bo u dzieci łatwiej występuje stan podobny do somnambulizmu) jest bezbronny wobec ulotnych momentów „huśtawki mentalnej”: nie ma możliwości reakcji poprzez motoryczny wybuch. Ów kwant energii nie znajdujący ujścia doprowadza do sytuacji, w której percepcja przemienia się w halucynację paradoksalną. Jest to halucynacja, bowiem wyraża tendencję do mieszania rozdzielonych poziomów rzeczywistości. Jest jednocześnie paradoksalna, ponieważ nie jest ścisłym jej odpowiednikiem: przedmiotem halucynacji podmiotu, w gruncie rzeczy, jest to, co istnieje naprawdę, co w tym samym momencie podmiot percypuje - obrazy i dźwięki filmu.

Film nie jest - według Metza - snem o maksymalnej głębokości, nie wszystkie strefy psychiczne są uśpione: mamy do czynienia z redukcjami stanu czuwania (a to wszystko powoduje, że widz prawie zawsze wie, że znajduje się w kinie, natomiast śpiący prawie nigdy nie wie, że śpi).

Druga różnica dotyczy charakteru filmowej percepcji: filmowa percepcja jest percepcją prawdziwą i nie daje się zredukować do wewnętrznych, psychicznych procesów. Natomiast produkcja senna składa się z serii operacji, pozostających od początku do końca w obrębie aparatu psychicznego. Percepcję filmową charakteryzuje potrzeba bodźca - podniety, podczas gdy percepcja oniryczna jest od niej wolna. Tak więc współczynnik złudzenia jest bardzo istotny w marzeniu sennym:

⁷⁷ *L'Esthétique du film...* [1983:172-173].

⁷⁸ Por. B. Nichols [1985:15].

chodzi o fakt, iż podmiot wierzy głębiej i ponieważ to, w co wierzy jest mniej prawdziwe. Natomiast złudzenie diegetyczne⁷⁹ wydaje się bardziej wyjątkowe i dotkliwe: jest bowiem złudzeniem człowieka przebudzonego.

Metz dostrzega fundament drugiej podstawowej różnicy w stopniu iluzji. Otóż film fabularny (jako halucynacyjne spełnienie pragnienia) jest mniej prawdziwy niż sen - nie spełnia bowiem warunku realnej halucynacji. Opiera się on na prawdziwej percepcji; a tej:

„podmiot nie może na obrazach i dźwiękach narzuconych mu z zewnątrz przykroić do tego, co lubi. Sen, marzenie sennie odpowiada życzeniom ściślej i bardziej regularnie: pozbawione zewnętrznego materiału, zabezpieczone jest od konfliktu z rzeczywistością (a rzeczywistość zawiera fantazje innych ludzi). Jest jak gdyby filmem sfotografowanym od początku do końca, filmem na temat życzenia, a w równej mierze i lęku, osobliwym filmem zdolnym omijać pewne miejsca i cenzurować treści na tyle, na ile wymaga tego zawartość, przykrojonym na miarę swego unikalnego widza (Jest to inny rodzaj *decoupage*), widza, który jest także autorem i ma wszelkie powody, aby czuć się usatysfakcjonowanym, skoro najlepiej jest być obsłużonym przez siebie samego”⁸⁰.

Film nie jest więc snem w pełni, widz znajduje się raczej w stanie przebudzenia. Freudowski model progresji układa się w nim na wzór ruchu od zewnętrzności do wnętrza. Dzieje się tak, że impulsy rodzące się w świecie zewnętrznym wzbogacają aparat psychiczny poprzez jego system percepcyjno-świadomy i zapisane zostają w postaci wspomnień (przedświadomych, czasami nieświadomych). We śnie sytuacja odwrotna (wzór regresywny) ma za punkt wyjścia psychikę, a jako punkt docelowy iluzję percepcji.

Widz filmowy, znajdujący się w sytuacji przebudzonego - w opinii Metza - zaświadcza o swej niezmiernie chwiejnej, paradoksalnej sytuacji z punktu widzenia dynamiki zmian psychicznych. Według Freuda teorii marzenia sennego pojawiający się (dość słaby) prąd regresywny ulega znacznie silniejszemu, progresywnemu. Tymczasem stan odbioru filmu - stan przebudzenia zdominowany jest przez regresję, prowadzącą do przeniesienia percepcji i halucynacji paradoksalnej. Co powoduje ten stan? zastanawia się Metz. Dostrzega tutaj podstawową zasadę psychologiczną kina: tendencję do odbierania jako realnego tego, co jest prezentowane, a nie tego, co prezentuje (czyli technologicznych warunków prezentacji). Na przykład: jeśli film pokazuje galopującego konia, mamy wrażenie oglądania galopującego konia, a nie ruchomych plam światła.

Na pytanie o dalsze drogi rozwoju tej energii pada następująca odpowiedź. Energia psychiczna, która w normalnych warunkach przebudzenia byłaby rozproszona, zostaje zmagazynowana w przypadku widza kinowego. zmierzając do znalezienia nowych sposobów rozładowania zgodnie z zasadą przyjemności, kieruje się z powrotem w dziedziny percepcji i wykorzystuje przebieg regresywny (energia pochodzi od wewnątrz). Jednakże film w tym samym momencie ofiaruje dla tej percepcji bogatą pożywkę z zewnątrz - w wyniku tego zostaje zahamowana pełna regresja o charakterze onirycznym. Stworzona zostaje równowaga podwójnego wzmocnienia: równowagi chwiejnej widza pomiędzy doznaniem z zewnątrz i wnętrza.

Autor „Studium” dostrzega trzecią różnicę (podobieństwo jednocześnie) między filmem a snem, będącą konsekwencją naszkicowanej wyżej sytuacji. Określa ją jako różnicę zawartości tekstowej - tekstu filmu i tekstu marzenia sennego. Film fabularny jest bowiem, generalnie rzecz biorąc, znacznie bardziej logiczny i ustrukturyzowany niż marzenie sennie. W istocie filmów naprawdę niemożliwych do

⁷⁹ Diegeza oznacza w filmie fabularnym świat filmowej historii. Włącza zarówno zdarzenia odbywające się, jak i te domniemywane, nie pokazane na ekranie.

⁸⁰ Ch. Metz [1982:110].

rozumienia jest niewiele. Wiąże się to zagadnienie z freudowską koncepcją pracy sennej; tej, która zamienia ukryte treści marzenia sennego na jawne. Operuje ona poprzez zgęszczenia i przesunięcia, w których Lacan dopatruje się metafory i metonimii (dyskusję tego fragmentu adaptacji Freuda przez Lacana i Metza zamieściłem w innym miejscu⁸¹). Natomiast Metza w „*Studium*” zajmuje inny fragment pracy sennej w ten sposób określony przez autora „*Wstępu do psychoanalizy*”:

„W zasadzie nie należy usiłować części Jawnego marzenia sennego tłumaczyć na podstawie innej części, tak jak gdyby marzenie senne było pomyślane planowo i przedstawione pragmatycznie. Przeciwnie, można je raczej porównać z brescjańskimi głazami, które składają się z przeróżnych odłamków kamieni, spojonych ze sobą za pomocą kitu, i to w ten sposób, że linie, które podczas tego powstają, nie oddają pierwotnych zarysów kamieni. W rzeczywistości istnieje część pracy marzeń sennych, tak zwane *wtórne opracowanie*, którego zadaniem jest zestawienie jakiejś całości z najbliższych sobie wyników pracy marzenia sennego. Materiał zostaje przy tym nieraz ułożony według zupełnie błędnie pojętego sensu i gdzie zachodzi potrzeba, tam zostają dodane rozmaite wstawki”⁸²

Metz podaje przykłady interpretowania przez Freuda koncepcji wtórnego opracowania, zmierzające do tego, aby uznać je za determinantę zmian w świadomej zawartości snu. Powoduje ono, że logika onirycznej diegezy jest odbierana bez zdziwienia: we śnie nic nas nie dziwi. Proces wtórny jest posłuszny zasadzie rzeczywistości: uczestniczy w utwierdzaniu pewnych wzorów myśli, ogranicza energię, uniemożliwia rozładowanie pragnień innymi drogami - słowem, reprezentując logikę stanu przebudzenia, zbliża się do sytuacji odbioru filmu. Owo wtórne opracowanie - w gruncie rzeczy drugorzędny mechanizm pracy sennej - staje się, według Metza, dominantą w procesie produkcji i percepcji filmu, rodzajem wszechobecnej siły, czynnikiem stwarzającym aurę percepcyjną. Według teoretyka problematyka wtórnego opracowania jest końcem podjętej przez niego wędrówki intelektualnej. Oto:

„Tropiąc niejasne pokrewieństwa (przeplatające się z różnicami) filmu i marzenia sennego, zbliżamy się do obiektu metodologicznie atrakcyjnego i unikalnego, teoretycznej hybrydy, a mianowicie snu, w którym wtórne opracowanie tworzy prawie wszystko samodzielnie, snu, w którym proces pierwotny gra tylko potajemną i sporadyczną rolę, rolę czynnika tworzącego lukę, rolę ucieczki: snu - najkrócej mówiąc podobnego do życia. Można powiedzieć, że jest to sen człowieka przebudzonego, który wie, że śni i konsekwentnie, który wie, że nie śni - wie, że znajduje się w kinie, który i wie, że nie śpi”⁸³

Paradoksów nigdy nie jest zbyt wiele w koncepcji Metza. Oto na pytanie o cechy stanu przebudzenia autor powiada, że stan odbioru filmu w ogólności łączy w sobie dwa przeciwne (a jednak zbieżne) procesy, prowadzące w efekcie do jednego stanu: niepokojącego zdziwienia. zdziwienia wobec braku, ponieważ film i widz znajdują się na jednakowym poziomie: film uległ wtórnemu opracowaniu, a widz jest już na ogół przebudzony. Tworzy się więc rodzaj kompromisu, pośredniego stanu przebudzenia: jest nim sytuacja marzenia na jawie. Freud nie przypisywał temu stanowi cech marzeń sennych, sama nazwa wskazywałaby na brak jakichkolwiek związków ze stanem snu; ponadto w marzeniu na jawie nie przeżywamy ani nie halucynujemy - jedynie wobrażamy sobie: „wiemy wówczas, że fantazjujemy - że nie widzimy, tylko myślimy”⁸⁴.

⁸¹ W. Godzic [1984:120-125].

⁸² Z. Freud [1984:198].

⁸³ Ch. Metz [1982:124].

⁸⁴ Z. Freud [1984:124].

Tak więc film fabularny zbliża się do marzenia na jawie, jednocześnie oddalając od marzenia sennego. Można powiedzieć, że film jest logiczną konstrukcją, bowiem jest tworem człowieka obudzonego - operacje mentalne twórcy i odbiorcy pochodzą z przedświadomości lub świadomości. Akt marzenia na jawie zawsze dąży do sztucznego przedłużenia napięcia wyobraźni przez kilka dodatkowych chwil: autor „Studium” skłania się do stwierdzenia, iż marzenie na jawie z punktu widzenia formy jest dokładnym przedłużeniem świadomej wyobraźni. Tak więc zarówno klasyczny film fabularny, jak i marzenie na jawie mają wiele podobnych cech. Są nimi: podobny stopień wtórnego opracowania, struktura zasadniczo diegetyczna oraz podobny stopień udziału w nich wyobraźni.

Porównanie filmu z marzeniem na jawie wydaje się Metzowi bardziej ściśle niż filmu ze snem. Bowiem w tym pierwszym przypadku podmiot, przechodzący od marzenia sennego do stand odbioru filmowego, traci podwójnie: po pierwsze - stracił autorstwo obrazów, po drugie - obdarza je mniejszą wiarą. Filii więc w tej relacji (film - sen) jawi się jako obcy i mniej wiarygodny.

Natomiast w przypadku opozycji: marzenie na jawie - sen podmiot jest, ogólnie rzecz biorąc, mniej usatysfakcjonowany filmem niż marzeniem, ale daje większą wiarę fikcji filmowej aniżeli swoim fantazjom. Emocjonalna korzyść ofiarowana przez film nie jest gorsza pod tym względem od korzyści ofiarowanej przez marzenie na Jawie. Jeśli sformułować metaforę, iż marzenie senne należy do dzieciństwa i nocy, to „film i marzenie na Jawie są bardziej dojrzałe i należą do dnia, ale nie do południa - do wieczora raczej”⁸⁵

Koncepcja Metza jest paradoksalna (co wypowiedziane już zostało kilkakrotnie): wynika z niej, iż wprawdzie film nie jest snem, ale jest podobny do snu. Wprawdzie odnaleźć w nim można wszystkie naszkicowane przez Freuda elementy pracy sennej, ale istnieją zbyt głębokie różnice, by orzekać o relacji bliższej niż podobieństwo. Istnienie powyższych elementów pracy sennej stało się podstawą dla wielu prac analitycznych (patrz: rozdział „Widz-w-tekście i poza nim”), natomiast w sensie teoretycznym trzeba zwrócić uwagę na próby podważenia bądź tylko rozszerzenia koncepcji Metza, dokonane przez Roberta Eberweina, Alana Hobsona i Vladę Petricia.

Obszerne studium Roberta Eberweina „*Film i ekran snu*” z 1984 roku ma swoje fundamenty w psychoanalitycznej teorii Bertrama Lewina z 1946 roku. Lewin uzasadniał pogląd, że wszyscy śniący - niezależnie od tego czy są świadomi tego, czy nie dokonują projekcji swoich marzeń sennych na pewien pusty ekran, ekran snu. Symbolizuje on pierś matki, miejsce, na którym zasypialiśmy po raz pierwszy. W świetle tej koncepcji ekran kinowy jest ostatnią protezą w historii ludzkich wynalazków, służy jako surogat fizjologicznego i psychicznego związku, jaki odczuwaliśmy w stosunku do matki: ekran jest jednocześnie piersią i dzieckiem, matką i mną. Nasze poczucie rzeczywistości, które czerpiemy z filmów, pochodzi - zdaniem Eberweina - ze swoistego wskrzeszenia snopodobnego stanu w dzieciństwie, gdy nasze ja jest zanurzone w obszarze zajmowanym przez matkę.⁸⁶

Poważnym osiągnięciem pracy Eberweina jest próba systematyzacji filmów o snopodobnym charakterze ze względu na szczególny sposób występowania w nich ekranów snu. Autor wyróżnia sześć kategorii stanów onirycznych. Pierwsze cztery wykorzystują związki przyczynowo-skutkowe: rozróżniane są sny ukazujące izomorfizm ciała i umysłu; sny, mające podłoże traumatyczne; sny lękowe oraz takie, które wyrażają pożądanie. Ostatnie dwie kategorie to filmy, które ewokują ogólne warunki stanu onirycznego oraz sny proleptyczne, antycypujące zdarzenia, które ukażą się później w narracji.

Eberwein stwierdza w konkluzji, że ów fizyczny ekran, na którym oglądamy filmy w sali kinowej wiele zawdzięcza naszym doświadczeniom z czasów dzieciństwa i pierwszym snom. W ogólności stwierdzić można - kontynuuje autor - iż filmy są jednocześnie realne i podobne do snów, gdyż ukazują się przed nami w sposób,

⁸⁵ Ch. Metz [1982:138].

⁸⁶ Por. R. Eberwein [1984:34].

który aktywizuje regresywne doświadczenia oglądania snów na naszych psychicznych ekranach snu. Ekran rzeczywisty, obecny w sali kinowej, funkcjonuje jako psychiczna proteza naszego ekranu snu, jest surogatem piersi matki, jest surogatem naszego ego.⁸⁷

Koncepcja Eberweina - Lewina jest dopełnieniem, inną wersją psychoanalitycznej koncepcji widza śniącego, naszkicowanej przez Metza. Natomiast teoria neurobiologa Alana Hobsona odczytywana była przez wielu krytyków - niesłusznie - jako cios we Freudowsko-Metzowską wizję: jako kamyk w ogrodzie psychoanalizy (jak zrelacjonowała tę sytuację krytyczną Alicja Helman⁸⁸). Hobson, wykorzystując Roberta McCarleya aktywacyjno-syntetyczną teorię procesu snu, odrzucił poglądy Freuda w dwóch zasadniczych kwestiach. Twierdził, iż - po pierwsze istnieje izomorfizm między aktywnością mózgu w stanach marzenia sennego i snu podobny do odpowiedniości między technikami kinematograficznymi a obrazem filmowym. Po drugie - obydwie te odpowiedniości nie są rozłączne, bowiem obydwie zależą od aktywności wizualnego systemu mózgu, którego rezultatem jest percepcja wizualna⁸⁹

Hobson precyzyjnie zatytułował swój artykuł w czasopiśmie „*Dreamworks*” („*Film a fizjologia marzenia sennego: mózg jako kamera-projektor*”), eksplikując tym samym podstawową tezę. Otóż przeprowadzając szereg badań fazy snu, zwanej REM (wyróżnionej dzięki pojawiającym się w niej szybkim ruchom gałek ocznych - a ponadto na czas jej trwania przypada większość marzeń sennych), Hobson stwierdził, że jest ona wysoce zautomatyzowaną, fizjologiczną funkcją organizmu. Charakter obrazów snu może być porównany tym samym do aparatu wysyłającego całkowicie przypadkowe, chaotyczne obrazy, niełatwo dające się zintegrować w jakąkolwiek znaczącą całość. Uderzające podobieństwo do testu Rorschacha pozwala sformułować w świetle teorii Hobsona następujący model pracy mózgu: na jawie mózg tak jak kamera „zbiera” obrazy, utrwała je i analizuje - natomiast w czasie snu mózg działa podobnie jak projektor, generując obrazy wydobywane z pamięci.

Dyskusja, Jaka rozwinęła się po publikacji artykułu Hobsona, motywowana była żarliwą próbą obrony przez teoretyków filmu dziedzictwa myśli Freuda. Bowiem atak skierowany był w podstawy koncepcji marzenia sennego twórcy psychoanalizy: przekonania o czysto psychicznym charakterze wytworów snu oraz komunikacji między sferą nieświadomą, podświadomą i świadomą wraz z osłabioną rolą cenzury. Sen - „królewska droga do podświadomości” i miejsce spełnienia pragnień podmiotu, poddanych represji przez rzeczywistość - miałyby być zaledwie chaotycznym wytworem: przerwana została tym samym więź między snem a ludzką psychiką.

Jednakże Hobson, odpowiadając na zarzuty Raymonda Durngata, nie stawiał spraw tak kategorycznie, jak zarzucali mu interpretatorzy⁹⁰ Autor „*Mózgu - jako kamery-projektora*” stwierdził, iż nadal niewiele możemy powiedzieć o istocie mechanizmu zwanego mózgiem; natomiast sam skłonny byłby przypuszczać, iż sen w istocie posiada znaczenie, choć jego źródła nie tkwią w z represjonowanym materiale psychicznym, jak utrzymuje psychoanaliza.

W świetle tych faktów trzeba uznać za Alicję Helman, iż koncepcja Hobsona nie tyle neguje psychoanalityczne myślenie o filmie, „ile się z nim rozmija. Hobson bowiem zajmuje się fenomenem snu na poziomie, na którym teoria filmu nie ma jeszcze nic do powiedzenia i nic do powiedzenia mieć nie może”⁹¹. Na potwierdzenie tych słów przytoczyć należy kolejne działania Hobsona, autora koncepcji chaosu marzeń sennych. Jego analiza snów Bergmana potwierdza właśnie sygnifikacyjny charakter snów i ich obrazów filmowych; choćby ich znaczeniem było

⁸⁷ Tamże, s. 192-193.

⁸⁸ Por. A. Helman [1988b].

⁸⁹ A. Hobson [1980:9].

⁹⁰ R. Durngat [1981:76-82].

⁹¹ A. Helman [1988b: 17].

tylko to, że Bergman wykorzystał w „Personie” własne doświadczenia *vertigo* - zawrotu głowy?⁹²

Już nie krytykę (choć z inspiracji Hobsona), ale rozszerzenie punktu widzenia Metza modelu przebudzonego widza, przynoszą opracowania amerykańskiego badacza, Vlady Petricia z 1981 roku. Przedstawiając rozległą panoramę udziału snu w utworach na przestrzeni całej historii kina, stawia pytanie o główne sposoby, przy pomocy których filmy są w stanie ewokować u widzów stany podobne do marzenia sennego. W jego opinii istnieją pewne specyficzne techniki kinematograficzne wzmacniające oniryczny wpływ filmu i stymulujące aktywność neuronów podobną do tej, jaka jest udziałem marzenia sennego.

Zwraca uwagę, że:

1. Ruchy kamery w przestrzeni mogą spowodować snopodobne doznania u widza;
2. Paradoksalne i pozbawione logiki kombinacje przedmiotów, postaci, ustawięń przypominać mogą dziwaczne formy przejawiania się wyobraźni w czasie snu;
3. Dynamiczny montaż wzmacnia stany lękowe, charakterystyczne dla zmór sennych;
4. Niektóre rodzaje połączeń przestrzenno-czasowych (szczegół nie *jump-cuts*, łączące ujęcia niezupełnie zgodnie następujące po sobie? są ekwiwalentne z nagłymi przemieszczeniami w czasie snu;
5. Efekty fotograficzne mogą być przyczyną stanów hipnotycznych;
6. Nawet najbardziej pozbawione logiki zdarzenia na ekranie percypowane są przez widzów jako „realne”, tak jak dzieje się to we snach;
7. Dźwięki i spojrzenia postaci potrafią wzmocnić pojawienie się wyobraźni sennej⁹³

Petric podaje w istocie listę środków wyrazowych, która Już od propozycji Arneheima - cieszyła się powodzeniem u krytyków filmowych. Przyznawano bowiem wielu środkom swoje, immanentne znaczenie, zdolność do komunikowania pewnych stanów psychicznych. Także ten katalog jest w pełni wykorzystywany w postępowaniu analitycznym.

Dochodzimy do wniosku, iż pierwszą i podstawową cechą widza filmowego w ujęciu psychoanalitycznym jest jego status podobny do sytuacji śniącego szczególnie rodzaj snu: snu na jawie, snu człowieka przebudzonego. Podmiot ulega regresji: nie ma ona jednak charakteru zupełnego - w kinie w istocie nie jesteśmy dziećmi. W opinii psychoanalityków pragniemy nieustannie powrotu do tego stanu, odkąd tylko wyszliśmy z niego. Strumień regresji zahamowany jest doznaniem aktualnymi i zewnętrznymi: to właśnie jest prawdopodobnie przyczyną nieustannych paradoksów w teorii filmu i zaburzeń wielu dychotomii. Śnimy wprawdzie, ale w stanie przebudzenia, jesteśmy dziećmi - ale „dorosłymi dziećmi”. Przyjmijmy, że stan snopodobny jest nie tylko metaforą, jak chcą niektórzy krytycy tego zagadnienia.⁹⁴ jest obok sytuacji podmiotu podzielonego i rozdwojonego (a właściwie razem z nią) - fundamentalną cechą modelu psychoanalitycznego. Widz „niby-śpiący”, aby utrzymać ten stan wymaga uczestnictwa uczuciowego: z kim?, z czym?, w jakich warunkach - na te pytania próbuje odpowiedzieć koncepcja identyfikacji.

B. Widz i lustro - identyfikacja i ciało

⁹² Por. A. Hobson [1988b: 26-28].

⁹³ V. Petric [1981b: 23-24].

⁹⁴ M. Haltof [1988:117].

Inspiracja psychoanalityczna dokonała niewątpliwie zasadniczej reorientacji w kwestii identyfikacji. Jakkolwiek wielu wcześniejszych badaczy wywodziło swoje koncepcje od tez Freudowskich, to propozycje lat siedemdziesiątych stwarzają przesłanki do orzekania o zasadniczej zmianie punktu widzenia. Zastosowanie pojęcia identyfikacji do filmoznawstwa przynosi pewną redukcję: chodzi o sprowadzenie identyfikacji do relacji widz - utwór filmowy, przy czym widz jest na ogół traktowany jako jednostka izolowana.

Jean-Louis Baudry jest pierwszym autorem, który nawiązał do koncepcji identyfikacji Lacana⁹⁵. Według francuskiego teoretyka kino jest maszyną ideologiczną, która poddaje widzów manipulacji już samym sposobem funkcjonowania aparatury, stwarzając iluzję obiektywności przedstawianych zdarzeń. Kino nie odzwierciedla rzeczywistości, lecz obrazy - te zaś uznane są za rzeczywistość jako taką. Baudry podkreśla fizyczne warunki odbioru filmowego, wywodząc z nich wniosek o prymacie *rzeczywistości podmiotowej* w tym doświadczeniu. Twierdzi więc:

„Rzeczywistość naśladowana przez kino jest przede wszystkim rzeczywistością *ja*, Ponieważ jednak odzwierciedlany obraz nie jest rzeczywistością materialną, lecz rzeczywistością świata danego jako znaczenie, dlatego wyróżnić możemy dwa rodzaje identyfikacji. Pierwsza przywiązana jest do samego obrazu, wynika z bohatera portretowanego jako centrum drugiej identyfikacji, niosąc identyczność, która stale musi być chwyтана i ustanawiana na nowo. Drugi poziom umożliwia pojawienie się i uruchomienie pierwszego - to transcendentalny podmiot, którego miejsce zajmuje kamera, który ustanawia i rządzi przedmiotami w tym *świecie*”⁹⁶.

Powoduje to, iż mniej identyfikujemy się z samym przedstawieniem, ze spektaklem, bardziej natomiast z tym, co wystawione w tym spektaklu: z instancją - podmiotowością w kamerze, która skłania do widzenia tego, co jest prezentowane. Owym podmiotem transcendentalnym, którego miejsce wypełnia kamera jest - można by powiedzieć - machina czy organizacja filmu jako dyskursu, jako potencji prezentacji. Transcendentalny podmiot łączy fragmenty zjawisk prezentacji w spójne znaczenie - czyni to na podobieństwo lustra, unifikującego fragmenty ciała podmiotu w jedność *ja*.

W koncepcji Baudry'ego identyfikacja widza z podmiotem transcendentalnym ma charakter obligatoryjny i umożliwia zaistnienie procesu odbioru dzieła. Jest ponadto poprzedzona identyfikacją (w sensie: rozpoznania) z aparaturą kina (a więc i widzem) jako obiektem nasyconym ideologią i poddanym manipulacji.

Christian Metz w „*Elementach znaczącym wyobrażonym*” nakreślił swą koncepcję, wychodząc od metafory lustra zapożyczoną od Mitry'ego, lecz nasyconą treściami Lacanowskiej fazy zwierciadła. Metz, dokonując przeglądu *signifiantów* innych sztuk, stwierdza, że filmowy wyróżnia się najwyższym stopniem fikcyjności: to, co percypujemy nie istnieje. Charakterystyczne dla kina nie jest więc to, że zdarza mu się przedstawiać elementy wyobrażone, lecz fakt, że wyobrażone istnieje od początku, że ono właśnie konstytuuje kino jako *signifiant*. Owo wyobrażone jest szczególne: łączy w sobie pewien rodzaj obecności z pewnym rodzajem nieobecności. Kino - paradoksalnie jest jednocześnie bardziej percepcyjne ze względu na ilość zmysłowych bodźców i mniej percepcyjne (bo percepcje są fałszywe).

Prowadzi to Metza do następującej konkluzji:

„A zatem film jest podobny do lustra. Lecz różni się od pierwotnego lustra w jednym istotnym punkcie: chociaż tak jak ono może odzwierciedlać wszystko, jest jedna rzecz, której nie odbija i nigdy odbijać nie będzie: ciało widza. W tym właśnie miejscu ekran nagle staje się przezroczystym szkłem”⁹⁷

⁹⁵ Por. J. L. Baudry [1974-75].

⁹⁶ Tamże, s. 42.

⁹⁷ Ch. Metz [1982:45].

Z kim identyfikuje się widz podczas projekcji filmowej? pyta Metz. Bo przecież warunkiem jest, że musi się identyfikować: w kinie widz jest zależny od stałej gry identyfikacji, które są niezbędne dla społecznego komunikowania. Widz ma możliwość identyfikowania się z bohaterem filmu (szczegół nie w utworach fabularnych), może identyfikować się z aktorem (w mniej lub bardziej afabularnych utworach). Jednakże to nie wystarczy: powyższe typy to jedynie formy wtórnej identyfikacji (wtórnej w kinematograficznym sensie, bowiem każda z nich jest wtórna w sensie psychoanalitycznym).

Padają dalsze pytania: z kim lub czym miałby identyfikować się widz w sytuacji, gdy ogląda sceny nie zawierające postaci ludzkiej? Bardziej podstawowa wątpliwość dotyczy umiejscowienia ego widza w akcie percepcji, mającej doprowadzić do ustanowienia elementu znaczącego. Pytanie brzmi:

„zatem gdy rozpoznaję moje odbicie na ekranie, lub gdy go nie rozpoznaję, gdzie wówczas jestem?”⁹⁸

Odpowiadając na nie, autor wprowadza pojęcie widza wszechpercypującego i przedstawią następujący wywód. Widz - w przeciwieństwie do dziecka w lustrze - nie jest obecny na ekranie-lustrze. Tym samym nie może identyfikować się sam ze sobą jako przedmiotem, lecz tylko z pewnymi innymi przedmiotami. Przy takim rozumieniu ekran przestaje być lustrem: percypuje się bowiem jedynie przedmioty, pozbawione w zupełności „domieszki podmiotu”. Na ekranie obecnie jest jedynie „to inne” - a ja jestem po to, by na nie patrzeć. Nie jestem zamieszany w to, co percypowane: jestem natomiast „wszechpotężny” i „wszechpercypujący”, posiadając niezwykły dar bycia wszędzie i całkowitego usytuowania po stronie instancji percypującej.

W tym sensie widz, wielkie *oko i ucho*, jest instancją konstytutywną dla filmowego *signifiantu* - to właśnie on jest twórcą filmu. Podstawowe pytania o charakterowego filmowego zmierza do rozstrzygnięcia, gdy francuski teoretyk stawia, problem zakresu samowiedzy podmiotu. Wiedza ta ma dwoisty charakter: otóż wiem, że percypuję coś wyobrazonego (dlatego bez obawy przyjmuję wszelkie absurdy) i jednocześnie wiem, że to ja jestem tym, który percypuje. Ta druga dyspozycja jest bardziej złożona: wiem, że to moje organa zmysłów są fizycznie poruszone (nie fantazjują), ale zarazem wiem, że cały ten wyobrażony materiał jest zdeponowany jak gdyby na moim wewnętrznym ekranie. To właśnie ego widza staje się miejscem, w którym to, co realnie percypowane/wyobrażone staje się symbolicznym, staje się pewnym *signifiantem*⁹⁹.

W ten sposób Metz dochodzi do tezy, iż podstawowa identyfikacja filmowa polega na

„identyfikacji widza samego ze sobą, ze sobą jak czystym aktem percepcji (jako czujnością, pogotowiem): jako warunkiem możliwości percypowania i tym samym jako transcendentalnym podmiotem, wcześniejszym od każdego *jest*”¹⁰⁰.

Jednak ten typ nie wyznacza końca szeregu identyfikacyjnego: po możliwych identyfikacjach (z bohaterami, z aktorem), po podstawowej (z samym sobą) widz dochodzi do wniosku, że identyfikując się ze sobą jako oglądającym nie może nie identyfikować się z kamerą (ona obejrzała to wszystko wcześniej, a jej kadrowanie jest istotne dla ustanowienia *signifiantu*).

Metz konstruuje metaforę wizualną, która - w jego mniemaniu - wyjaśnia filmowe doświadczenie. Zbudowana jest ona na bazie podwójnego ruchu, obrazowanego dwoma stożkami: jednym - projekcyjnym, drugim - introjekcyjnym (ekranem, wrażliwą powierzchnią rejestrującą), widz, w czasie projekcji ma wrażenie jak gdyby, w sensie dosłownym, „rzucił okiem na rzecz”. Te przedmioty, gdy

⁹⁸ Tamże, s. 47.

⁹⁹ Tamże, s.47-49.

¹⁰⁰ Tamże, s. 49.

już zostały oświetlone, wracają do widza, by zostać „zdeponowane”: docierają do naszej percepcji, która przestała być emitującym źródłem i stała się miękkim woskiem. Tak więc podczas spektaklu widz jest reflektorem, substytutem i duplikatem projektora (a ten z kolei duplikuje nieobecną kamerę). Jednocześnie widz jest wrażliwą powierzchnią, stanowiąc inny rodzaj ekranu (który z kolei jest duplikatem taśmy filmowej). Istnieją zatem dwa stożki światła: jeden przebiega od projektora do ekranu (włącza to wizję widza), drugi - niemniej ważny - od ekranu do rzeczy zdeponowanych w percepcji widza.

Wielką zaletą koncepcji Metz jest fakt, że nie rozdziela ona tych sfer - jak to czyniono dotychczas w teorii filmu. Metz przestrzega przed takim jednostronnym ujęciem, stawia bowiem następującą konkluzję:

„kiedy mówię, że widzę film mam na myśli jedyną w swoim rodzaju mieszaninę dwóch przebiegów w przeciwnych kierunkach: film jest tym, co przyjmuję, ale zarazem tym, co ja wyzwalam, ponieważ nie przeegzystuje on przed moim wejściem na salę - by go stłumić wystarczy, że zamknę oczy. Wyzwalając go, jestem projektorem, odbierając go, jestem ekranem: w obu tych działaniach jestem kamerą”¹⁰¹.

Ponadto dynamika tego modelu doprowadza do rozbicia jeszcze innego mitu dawnych teorii: przekonania o pasywności widza. Przyjmując za Lacanem koncepcję stawiania się podmiotu jako ciągłej gry identyfikacji, Metz w istocie podkreśla mobilność psychiczną widza. Uśpieniu motorycznemu towarzyszą ciągle przemienne i niekiedy zaskakujące swą aktywnością procesy psychiczne.

Konkluzję paradoksu identyfikacyjnego - polegającą na tym, że widz jest nieobecny na ekranie jako percypowany, lecz jest on zarazem obecny tam, a nawet wszechobecny jako percypujący autor *signifiantu wyobrazonego* poszerza rozważaniami na temat subkodów identyfikacji. Istnieją takie szczególne przypadki, w których pewne rodzaje kinematograficznych kodów (lub subkodów) wskazują widzowi drogi, wzdłuż których podążać powinna jego identyfikacja. Są nimi: obrazy subiektywne, przestrzeń poza kadrem i sposoby widzenia. Dzieje się tak, iż - na przykład niezwykley kąt widzenia czyni nas świadomymi czegoś, o czym zapominamy do pewnego stopnia: identyfikacji z kamerą (czyli w przybliżeniu: z punktem widzenia autora). Wówczas normalne kadrowanie zaczyna być uznawane za brak kadrowania, zwykle widz przyjmuje optyczny punkt widzenia autora za swój (bez tego kino nie mogłoby istnieć), lecz jego świadomość nie kontroluje tego. I oto niezwykley punkt widzenia aktywizuje podmiot i uczy powtórnie tego, co już poznał - słowem: widz poddaje się sugestii do poruszania się wzdłuż narzuconych linii.

Na zakończenie rozważań na temat identyfikacji Christian Metz wraca do problematyki fazy lustra opracowanej przez Lacana. Twierdzi, iż istnieje zasadniczo ciągłość między dziecięcą grą ze zwierciadłem a pewnymi figurami kinematograficznymi. Identyfikacja ze swoim własnym widzeniem jest podstawą kina i w tym sensie jest pierwszą filmową identyfikacją właściwą (istnieją w tym względzie kłopoty terminologiczne: nazwać ją „identyfikacją pierwotną” nie byłoby słuszne ze względu na tradycję tego pojęcia w teorii Freuda, jest ona wprawdzie „wtórna”, ale w zakresie utworu filmowego jest nią każda identyfikacja). Kolejne identyfikacje (z bohaterami, aktorami, głosami zza kadru itd.) są drugimi, trzecimi: wzięte razem tworzą - w opozycji do tej pierwszej właściwej - sekundarną identyfikację filmową.

W koncepcji Metz identyfikacja jest motorem kontaktu podmiotu z filmem, źródłem czynności sygnifikacyjnych widza. Aby zrozumieć film fabularny, widz musi zarazem uznać siebie za bohatera (zastosować procedurę wyobrazeniową) i nie uznawać siebie za innego (powrót do rzeczywistości powodujący, że fikcja zaczyna być traktowana jako symboliczna). I ogólnie: aby zrozumieć film widz powinien percypować obiekt sfotografowany jako nieobecny, jego fotografię jako obecną, a obecność tej nieobecności jako znaczącą¹⁰²

¹⁰¹ Tamże, s.51.

¹⁰² Tamże, s. 56.

Polski krytyk koncepcji Metz, Tadeusz Maranda, zwraca uwagę na nieadekwatność wielu elementów adaptowanych z teorii Lacana. Otóż Metz „realne” zbliża się raczej do potocznego rozumienia tego określenia (jako „rzeczywiste”), co stoi w sprzeczności z Lacana rozumieniem („sfera nieznanego, chaotycznego i przerażającego”). Brak u Metz Lacanowskiego pojęcia *innego* - a ponieważ *inny* jest przede wszystkim miejscem w strukturze - to trzeba stwierdzić, iż Metz oddala się od strukturalizmu Lacana. Metz miesza pojęcia ego i podmiotu, które są rozdzielone u Lacana. Tadeusz Maranda skłania się nawet do oceny, iż teoria filmu przyjęła na obszar swych badań tylko sztafaż terminologiczny innej dziedziny wiedzy.¹⁰³

Trudno nie zgodzić się, iż zarzuty te świadczą o błędach teorii Metz. Należy jednak ostrożnie podchodzić do prób jej totalnego przekreślenia. Mamy tu w istocie do czynienia z interesującymi propozycjami, utworzonymi na bazie - nie tyle fałszywie - co dość pochopnie i nieprecyzyjnie dobieranych przesłanek. Próbując bronić Metz, odpowiadamy, że znajduje się on - jak każdy chyba teoretyk kina - na pozycjach przegranych. Pragnąc bowiem adaptować teorię Lacana, powinien przeprowadzić krytykę i heurzę jego myśli, co wymagało by posiadania innych kwalifikacji i napisania osobnej rozprawy. A jednak czuje on, że owa adaptacja może wyjaśnić istotne zagadnienia na obszarze jego dyscypliny. Mówiąc nieco metaforycznie: być może Metz i inni używają skomplikowanego komputerowego instrumentarium w sytuacji, gdy można - jak wielu badaczy sądzi - skorzystać z ołówka i kartki. Rzecz w tym, że oprócz rozumienia niechęci wobec ołówka i kartki stosowanych w badaniach nad kinem dzisiaj, winniśmy spytać jaki ołówek?, jaka kartka? - a często pytania te są równie skomplikowane jak Lacanowskie.

Koncepcja identyfikacji Metz stanowiła podstawę wielu innych pomysłów teoretycznych: zarówno tych rozszerzających ją, jak i krytykujących. Stanowią one materiał szczegółowego opracowania Alicji Helman¹⁰⁴ - my zwróćmy jedynie uwagę, że korpus koncepcji Metz nie został zachwiany. Wprawdzie Geoffrey Nowell-Smith w artykule „*A Note on History/Discourse*” z 1976 roku kwestionuje podział na identyfikację pierwotną i wtórną, ale w istocie chodzi mu o fakt, że widz uwikłany jest w identyfikacje, które są zarazem pierwotne i wtórne (w tym sensie zbliża się do ducha wywodów Metz).

Inny brytyjski teoretyk, Stephen Heath dodaje kilka nowych wątków: podkreśla rolę systemu spojrzeń w identyfikacjach oraz wskazuje na utwory graniczne (kino awangardowe materialistyczno-strukturalistyczne Petera Gidala i innych twórców z kręgu *London Filmmaker Cooperative*).¹⁰⁵

Lawrence Crawford w studium z 1981 roku („*Actional Nameability and Filmie Narrativity: From Inner Speech to Identification*”) łączy natomiast problem identyfikacji z tworzeniem podstawowych jednostek narracyjnych poprzez nadawanie im nazwy w procesie mowy wewnętrznej.

Inne nowe wątki nad koncepcją Metz nadbudowuje John Ellis w studium „*Visible/fiction*” z 1982 roku. Autor przyjmuje, iż identyfikacja przebiega w dwóch fazach: w pierwszej - identyfikujemy się z aparatem, w drugiej - dokonujemy narcystycznej identyfikacji z postacią ludzką lub inną antropomorfizowaną figurą. Jednak aparat w pojęciu autora nie jest pojęciem kolektywnym, lecz konkretnie aparatem projekcyjnym: dzięki tej fazie spektakl filmowy i praca naszej, percepcji zostają utożsamione. Tę drogą widzi Ellis jako proces wieloaspektowy i rozbity na fragmenty: identyfikacja to w istocie proces wystawiania się na pokaz, *defilowanie* konstytutywnych fragmentów psychiki widza.

Wydaje się, że jeszcze dwa aspekty identyfikacyjnej teorii wymagają zastanowienia: pierwszy - w celu wyjaśnienia i obrony, drugi - aby ją dopełnić. Otóż istnieje pogląd, wedle którego stopień regresji podmiotu w kinie jest tak znaczny, iż mówić można o regresji do stanu dzieciństwa. Jego zwolennicy (między innymi

¹⁰³ Por. T. Maranda [1986].

¹⁰⁴ Por. A. Helman [1988c].

¹⁰⁵ S. Heath [1981].

Dudley Andrew¹⁰⁶ i Alicja Helman¹⁰⁷) twierdzą, że cała psychoanalityczna teoria Metz zdominowana jest przeświadczeniem o regresji, w wyniku której dorosły widz traktowany jest niczym przedszkolak biernie tkwiący przed ekranem i przyjmujący na siebie rolę przekaźnika obrazów.

Skłaniałbym się do osłabienia apodyktyczności tego poglądu, twierdząc nawet, że to właśnie psychoanalityczna koncepcja optuje za widzem dyskursywnym, prowadzącym dialog z tekstem. Jednakże – twierdzi psychoanaliza – najpierw trzeba wyprowadzić wszystkie konsekwencje ze stanu bierności motorycznej (i tylko na taki rodzaj bierności zgadza się).

Na poparcie naszej krytyki sądu o redukcji do stanu dzieciństwa można by przytoczyć dwie kwestie. Po pierwsze: nieporozumienie może brać się stąd, iż psychoanaliza istotnie znajduje motywy działań w okresie dzieciństwa. Jednakże analiza aktywności bohatera filmu, polegająca na doszukiwaniu się w jego postępowaniu motywu Edypa, nie jest automatyczną redukcją do przeżywanego w dzieciństwie fazy rozwoju, lecz jedynie metaforą – w istocie mówi o ludziach dorosłych, którzy zachowują aktywne wspomnienia i traumy z dzieciństwa.

Druga kwestia dotyczy braku zdecydowanych, literalnych sformułowań na ten temat w tekstach psychoanalityków filmu. Nawet zdarzają się sytuacje odwrotne: Metz ukazując drogę formowania się podmiotu filmowego, wielokrotnie podkreślał, że metafory dzieciństwa są złudne. Analityk filmowy ma bowiem do czynienia z ego dorosłym, już ukonstytuowanym, i nie można dostrzec mechanizmów, które czyniłyby dzieci z dorosłych widzów kinowych (szczegół nie podkreślał to porównując i pokazując różnice między identyfikacją a fazą lustra). Metz rzeczywiście pisał, że istnieje ciągłość między dziecięcą grą ze zwierciadłem, a pewnymi stanami widza. Nasze rozumowanie podąża jednak w tym kierunku, że Jeśli nawet psychoanaliza w istocie dostrzega w każdym podmiocie „coś z dziecka”, to w sytuacji odbioru filmowego nie ma tego ani zbyt wiele, ani nie jest to zbyt intensywny proces.

Drugi aspekt – dopełniający – dotyczy problemu cielesności w psychoanalitycznej koncepcji widza. Zwróćmy najpierw uwagę w poniższym krótkim zarysie, że zainteresowanie ciałem ludzkim przedstawionym na ekranie istniało od początków refleksji nad kinem. Vachel Lindsay i Hugo Münsterberg traktowali ciało jako element istotny dla rozwijanych przez nich typologii gatunkowych. Béla Balázs z naciskiem podkreślał, że ciało powinno być niewyczerpanym źródłem środków wyrazowych sztuki filmowej. Gest i ruch ciała stanowią najstarszy język ludzkości a język mimiki – według autora „*Der Sichtbare Mensch*” – zdolny jest do przekazywania znaczeń bardziej indywidualnych od tych, które przenoszą słowa. Karol Irzykowski, zafascynowany cielesnością (stworzył godny upowszechnienia neologizm *ciałowość*), uznaje ją za żywioł kina, motor rozwoju sztuki filmowej i motyw w pełni odzwierciedlający prawa medium. Nie przeszkadzało to jednak twierdzić autorowi „*Dziesiątej muzy*”, że zwracanie uwagi w kinie na *ciałowość* postaci ludzkiej powoduje w efekcie jej odczłowieczenie. Nie można było chyba dobitniej sformułować przekonania, że umysł (psychika, dusza) i ciało to dwie odrębne sfery.

Kolejną podnieętą do zainteresowania się tym problemem przyniósł kierunek, który można określić jako ikonografia ciała. Wraz z powstaniem dojrzałego kina dźwiękowego i ukształtowaniem się, głównie dzięki tradycji Hollywoodu, stereotypów wizualnych, narracyjnych i gatunkowych nasiliły się próby opisu i interpretacji ze względu na funkcje ciała i jego części oraz ich relacji do sfery bezcielesnej. Pisano o ewolucji przedstawienia twarzy, rąk, nóg, kobiecych piersi i męskich łydek, nagich i odzianych, z akcesoriami lub bez. Nie mam zamiaru ujmować wartości tym pomysłom, przynoszą one niekiedy wiele syntetycznych uogólnień. Czasem temat ciała bywa cechą charakterystyczną dla ukazania ewolucji gatunków¹⁰⁸ Wydaje się, że to interesująca perspektywa: jesteśmy o krok od tego, żeby analityk

¹⁰⁶ D. Andrew [1984a].

¹⁰⁷ A. Helman [1986a].

¹⁰⁸ Por. S. Neale [1980].

filmowy był w stanie powiedzieć - „pokaż mi jak traktowane jest ciało, a powiem ci jaki to gatunek”. Przy całym szacunku jednak dla użyteczności tej metody pozostaje zwątpienie czy autorzy ją stosujący nie tracą z pola widzenia pewnej fundamentalnej cechy ciała ludzkiego, a zaniedbując ją są w stanie traktować na tym samym poziomie rękę i łaskę, twarz i cylinder, tors i cygaro, oczy i krój fraka. ... W tym miejscu sytuuje się także nurt analizy gramatycznej, określonej przez jej wyznawców jako wędrówka wzdłuż rozmaitych sfer ludzkiego ciała. Przy pomocy tradycyjnego aparatu pojęciowego gramatyki filmowej .

Trzecią metodę w podejściu do problematyki ciała na ekranie stanowią badania kinezyczne i proksemiczne, autonomiczne dziedziny semiotyki, traktujące o znaczących ruchach ciał i relacjach przestrzennych między nimi. Ich autorzy są zwykle świadomi wielu ograniczeń i niejasności w stosowaniu tych metod do utworu ekranowego: na przykład niemożności dokonania ścisłego opisu ruchów, gestów i stosunków przestrzennych, czyli określenia przedmiotu badań. Można dołączyć i inne wątpliwości: nie wiadomo, czy nie jest tak, iż kinezyka i proksemik a nie powinny organizować i opracować wyników badań dziedziny określonej jako ikonografia ciała, obarczonej błędem degradacji ciała tylko do fizyczności.

Zmierzam do tego, że stan dotychczasowych badań nad tym fenomenem jest niewystarczający. Szereg argumentów przemawia za tym, aby w badaniach nad ciałem na ekranie (w szczególności), a także w każdym akcie percypowania komunikatu filmowego, brać pod uwagę konsekwencje, jakie wynikają z faktu posiadania ciała przez odbiorcę. Z ogólniejszej dyskusji nad problemem ciała można wysnuć wniosek, że w opinii antropologów fenomen ekspresji ciała spowodował powstanie dwóch ważnych linii granicznych. Pierwsza oddziela tych, którzy zgodnie z poglądem Karola Darwina sądzą, że ekspresja ciała jest dziedziczna i uwarunkowana biologicznie od tych, którzy skłonni byłiby twierdzić, że mamy tu do czynienia z formą wyuczoną i determinowaną społecznie. Druga granica przebiega między tymi, którzy są skłonni przypisywać ruchom ciała walor uniwersalności, a tymi, którzy sądzą, iż są to fakty relatywne i odnoszące się do konkretnych kultur. Wydaje się, że istnieją pewne społeczne (to znaczy: niepsychologiczne) aspekty ekspresji ciała. W końcu lat sześćdziesiątych antropologowie stworzyli pojęcie wizerunku ciała dla określenia sposobu postrzegania własnego ciała. Nie wynika jednak z tego, że pojęcie to jest wyrażane przez jakiś świadomy obraz, zawiera raczej wspólne dla pewnej grupy przecucia i wyobrażenia bez względu na status społeczny i poziom wiedzy członków tej grupy.

W moim przekonaniu nakreślenie wizerunku ciała widza filmowego powinno stać się jednym z pilniejszych zadań wiedzy o komunikowaniu filmowym. Obraz ten powinien być zbudowany na dwóch zasadniczych filarach: fenomenologicznym i psychoanalitycznym rozumieniu problemu ciała. Fenomenologicznym - gdyż ten kierunek od początku swego istnienia radykalnie zerwał z dualizmem cielesności i świadomości, kierując się prymatem komplementarnej percepcji we wszelkim akcie poznania. Psychoanalitycznym - bowiem czynnik cielesności widza jest tu w sposób szczególny brany pod uwagę.

Lacana i Metza uwagi o cielesności świadczą o przypisywaniu ciału znacznej roli. Cała koncepcja fazy zwierciadła zmierza globalnie rzecz ujmując - do wprowadzenia konsekwencji psychicznych z cielesności i nierozdzielnej więzi między tymi strefami. Psychoanaliza kwestionuje tezę o nadrzędności psychiki nad ciałem: twierdzi, że nie tędy przebiega linia podziału. Jak pokażą późniejsze analizy ciało jest zarówno istotnym signifiantem filmowym, bywa symptomem stanów emocjonalnych i niekiedy ich źródłem. Ten typ refleksji przynieść także potrafi interesujący wkład do zrozumienia identyfikacyjnej gry w przypadkach granicznych, na przykład filmach pornograficznych, szczególnie eksploatujących motywy ciała ludzkiego.

C. Widz pożądający: voyeryzm/ekshibicjonizm, fetyszizm

Cała psychoanaliza stoi pod znakiem nieziszczalnych w pełni pożądań i pragnień¹⁰⁹ Koncepcja pragnienia i pożądania Lacana stanowi ważny wkład do wyjaśnienia organizacji ludzkiej psychiki (anglojęzyczna terminologia powiada o *wish fulfillment* - spełnianiu życzeń, francuska o realizacji pragnienia - *realisation du desir*). Pragnienie realizuje się, według Lacana, we śnie i jest to zawsze pragnienie Innego. Fakt, iż musi ono znajdować się we śnie sugeruje, że pragnienie nie jest zaakceptowane przez podmiot jako własne, bądź że podmiot nie może działać zgodnie z nim. Pozycja analityka jest szczególna: funkcjonuje jako *domniemany podmiot wiedzący* - *domniemany* nie w sensie braku wiedzy, lecz dla podkreślenia, że nie jest on podmiotem posiadanej wiedzy. Prowadzi to do innej koncepcji Lacana: do przedmiotu 'małe a' - przedmiotu utraconego, zawsze upragnionego i nigdy nie osiąganego (każdy przedmiot, którego podmiot pragnie jest zaledwie substytutem przedmiotu 'małe a').

Nie chodzi nam jednak o wielość tych popędów, do których kino może nakłaniać lub przedstawiać je w utworach. Skoncentrujmy się na tych, które zwykle się uznawać za immanentnie związane z kinem - instytucją, kinem - aparaturą psychiczną. Jest to więc pytanie o charakter podstawowych pragnień widza filmowego. Odpowiadając na nie psychoanalitycy filmowi wskazują przeważnie na dwie grupy zjawisk:

- pierwsze - związane ze skopofilią, zapewniającą przyjemność patrzenia
- drugie - związane z fetysyzmem.

Skopofilią i związana z nią para pojęć przeciwstawnych: voyeryzm i ekshibicjonizm są pragnieniami, które kino wypełnia. Pod pojęciem skopofilia Freud rozumiał

„część rozkoszy oglądania, czy też ciekawości, która się przy tym ujawnia” i która „była zapewne początkowo seksualną rozkoszą patrzenia zwróconą ku życiu płciowemu, zwłaszcza rodziców, a później stała się silnym motywem skłaniającym wiele dziewcząt do wczesnego zamążpójścia”¹¹⁰.

W „*Trzech rozprawach z teorii seksualnej*” Freud odizolował skopofilię jako jedną ze składowych instynktu seksualności, która funkcjonuje niezależnie od sfer erotogennych. Twierdził, że pragnienie to występuje w pewnym stopniu prawie u wszystkich normalnych ludzi - nawet zdolne jest skierować ich libido w stronę celów artystycznych. Perwersyjne natomiast staje się pod pewnymi warunkami, „mianowicie gdy ogranicza się wyłącznie do części płciowych, gdy łączy się z voyeryzmem-podglądaniem, bądź wypiera cel seksualny zamiast go przygotować (tej ostatniej perwersji podlegają ekshibicjoności).”¹¹¹

Z rozrzuconych po wielu artykułach uwag Freuda o skopofilię można wysnuć wniosek, iż ten popęd zmierza do traktowania innych ludzi jako obiekty, do poddawania ich presji i kontroli czyjś spojrzenia. Autor „*Trzech rozpraw*” podawał szereg przykładów voyerystycznej aktywności dzieci, ich pragnienia widzenia tego, co prywatne i zabronione (głównie funkcji cielesnych i genitaliów).

Christian Metz w jednym z podrozdziałów „Elementu znaczącego wyobrazonego”, zatytułowanym „*Pragnienie percypowania*”, wyraża przekonanie, że pragnienie oglądania łącznie z uzupełniającym je pragnieniem słyszenia nie tylko umożliwia funkcjonowanie kina, ale stanowi także ważny element ogólnych pragnień

¹⁰⁹ Stosuję określenie *pożądanie* nie tylko jako filologiczny odpowiednik franc. *désir* i ang. *desire*, ale ponadto będąc w pełni świadomy rozróżnień, jakich dokonała Zofia Rosińska między terminami *pragnienie*, *pożądanie*, *potrzeba* [Psychoanaliza... 1985:32]. Energia, o której mowa w przypadku używania tych terminów w analizach filmowych sytuuje się zwykle w obrębie zmysłów, najczęściej posiada większą moc niż *potrzeba*, ale nie zawsze jest całkowicie ziszczalna (byłaby więc stanem pośrednim między *pragnieniem a pożądaniem*).

¹¹⁰ Z. Freud [1984:223]. Polski przekład, w odróżnieniu od „*Standard Edition*”, opuszcza konsekwentnie sam termin *skopofilia*.

¹¹¹ Z. Freud [1924:54].

seksualnych. Opierając się na Lacanowskiej koncepcji popędów (związanych z brakiem), Metz utrzymuje, że wizualne i audialne pragnienia mają silniejszy związek z nieobecnością tego, co jest ich przedmiotem. Przyczyną tego jest fakt, iż pragnienie oglądania - w przeciwieństwie do innych pragnień seksualnych wyraża nieobecność swojego przedmiotu poprzez dystans: widzenie na odległość, słyszenie z daleka. Ów dystans w przypadku oka i ucha (w przeciwieństwie do dotyku, smaku i węchu) jest istotny w kinie. Status spojrzenia jest jednocześnie hybrydalny i precyzyjny. Tworzy się jako rezultat nałożenia (usytuowania w środku trójkąta), utworzonego przez trzy orientacje świadomości: marzenie senne, marzenie na jawie i realnej percepcji. Spojrzenie zawiera w sobie część każdej z tych trzech orientacji¹¹²

Podglądający bardzo starannie zachowuje dystans - kontynuuje Metz - między przedmiotem, a okiem (własnym ciałem). Tak więc widz filmowy szczególnie dba o to, aby nie znajdować się zbyt blisko lub zbyt daleko od ekranu. Podglądający jest pozbawiony satysfakcji (gdyż dystans nie pozwala zawładnąć przedmiotem), ale czerpie jednocześnie satysfakcję specyficzną voyeurystyczną. Więź pomiędzy przedmiotem i podmiotem jest bezpowrotnie przerwana w chwili rozpoczęcia oglądania.

W kinie, w porównaniu z teatrem, sytuacja podglądającego jest szczególna: mamy tu do czynienia ze specyficznym sposobem łączenia pragnienia z brakiem. Nie dość, że przedmiot pragnienia znajduje się w pewnej odległości ode mnie, to nie jest nim samym:

„jest jego wysłannikiem adresowanym do mnie, podczas gdy sam przedmiot wycofuje się. Jest widmem-przedmiotem, który sam się cofnął. To, co określa specyficznym filmowym zakresem podglądania, to nie tylko istniejący dystans i samo *utrzymywanie* tego dystansu (cecha *braku* jest wspólna wszelkiemu voyeryzmowi), lecz przede wszystkim nieobecność widzianego przedmiotu”¹¹³

Voyeryzm jest pasywną stroną układu, jego aktywnością jest ekshibicjonizm. Voyeryzm, zawsze związany z sadyzmem, bazuje na pewnej fikcji. Zakłada ona, że obiekt zgadza się na oglądanie, a zatem dobrowolnie „wystawia się na widok” - jest tym samym ekshibicjonistą.

Metz podkreśla nieustanną grę między widzem a przedmiotem. Rozpoczyna ją dystans ustanowiony przez spojrzenie: przekształca on przedmiot w obraz i przesuwa w rejestr wyobrażonego. Następny ruch tej gry to konieczność ustanowienia pewnej aktywnej zgody między przedmiotem, a jego korelatem, pewnej iluzji związku z przedmiotem, stanu wyobrażonego pożądania.

W kinie aktor był bowiem obecny w czasie procesu zdjęciowego (wówczas nie było widza), widz natomiast jest obecny, gdy nie ma aktora. Tak więc podglądacz (widz) i ekshibicjonista (aktor) nie spotykają się, ich związek jest przerwany od samego początku. Voyeryzm filmowy musi więc obywać się bez znaku zgody ze strony obserwowanego przedmiotu (rodzajem takiej zgody jest końcowy ukłon aktora teatralnego). Filmowy podglądacz jest samotny w ciemnej sali: może oglądać swobodnie bez potrzeby uobecniania się. Widz jest izolowany - kontynuuje Metz - widzowie nie tworzą prawdziwej zbiorowości ludzkiej, publiczności kinowej: stanowią oni zbiór jednostek, a nie homogeniczną całość.

Metz wprowadza pojęcie skopofilii nieautoryzowanej ha określenie filmowego voyeryzmu. Rozumie przez to, jak można wysnuć, cały kompleks zagadnień związanych z przerwaniem związku między patrzącym, a oglądanym. Wskazuje jednak na pewną podstawę autoryzacji spojrzenia: jest nią instytucja kina, kino jako fakt kulturowy.

Utrzymując ten punkt widzenia - kina jako instytucji - Metz rozwija go w eseju „*Historia/dyskurs: o dwóch rodzajach voyeryzmu*”¹¹⁴ Porównuje sytuację widza

¹¹² Ch. Metz [1982:139].

¹¹³ Tamże, s. 66.

¹¹⁴ Tamże, s. 89-98.

oczekującego na spektakl do sytuacji świadka i pomocnika jednocześnie, do sytuacji asystującego przy narodzinach. Patrząc na film, widz obecny tu i teraz pomaga w jego narodzinach, pomaga mu rozpocząć życie - chociaż życie odbywa się tylko w nim - widzu i tylko dla niego. Być oglądanym to, innymi słowy, być ożywionym poprzez spojrzenie.

Film jest ekshibicjonistyczny (tak jak „wystawia się na pokaz” cała dziewiętnastowieczna powieść wraz z jej barwnymi zdarzeniami i postaciami), ale jednocześnie nie jest. Istnieje niewątpliwie wiele odmian ekshibicjonizmu, ten prawdziwy zawiera nieodłączny element triumfu i zawsze włączy relację dwustronną, pewną wymianę fantazji. Należy on, kontynuuje Metz, do sfery dyskursu, a nie opowiadanej historii i polega na grze przeciwstawnych identyfikacji - pomiędzy „ja” i „ty”.

Tak więc film nie jest ekshibicjonistyczny, kończy refleksję Metz. Ja patrzę na niego, lecz on nie patrzy na mnie, spoglądającego na niego. Film jednocześnie wie, że ja patrzę na niego - lecz *nie chce* o tym wiedzieć. Owo fundamentalne odrzucenie (wyparcie) posiada bogatą egzemplifikację w klasycznym kinie hollywoodzkim. Do tej gry między wiedzą/niewiedzą utworu, związanej z jego „wystawianiem na pokaz”, odwołuje się wielu analityków.

Na tych koncepcjach i ich rozwinięciu w pracach Baudry'ego opiera się koncepcja aparatu, rozumiana jako całościowa refleksja nad aparatem - narzędziem technicznym, a także aparatem mentalnym w sensie *dispositif*. W tym drugim ujęciu filmowi psychoanalicy przedstawiają długą tradycję takiego typu refleksji, który dostrzegali w aparacie kinematograficznym (kamerze, projektorze i technicznych cechach związanych z nimi) zdolność do symulowania cech podmiotu. Twierdzi się, że jedynie aparat kinematograficzny oferuje podmiotowe percepcje rzeczywistości, których status wydaje się podobny do percepcji przedstawień doświadczanych właśnie jako percepcja. Dochodzi się wreszcie do tezy przeciwstawnej wobec dotychczasowych rozważań, podtrzymujących prymat techniki w aparacie kinowym. Aparat kinematograficzny, według tych sądów, jest uruchamiany po to, aby prowokować symulację: jest to symulacja warunków podmiotu, a nie rzeczywistości¹¹⁵.

W tym miejscu przytoczyć należy tezy przewrotnego i niezmiernie oryginalnego eseju francuskiego teoretyka, Thierry Kuntzela. Jego „*Uwagi o filmowym aparacie*” odnoszą się do Freudowskiego tekstu z 1925 roku „*Przypisek na temat <mistycznego bibularza>*”, tekstu praktycznie nie funkcjonującego w filmoznawstwie. Kuntzel podaje, iż w liście z 9 czerwca 1925 roku adresowanym do Karla Abrahama, Freud odmawiał wzięcia udziału w pracach nad filmem o tematyce psychoanalitycznej. Powodem był jego główny zarzut wobec kina:

„nie daję wiary, aby było możliwe satysfakcjonujące przedstawienie plastyczne naszych abstrakcyjnych poglądów”¹¹⁶

Otóż Kuntzel, analizując esej Freuda, podkreśla oryginalne przemyślenia. Jakie twórcy psychoanalizy miały na temat bibularza - przycisku, na którym odbijały się kształty niewyschniętych znaków graficznych. Przycisk z bibułą pozwolił Freudowi sformułować cechy aparatu psychicznego, takie jak: mechanizm projekcji, mechanizm percepcji oraz ich wzajemny ruch i znikanie. Kuntzel twierdzi, że cechy aparatu kinowego (*dispositif*) są właśnie lustrzanym odbiciem cech psychiki. Tak więc owo podobieństwo powinno jednak skłonić Freuda do zainteresowania się kinem. Jeśli tak się nie stało, to nadal może stanowić ono zachętę dla dzisiejszych badań nad filmem z psychoanalitycznej perspektywy.

Oryginalne uwagi Metz, związane z pragnieniem widzenia przez podmiot, są interesujące także z tego względu, że konsekwentnie zbliżają się do kategorii *widza zanurzonego w kulturze*. O ile poprzednio Metz, pisząc o widzu, miał na myśli

¹¹⁵ Por. na ten temat dwa tomy prac zbiorowych, mające w tytule określenie „aparat”: „*Apparatus*” [1980] oraz „*Cinematic Apparatus*” [1980].

¹¹⁶ T. Kuntzel [1976]. Por. listy Freuda do Abrahama z lat 1907-1926, wydane w Nowym Jorku w 1965 roku, s. 384.

ja abstrakcyjne, niesprecyzowany podmiot ludzki, to tym razem włącza elementy stanowiące o jego związku z kulturą. Mowa bowiem o kulturowym przymusie chodzenia do kina, o tradycji kulturowej, w jakiej widz jest ulokowany i w jaką wyposażony.

Symbolem drugiej grupy popędów widza jest fetysz. Pojęcie fetysza wprowadza Freud w „*Trzech rozprawach, z teorii seksualnej*”, obejmując nim takie przypadki, w których przedmiot normalny zastąpiono innym, pozostającym z nim w związku, jednak zupełnie nieodpowiednim by służyć jako cel seksualny. Fetysz stanowić może bądź część ciała, bądź rzecz pozostająca w niewątpliwym związku z osobą pożądaną (przeważnie z jej sferą seksualną). Wszystkie te przypadki, według Freuda, mają za przesłankę obniżenie dążności do normalnego aktu płciowego. W pewnym stopniu uchodzą one za normalne, jednakże duży zakres używania fetysza zajmuje obszar patologii, wówczas, na przykład, gdy pożądanie fetysza wchodzi w miejsce normalnego aktu płciowego i gdy ustaje związek z określoną osobą. Fetysz staje się wówczas samoistnym przedmiotem płciowym.¹¹⁷

Te uwagi Freuda stały się przyczyną nadmiernie bogatych wizualizacji w wielu utworach filmowych prawie wszystkich okresów: nie one jednak są fundamentem filmowej psychoanalizy. Bowiem w późniejszej artykule z 1927 roku, zatytułowanym „*Fetysz*”, Freud związał fetysz i fetyszyzm z kastracją i lękami, jakie ona wzbudza. Według Freuda (co później rozwinął Lacan) kastracja jest w pierwszym rzędzie kastracją matki: tak więc główna postać lęku dotyczy dzieci obojga płci. Pierwsza percepcja ciała matki zmusza do przyjęcia, że istnieją osoby ludzkie pozbawione penisa. Ponieważ dziecko wierzy, że wszystkie osoby rodzaju ludzkiego miały kiedyś penis, to skłonne jest interpretować tę percepcję jako rezultat okaleczenia (dziewczynki obawiają się, że ten los już je spotkał). Ów strach jest projektowany pierwotnie na ciało matki, z czasem kastracja staje się metaforą wszystkiego, co utracone, czego dziecko już doświadczyło (na przykład: uraz narodził czy pierś matki).

Metz w rozdziale „*Wyparcie, fetysz*” swej psychoanalitycznej książki dostrzeżę w tym scenariuszu znaczne podobieństwo do sytuacji widza kinowego. Jak zachowuje się dziecko, poznawszy całą tę sytuację? - pyta Metz. Otóż waha się ono między pierwotnym przekonaniem (wszystkie istoty ludzkie mają penis) i oczywistością świadectwa zmysłów (niektóre istoty ludzkie są pozbawione penisa): dziecko *wierzy* i *nie wierzy*. Równocześnie szuka pomocy, która maskowałaby przykre odkrycie, szuka fetysza. Tak więc fetysz oznacza nieobecność penisa, lecz czyniąc tak w istocie przynosi *potwierdzenie tego braku*.

Fetyszystyczne jest, w opinii Metza, kino w całym swym zakresie. Sytuacja widza, który widzi nieobecne przedmioty, *wierzy* i jednocześnie *nie wierzy* w rzeczywistość obrazu, jest sytuacją fetyszysty. Ale także kino jako instytucja, przede wszystkim jego wyposażenie techniczne, pewne figury i subkody filmowe stają się fetyszami - w tym fragmencie myśli Metz włącza bardziej potoczne rozumienie fetysza, zbliżone do pierwszej koncepcji Freuda.

Metz opublikował ponadto w 1985 roku w czasopiśmie „*October*” esej zatytułowany „*Fotografia i fetysz*”, w którym dowodzi, iż fotografia „lepiej nadaje się” na fetysz (we Freudowskim rozumieniu). Ten artykuł stał się bodźcem do dogłębnej krytyki koncepcji fetysza w kinie, dokonanej przez amerykańskiego badacza Bena Singera. Singer wprawdzie zgadza się, że fotografia może być fetyszem, ale też utrzymuje, iż kino nim nie jest. W jednym i drugim przypadku istnieją ważne dowody. Film, według Singera, nie jest ani fetyszem, ani nie podlega zasadzie wypierania z kilku powodów:

1. Film jest doświadczeniem zasadniczo pozytywnym: jest „dobrym obiektem” (według określenia Melanii Klein, zapożyczonego przez Metza) i zapewnia przyjemność. Jako takie nie podlega wypieraniu, nie wymaga zastąpienia;

¹¹⁷ Z. Freud [1924:47-49].

2. Obraz filmowy (jako fenomen, a nie jego treść) nie wyzwała strachu, przeciwnie - wabi, jest przynętą (dopowiedzmy: uznany jest przez Julię Kristevą za formę „zwierciadlanego uwodzenia”¹¹⁸);
3. Obraz filmowy ma mniejszą świadomość oddalenia od rzeczywistości - jest w istocie czymś innym, niż dostrzeżenie kobiecego braku.

Singer dostrzega także istotną niejasność w wywodzie Metza akceptującego Lacanowską przyjemność widzenia: bowiem Metz twierdzi o funkcjonowaniu kompleksu przyjemności -w- nieobecności, o przyjemności braku - czego z kolei nie ma w Lacanowskiej teorii spojrzenia. Natomiast, według amerykańskiego krytyka, funkcjonowanie fotografii bliższe jest fetysyzmowi: wyzwała bowiem w psychice widza dwoistą postawę. Z jednej strony ustawia patrzącego w większym dystansie do świata przedstawionego, z drugiej - pozwala mu wejść w świat obrazu.¹¹⁹

Słonny jestem zgodzić się z większością zarzutów Singera, zastrzegając jednak, że mogą one - paradoksalnie - dopełnić uwagi Metza. Na przykład: jeśli zgodzić się ze statusem fotografii jako fetysza (bardziej przypominającego brak), wówczas - przyjmując koncepcję fotograficznego charakteru medium filmowego - łatwiej zgodzimy się na spełnianie podobnej roli przez film. Rzecz jasna, film nie jest zbiorem fotografii - niemniej założyć można, że w zakresie iluzji prezentowanego świata różnica dotyczy stopnia iluzji, a nie jego jakościowej odmiany.

Ogólnie rzecz biorąc, skłonny byłbym traktować Metza refleksję na temat kina - fetysza w sensie nieco metaforycznym, w takim, jakim pisał o technice i charakterze instrumentarium. Należało by zgodzić się, że kino wyzwała w swoich widzach przekonania podobne do tych, które są udziałem dziecka, stwierdzającego brak w kobiecym ciele i usiłującego zrationalizować owo spostrzeżenie. Widz bowiem najczęściej wie, że ekran ukazuje fikcję. Dla właściwego rozwoju fabuły ma zazwyczaj wielkie znaczenie, aby to przekonanie było podtrzymywane: w przeciwnym bowiem wypadku spektakl okaże się niespójny. Każdy widz zapytany stwierdzi, że nie wierzy w to, co na ekranie. A jednak często daje się wprowadzać w pułapkę - w gruncie rzeczy chciałby zapomnieć o swojej wiedzy. Metz powiada: ta osoba, która wierzy, to pewna część nas samych, zawsze umiejscowiona pod tą, która nie wierzy - wierząc w dalszym ciągu, wypiera swoją wiarę. Symetrycznym i symultanicznym przesunięciem ten wierzący wypiera niewierzącego: nikt nie chce się przyznać, że został zwiedziony.¹²⁰

W tym sensie widz posługuje się kinem jako fetyszem.

D. Pozycja i aktywność widza w tekście - *suture*

Bez obawy popełnienia większego błędu można stwierdzić, że sensy określenia *pozycja widza* mogą być następujące:

- Widz fizycznie zajmuje miejsce w sali kinowej,
- Jest umiejscowiony przez kamerę w pewnej fikcyjnej pozycji ze względu na opisywaną akcję,
- Ponadto jesteśmy „zaproszeni” do zajęcia miejsca podobnego do tego, jakie zajmuje bohater (bo jesteśmy w stanie oglądać akcję jego oczami),
- W sensie nieco metaforycznym możemy identyfikować się z pozycją postaci w pewnych sytuacjach.¹²¹

Psychoanalityczny model widza, ośladnięty koncepcją innego - jako obiektem pożądania, identyfikacji i czynnikiem zapewniającym sygnifikację - proponuje, aby

¹¹⁸ J. Kristeva [1975].

¹¹⁹ B. Singer [1988].

¹²⁰ Ch. Metz [1982:77].

¹²¹ Por. N. Browne [1988a:189].

poszukiwać miejsca *nieobecnego*; pozycję, którą zajmuję ja jako inny. Takie były ogólne przesłanki powstania koncepcji *suture*, wprawdzie nie pochodzącej od Lacana, ale wyrosłej z ducha jego filozofii (ogłoszonej przez jego ucznia, Jacquesa-Alaina Millera).

Lacan podkreślał, iż brak ścisłego związku między poszczególnymi elementami znaczącymi, a znaczonymi - znaczenie powstaje jedynie poprzez dyskurs, który w konsekwencji jest przemieszczeniem sygnifikacyjnego łańcucha. Jako rezultat definicji, iż znaczący jest tym, co reprezentuje podmiot dla innego znaczącego, Lacan wskazuje, że sygnifikacja nie może być odłączona od podmiotowości.

Tak więc *suture* (zszywanie brzegów rany w operacji chirurgicznej) jest w istocie procedurą, w której filmowy tekst nadaje podmiotowość swym widzom?¹²²

Drugim impulsem do powstania filmoznawczej koncepcji *suture* była teoria lingwisty Émile'a Benveniste'a, starającego się związać podmiotowość z aktami wypowiedzenia. W słynnych analizach Benveniste sformułował tezę, iż ja mówiące jest znakiem i jako takie ma charakter dyspozycyjny.¹²³ Akt mówienia polega więc na każdorazowym jego przywłaszczeniu, na postawieniu siebie w sytuacji podmiotowej. Benveniste twierdzi, że pozycja ja jest wieloznaczna: znaczy ona coś innego dla podmiotu wypowiedzi (w jego przypadku wskazuje za każdym razem na *kogoś innego* - zmieniają się bowiem okoliczności i sam podmiot), co innego zaś dla odbiorcy: ten odbiera tylko jej obiektywne znaczenie.¹²⁴

Jakkolwiek między koncepcjami ja Benveniste'a i Lacana występują spore różnice,¹²⁵ to pozytywny wkład Benveniste'a do filmoznawczej koncepcji *suture* był znaczny. Otóż wskazanie w postępowaniu analitycznym na różnice między *podmiotem mówiącym* a *podmiotem wypowiedzenia*, doprowadziło teoretyków kina do przekonania, że model bezpośredniej komunikacji jest niewystarczający w przypadku odbioru filmowego. Należy bowiem dołączyć *podmiot mówiony* lub projektowanego widza, instancję konieczną w przypadku osłabienia i rozciągnięcia w czasie więzi między produkcją a konsumpcją. To właśnie *podmiot mówiony*, poprzez identyfikację z podmiotem wypowiedzenia, pozwala Ja elementowi znaczącemu na reprezentację podmiotu dla innego znaczącego (ty) - co wypełnia Lacańską formułę sygnifikacji .

Wśród teoretyków *suture* dają się zauważyć dwa stanowiska, stanowiące w istocie różnicę stopnia.

O ile Jean-Pierre Oudart¹²⁶ i Daniel Dayan¹²⁷ utożsamiają regułę ujęcie-przeciwujęcie ze zjawiskiem *suture*, to Heath¹²⁸ sugeruje, iż jest ona jedynie elementem szerszego zjawiska, dotychczas ujmowanego w kategoriach montażu i przechodzenia jednych ujęć w drugie.

Koncepcja aktywności *suture* różni się od pozostałych cech modelu widza tym, że impuls do jej tworzenia przyniosły obserwacje analityków filmowych, dopiero potem próbowano szukać teorii, która wyjaśniłaby zjawisko. Oto obserwacja Daniela Dayana, która dała początek tej refleksji:

„Gdy widz odkryje ramię, pierwszy krok w stronę *czytania filmu*, wówczas błędnie jego pierwotny zachwyty nad faktem *zawładnięcia* obrazem. Widz odkrywa, że kamera ukrywa rzeczy: tym samym przestaje ufać jej i samej ramie, którą teraz pojmuję jako arbitralną. Zastanawia się dlaczego rama jest tym, czym jest. Zasadniczo zmienia swój sposób udziału w filmie - nierzeczywistą przestrzeń między postaciami i/lub przedmiotami nie postrzega już jako źródło przyjemności. Teraz przestrzeń jest tym, co oddziela kamerę od postaci. Te ostatnie tracą

¹²² K. Silverman [1983:194].

¹²³ E. Benveniste [1977].

¹²⁴ Tamże, s. 43.

¹²⁵ Różnice te dogłębnie analizuje K. Silverman [1983:195-197].

¹²⁶ Por. J.-P. Oudart [1977-78].

¹²⁷ Por. D. Dayan [1974].

¹²⁸ Por. S. Heath [1981].

swoje kwalifikacje jako byty. Widz odkrywa, iż posiadanie przestrzeni przez niego było jedynie częściowe, iluzoryczne. Czuje się wywłaszczony z tego, czego nie pozwala mu się zobaczyć. Odkrywa, że jest tylko dopuszczony do zobaczenia tego, co dzieje się na linii wzroku innego widza - *Nieobecnego* lub ducha¹²⁹.

Do takiego wniosku dochodzi Dayan po refleksji nad klasycznym kinem naracyjnym, w którym widz odbiera obrazy jako wynik spojrzenia postaci świata przedstawionego. Punkt widzenia zmienia się często, lecz rzadko zdarzają się obrazy niczyje; to jest takie, których nie można przypisać żadnej konkretnej postaci. Te obiektywne, bezosobowe obecne są tylko podczas przerw między spojrzeniami: a i wówczas zadać można pytanie (nawet trzeba - bo widz zadaje je nieustannie): kto patrzy?

Weźmy na przykład ujęcie-przeciwujęcie, zasada, iż kamera nie może pokazać w jednym ujęciu obszaru większego niż zakreślony przez kąt 180 stopni była pojmowana jako realistyczne zbliżenie się do reguł fizjologii zmysłu wzroku odbiorcy. Z kolei oznaczało to, że kamera pozostawia nierozpoznany obszar dopełniającego półkola. Przekonanie, iż kamera miałaby w jednym ujęciu eksplorować to zakryte półkole, czyli przekroczyć kąt 180 stopni wydawało się nierealistyczne, wówczas normą stała się reguła, że oglądając pejzaż czy twarz rozmówcy, widz pragnie zobaczyć czyj wzrok kontroluje to, co przed chwilą zostało ukazane. Taki system podtrzymuje i utrwała fikcję opowiadania: podmiot wypowiedzenia staje się bowiem podmiotem mówiącym - lub, inaczej mówiąc, spojrzenie, które zarządza naszym wzrokiem wydaje się przynależać do postaci fikcyjnej (w opowiadanej historii lub nie), a nie do kamery.

W interpretacji Dayana powyższy, techniczny fakt, prezentuje się następująco. Identyfikacja widza ze światem przedstawionym, jego wejście w świat zapewnia przyjemność. Jednak zostaje ona zaburzona na skutek negatywnego oddziaływania ramy. Jest więc przestrzeń dla mnie (na ekranie) i przestrzeń zabroniona - reflektuje się widz. Na pytanie *kto nią włada?* odpowiada, iż jest nim *nieobecny* i jego spojrzenie. Przeciwujęcie ujawnia postać, która włada ujęciem i w niej właśnie widz skłonny jest lokować *nieobecnego* (bohater przeciwujęcia = nieobecny ujęcia pierwszego). *Nieobecny* ujęcia pierwszego zostaje elementem kodu, wpisanym w filmowy przekaz za pomocą przeciwujęcia. *Nieobecny* przemieszcza się więc z poziomu wypowiedzi do poziomu fikcji. Kod znika, lecz efekt pozostaje i widz skłonny jest powtarzać procedurę.

Czego w istocie doświadczył widz? - zastanawia się Dayan. W wyobrażonym stosunku widza tkwił pewien rozziw, „dziura” i niewiedza na temat instancji podmiotowych władających spojrzeniem. Przeciwujęcie „zszyło” tę dziurę dzięki chwilowemu rozpoznaniu *nieobecnego*, dzięki jego percepcji. Dayan skłonny jest rozszerzyć te uwagi na całą aktywność „czytania”: czytanie filmu” przez widza w istocie polega na snuciu wniosków na temat *nieobecnego*. Dla widza świadomego ramy ujęcie desygnuje obecność *nieobecnego*, jako konstytuującego obraz, posiadacza spojrzenia. Ujęcie jest więc elementem znaczącym, przeciwujęcie - na skutek działania *nieobecnego* - elementem znaczącym. Przeciwujęcie nie jest prostą kontynuacją tego pierwszego jest jego znaczeniem: *nieobecny* bowiem przełamuje wypowiedź na części i wypełnia miejsce między nimi.

Czy tak musi być, czy nie jesteśmy w stanie percypować obrazu jako ciągłego? Dayan daje odpowiedź połowiczną: w klasycznym kinie narracyjnym system *suture* musi funkcjonować, bowiem film ów prezentuje się jako produkt bez wytwórcy, dyskurs pozbawiony tworzącej go instancji. Takiej sytuacji natomiast nigdy nie zaakceptuje widz, którego pierwszą identyfikacją jest autoidentyfikacja, identyfikacja z podmiotem tworzącym dyskurs.

Perspektywę ujęcie-przeciwujęcie opuszcza brytyjski teoretyk Stephen Heath. Zwraca uwagę na równie doniosłe środki wyrazowe kina: cięcia i ekskluzje (wyłączenia przestrzenne, dźwiękowe, czasowe). Strategia medium filmowego polega

¹²⁹ D. Dayan [1974:29].

właśnie na tym, aby nie pokazywać wszystkiego naraz: pokazuje część, pozostawiając wrażenie istnienia naddatku. Podstawową metodą takiego zabiegu są cięcia między ujęciami: one powodują „dynamikę nieobecności” - sytuację, w której ujęcie obecne jest odbierane jako znak nieobecności poprzedzającego je i następującego po nim.

W efekcie, podobnie jak w koncepcji Oudarta - Dayana, następuje sygnifikacja łańcucha - tym razem - trzech elementów. Obecne ujęcie jest znaczącym dla tego, które nastąpi i znaczącym dla poprzedniego. Dzięki licznym cięciom i zaprzeczeniom tworzy się - w sposób paradoksalny - spójność dyskursu filmowego. Każdy obraz jest uwikłany w matrycę różnic: syntagmatycznych (ujęć, które się z nim wiązały i będą wiązać) oraz paradygmatycznych (zapewniającą wybór ekwiwalentnych ujęć). Heath dostrzega, że system ujęcie-przeciwujęcie jest tylko jedną z możliwości organizowania dyskursu: w tym samym celu mogą być wykorzystane ruchy kamery, ruch wewnątrz kadrowy, dźwięk spoza ekranu i inne.

Trzeba zadać w tym miejscu pytanie o użyteczność pojęcia *suture* w filmoznawstwie. Czy jest ono „pomnożonym bytem”, do którego należy zastosować cięcie brzytwy Ockhama, czy też zawiera - pod nowym szyldem - problematykę istotną dla filmoznawstwa? Odpowiedź na drugą część pytania brzmi zdecydowanie pozytywnie, wszakże trzeba postawić kilka warunków i wyjaśnień. *Suture* nie należy widzieć w kategoriach nowomodnego nazywania starych problemów. Dostrzegam tutaj zagadnienie zasadnicze dla konstytuowania pozycji widza filmowego.

Wróćmy do Lacana: użył on pojęcia *suture* (choć nie rozwijał go) w dyskusji z Millerem, nazywając je pseudoidentyfikacją, „która zapewnia powiązanie wyobrazonego z symbolicznym”¹³⁰ Pojęcie *suture* nie mieści się w rejestrze symbolicznego: wyraża nie tylko strukturę braku (kategorii podstawowej dla Lacana), ale także dostępność, możliwość istnienia podmiotu.

Zamiast pojęcia *suture* można - jak sądzę - użyć określenia *zewnętrzna pozycja podmiotu*, przez co rozumiem - w przypadku filmu - zabiegi widza o nabycie uprawnień podmiotu, posiadającego jednak wiedzę, że ów status można nabyć jedynie z dystansu wobec tych usiłowań. Jest to rodzaj walki między ego (przynależnym do wyobrazonego, niesamodzielnym, dążącym do połączenia się z podmiotem) i podmiotem (przynależnym do symbolicznego, do sfery języka). Podmiot istnieje tylko w łańcuchu dyskursywnym: jego formalne znamiona (ja w języku werbalnym i inne sposoby jego wyrażania w pozostałych typach komunikowania) maskują zaledwie faktyczny brak podmiotu - Jednocześnie wskazują na to miejsce, w którym powinien znajdować się i którego nigdy nie osiągnie.

W zakresie utworu filmowego, przywołując wcześniejsze rozważania Dayana i Oudarta, powiemy, że widz-podmiot nie jest ani postacią-bohaterem (instancją władającą spojrzeniem), ani nieobecnym. Widz nie identyfikuje się z postacią ulokowaną w niewidzialnej przestrzeni filmu, nie zajmuje także wyobrazonej przestrzeni *nieobecnego*. Waha się: *nieobecny* jest zaledwie wyobrażony w tym miejscu, bohater z kolei nie jest dłużej *tu i teraz* - jego miejsce zajął wyobrażony, wyobrażone widza i filmu poruszają się jedno z drugim:

„Widz zawładnął nieobecnym w sytuacji ruchu fikcji filmowej wypełniającej swoje miejsce - *suture* jako postać dla nieobecnego, od pola wyobrazonego filmu do pola jego wyobrazonego - uwalnia znów wyobrażone widza dla wznowienia ruchu”.¹³¹

W tym sensie gotów jestem uznać, że system *suture*, czyli *zewnętrznej pozycji podmiotu* stara się zdać sprawę z dynamiki przemian podmiotowości, będącej rezultatem przebiegu narracji. Włącza w siebie wiele - dotychczas podejmowanych niezależnie od siebie - inicjatyw badawczych: fenomenologiczną demonstratora obrazów, semiotyczną - dyskursu, psychologiczną - identyfikacji, spinając to wszystko kłamrą koncepcji podmiotu podzielonego.

¹³⁰ S. Heath [1981:85].

¹³¹ Tamże, s. 89.

Sens utrzymywania tej kategorii skłonny jestem dostrzegać właśnie w możliwości jej współpracy ze wszelkimi badaniami filozoficznymi zorientowanymi na podmiot. Koncepcja suture rozwijana w izolacji wyczerpuje swoją moc wyjaśniającą. Ale też odwrotnie: jej brak w rozmaitych refleksjach nad podmiotowymi instancjami kina skazuje je na nieuchronną jednostronność. Sytuacja ta dotyczy, między innymi, interesującej książki włoskiego semiotyka filmu Francesco Casettiego „*Wewnątrz spojrzenia. Film i jego widz*” z 1986 roku. Rozwijane są w niej trzy metafory, dotyczące sytuacji widza wewnątrztekstowego: film może zaznaczyć obecność widza, do którego się zwraca; może wyznaczyć mu dokładne miejsce w utworze; wreszcie wskazać mu drogę, którą powinien podążać, by wypełnić wskazówki twórcy. Propozycja Casettiego oparta jest na lingwistycznych koncepcjach Umberta Eco, Gianfranca Bettetiniiego i Émile'a Bonveniste'a: brak koncepcji „gry podmiotowej” w określaniu cech modelu widza skazuje ją jednak na hermetyzm.

E. Podmiot słyszący

Dwie ostatnie cechy psychoanalitycznego modelu widza filmowego charakteryzowane są wybitnie przez dążenia rewindykacyjne w stosunku do omawianych do tej pory zagadnień. W pierwszej z nich orzeka się, że zdecydowany prymat w konstytuowaniu obrazu widza miały czynniki wizualne. W drugim - teoria feministyczna nakazuje brać w nawias wszelkie tezy wypowiedane z pozycji podmiotu męskiego.

Przełom dźwiękowy w najnowszej teorii filmu zaistniał wraz z rozwojem orientacji psychoanalitycznej. Pierwszy impuls przyniosły koncepcje aparatu (Baudry'ego i Comolliiego), tworzące podstawy egzystencjalnej jedności kamery i projektora, obrazu i dźwięku. Następnym krokiem była adaptacja fazy lustra Lacana także do dźwięku (metafora Echa sformułowana przez Altmana). Dojrzały etap wyznaczają eseje teoretyczne i analityczne Metz, Altmana, Doane i innych zawarte w dwóch ważnych pracach zbiorowych: monograficznym numerze czasopisma „*Yale French Studies*” z 1980 roku, zatytułowanym „*Cinema/Sound*”, oraz antologii „*Film Sound: Theory and Practice*” z 1985 roku.

Teoretycy tego nurtu podkreślają podstawowy błąd dawnych teoretyków, polegający na położeniu nacisku na ideologię rozłączania obrazu i dźwięku. Popełniali oni błąd historyczny (biorąc za podstawę modelu refleksji proces historyczny fakt, że dźwięk dołączony został później) oraz błąd ontologiczny (za istotę kina uznano prymat obrazu).

Rewindykacja idzie więc w tym kierunku, aby uznać, że podobnie wartościowe i sensotwórcze może stać się spotkanie widza z dźwiękiem jak - wielokrotnie opisywany - kontakt z filmową wizualnością.

Refleksja psychoanalityczna nad dźwiękiem ma swoje źródło w przekonaniu, że istnieją w kinie sposoby bardziej lub mniej aktywnego adresowania dźwięku do widza. Głos postaci niewidocznej lub komentarz stwarzają sytuację, w której widza traktuje się jako pustą przestrzeń, przestrzeń do wypełnienia wiedzą na temat zdarzeń, psychologii postaci. Częste używanie technik dialogu synchronicznego i głosu spoza w filmie fabularnym sugeruje, że widz *podstuchuje* i podstuchując sam jest niewidoczny i niesłyszalny. Tego rodzaju aktywność jest nieco podobna do praktyki voyerizmu, do tego pragnienia doznawania przyjemności słyszenia, o którym Lacan pisał jako o popędzie przyzywania (*invocatory drive*).

Na czym polega przyjemność słyszenia? - zastanawia się Deane. Niewątpliwie jest nią przyjemność typu realistycznego słyszenia prawdziwych dźwięków. Inna przyjemność to czerpanie znaczeń ze słów przenoszonych przez dźwięk - jednak w istocie, co powoduje przyjemność słyszenia timbru, rytmu, melodyki, wysokości tonów? Psychoanaliza dostrzega, że przyjemność ta pochodzi z rozbieżności między obecnym doświadczeniem, a pamięcią związaną z uzyskaną kiedyś satysfak-

cją: między obecnością i wspomnieniem istnieje szczelina zapełniana przez przyjemność¹³².

Psychoanalicy (między innymi Guy Rosolato, interpretujący Lacana) zbliżają się do przełamania stereotypowych poglądów na temat prymatu obrazu. Przypominają, że dla dziecka pierwszym znakiem matki jest jej głos: jest także elementem poprzedzającym jej obraz i silniejszym od niego. Dla głosu załamania przestrzenne i przeszkody nie pozwalające widzieć są nieważne - przełamuje je i w tym sensie jest silniejszym czynnikiem. Tak więc dziecko organizuje przestrzeń wcześniej za pomocą dźwięku, aniżeli obrazu. Ponadto dźwięk jest pierwszym materiałem, za pomocą którego formułowane są nakazy i od którego pochodzi sfera symbolicznego.

Twierdzi się, iż dźwięk także podlega zasadzie lustra. Spełnia ją w tym przypadku odwracalność, powrót dźwięku, czyli echo: tym doskonalsze od reguły zwierciadlanego odbicia obrazu, że nie wymaga obecności fizycznego zwierciadła, poręczającego odbicie w przypadku obrazu. Dźwięk funkcjonuje jak permanentne echo - jest ciągle produkowany przez podmiot i odbierany przez niego samego. Różnice między dźwiękiem a obrazem doprowadziły do powstania opozycji złożonej z trzech cech przeciwstawnych. Dźwięk charakteryzowany jest przez wewnątrz (wszak słyszymy odgłosy oddychania, bicia serca), tył (także stąd dobiega), słyszenie, natomiast obraz - przez szereg odwrotnych cech: zewnątrz/przód/widzenie. Dźwięk jest, w pojęciu psychoanalityków, niezmiernie istotnym czynnikiem mocy wyobraźniowej, prowadzącej w efekcie do halucynacji: zapewnia wyobrażenie panowania nad przestrzenią - w sposób doskonalszy niż obraz - poprzez ekstensję i restrukturyzację własnego ciała widza. W tym kontekście trafna wydaje się uwaga Lacana, iż mass media i ich technologia, jako mechaniczne ekstensje ciała, są rezultatem traktowania głosu jako kosmicznie zwielokrotnionego¹³³.

Rola głosu i dźwięku polega ponadto na zaznaczaniu jedności i różnic między ciałami. Oto głos matki jest rodzajem kulturowego opakowania dla przekazywanej treści: jakości głosu są pierwszymi cechami percypowanymi przez dziecko i zapewniającymi mu przyjemność. Także pierwsza percepcja - jedność cielesna - pochodzi (być może wcześniej niż w fazie lustra) stąd, że istnieje ścisły związek między produkowaniem dźwięku przez dziecko i jego słyszeniem, wyobrażona Jedność z matką, przekonanie o pierwotnej harmonii wynika stąd, że - jakkolwiek istnieją różne głosy - to mają one wiele cech wspólnych. Jednak dziecko ma poczucie zasadniczej odmienności: istnieje głos ojca pragnącego matki i oddzielającego dziecko od niej. To już nie jest głos sprzyjający narcyzmowi, to głos zakazu, to głos rozdziałający wyobrażone od symbolicznego.

Konsekwencje, jakie teoretycy i analitycy filmowi wyciągnęli z tych propozycji, są znaczne. Droga podążyła od dostrzeżenia wszelkich pęknięć i niespójności w starszych teoriach, które pozwoliłyby sformułować hipotezę istnienia przedmiotu dźwiękowego. Istnienie takiego konstruktów, jego cechy charakterystyczne zbliżają do tezy bądź o funkcjonowaniu podmiotu dźwiękowego, bądź tylko znacznej roli czynników audialnych w konstytuowaniu podmiotu filmowego.

Christian Metz wysuwa szereg wątpliwości związanych z tym zagadnieniem. Zapytuje jakie przykłady naruszają zasadność sądu Béli Balázsa z lat trzydziestych, iż dźwięk nie ma swojego obrazu. Otóż takie dźwięki, jak dudnienie, mlaskanie, gwizd są zawsze dźwiękami czegoś: dudnienie deszczu, mlaskanie zwierzęcia są tylko jedną z możliwych paradygmatycznych realizacji. Paradoksalne jest to, że dźwięk ów wskazuje na swoje źródło, a nie na istotę czynności. Czy jednak 'buczenie' jest takim samym obiektem jak 'tulipan'? - pyta dalej Metz. Z punktu widzenia naszych kulturowych przekonań - niewątpliwie nie. Jednak - jeśli przekroczyć granice iluzji pozytywistycznego scjentyzmu, do czego namawia Metz - trzeba przyjąć istnienie przedmiotu dźwiękowego. Metz wyprowadza to pojęcie, negując zakorzenione głęboko w filmowej analizie pojęcia głosu spoza ekranu, dźwięku bez uwi-

¹³² M. A. Doane [1980a:43].

¹³³ J. Lacan [1977a:274].

docznionego źródła. Nie mają one bowiem żadnego uzasadnienia w fizyce (ciemność nie przerywa przecież percepcji dźwięku), lecz jedynie w kulturze. W istocie to przekonanie traktuje dźwięk jako atrybut, jako cechę, a nie przedmiotowość. Jej przekroczenie pozwala łączyć dźwięki z obiektami, z substancją produkującą je, z pewnym widzialnym przedmiotem. Sojusznikiem w tym względzie powinna być fenomenologia: ona zawsze bowiem zakładała, iż percepcja wymaga przedmiotu - tym samym powinien być to punkt startu filmowej psychoanalizy audialności.

Metza koncepcja w gruncie rzeczy oczyszcza przedpole: kolejne eseje z „*Yale French Studies*” rozwijają zagadnienie. Interesująco wpisują się w koncepcję Metza uwagi Mary Ann Doane zawarte w eseju „*Głos w kinie: artykulacja ciała i przestrzeni*”. Autorka analizuje szerszą gamę sposobów występowania dźwięku, oprócz „głosu spoza” występują:

- „głos sponad” - gdy postać mówi do siebie, ale jej ciało jest bądź nieobecne, bądź - jak to się dzieje w pierwszej scenie „*Bulwaru zachodzącego słońca*” - głos nieżywego bohatera rozbrzmiewa na tle obrazu jego zwłok,
- monolog wewnętrzny (ciało wówczas jest ukazane).

Dźwięk - i jego szczególny wymiar, głos - powinny być, w opinii Doane, analizowane zawsze łącznie z ciałem, które je emituje i przestrzenią, w której rozbrzmiewa. W przypadku spektaklu filmowego mamy do czynienia z trzema rodzajami przestrzeni. Pierwszą wyznacza diegeza: jest to przestrzeń nieokreślona i niematerialna świata przedstawionego. Drugi rodzaj to widzialna przestrzeń ekranu, na który rzutowany jest obraz filmowy. Jest ona mierzalna i zawiera widoczne elementy znaczące utworu. W istocie dźwięk nie pochodzi z tej przestrzeni (a z pobliskich głośników), lecz tworzona jest iluzja o ekranie jako jego źródle. Istnieje wszelako akustyczna przestrzeń sali kinowej. Wprawdzie uważać można, że jest ona widzialna, ale konwencje widowiska pozwalają traktować ją jedynie jako pewną ramę wizualno-akustyczną.

Są one przestrzeniami dla widza: trzy typy dźwięków z nich pochodzących są dźwiękami dla widza. Warto więc brać pod uwagę wszystkie te czynniki: różnice w warunkach percepcji tych przestrzeni są bowiem aż nadto znaczące - ich jedność w odbiorze jest, faktyczną, chociaż skomplikowaną z teoretycznego punktu widzenia. Doane konkluduje, iż siła głosu jest siłą skradzioną, rodzajem uzurpacji w tym sensie, iż nadbudowane nad problematyką dźwięku stereotypy kulturowe nie pozwalają mu działać zgodnie ze swoim przeznaczeniem i wyposażają w walory nie przynależne głosowi¹³⁴

O ile Doane rozszerza i systematyzuje zaplecze problematyki, to tezy Alana Williama sytuują się w jej centrum. Czy nagranie dźwiękowe podobne jest do języka? - na takie pytanie autor odpowiada twierdząco. W nagraniu dźwiękowym, podobnie jak w czasie rejestracji wizualnej, aparat wykonuje dla nas pracę percepcyjną typu semiotycznego - izoluje, intensyfikuje, analizuje materiał dźwiękowy i wizualny. To, co słyszymy, to nie jest pełny, materialny kontekst, lecz elementy znaczące pewnej podobnej sytuacji fizycznej. Nie słyszymy, ale jesteśmy słyszani. Williams znajduje popleczników dla tej tezy w Münsterbergu, Baudry'm oraz w koncepcji aury Waltera Benjamina. Nic dziwnego, że model widza jawi mu się w tym ujęciu jako pewna idealna całość, transcendentalny podmiot podmiot słyszający.¹³⁵

Tak więc nagranie dźwiękowe jest specyficzną praktyką semiotyczną, jest rodzajem języka: wprawdzie bez podwójnego podziału i bez syntaktyki, ale z wieloma innymi cechami. Dźwięk jest. uważany za pochodną wizualności tylko dlatego, że jest trudniejszy do wyuczenia: wielu widzów nie zauważa przenikań i cięć dźwiękowych.

Dopowiedzmy, że naszą percepcją dźwięku rządzi przede wszystkim konwencja. Jesteśmy oto w sytuacji podслушujących rozmowę dwojga bohaterów, sto-

¹³⁴ Por. M. A. Doane [1980a].

¹³⁵ A. Williams [1980].

jących na ulicy pełnej mknących samochodów obok pracującego młota pneumatycznego. Powiadamy: ich dźwięki dla nas nie istnieją - słyszymy tylko rozmowę. Natomiast gdy tej nierealistycznej praktyce sprzeciwi się twórca (na przykład: Jean-Louis Godard) i spowoduje, że rozmówca odwracający głowę od mikrofonu nie jest słyszany - wówczas to właśnie doświadczenie skłonni bylibyśmy uznać za nierealistyczne.

Teza o językowej strukturze nagrania dźwiękowego otwiera dla badań psychoanalitycznych możliwość zastosowania wielu Lacanowskich koncepcji (nieświadomość wszak jest strukturowana jak język, dźwięk słyszany w kinie jest „językiem”): istnieje więc możliwość zbliżenia w sensie metodologicznym nieświadomości i dźwięku.

Droga jest otwarta i zaledwie rozpoznana, nieliczne są bardziej pogłębione studia, jakkolwiek kierunek wydaje się być wielce obiecujący. Poprzestaśmy na efektownej metaforze Ricka Altmana, iż kino klasyczne jest *brzuchomówcą*¹³⁶. Mówiące wargi pozwalały bowiem kinu tworzyć swoją własną jedność poprzez identyfikację dwóch poziomów medium filmowego (widziane - słyszane) z dwoma aspektami ludzkiej tożsamości. Paradoksalne jest to, że widz, który wie o nieistnieniu sprzeczności między widzeniem, a słyszeniem służy jako kinowe lustro - zwierciadło, w którym utwór synchronizuje jego zdolności motoryczne. Tym samym film zdobywa własną podmiotowość i zbliża się do symbolicznego, do sfery języka. Jest to rodzaj odwrotnej fazy lustra, bowiem to kino konstytuuje własną tożsamość. Należy widzieć w tym konieczną część procesu, w którym widz/słuchacz powtarza swe własne doświadczenia fazy lustra. Kino w ten sposób zdaje się potwierdzać jedność ludzkiego podmiotu poprzez akt ustanawiania własnej tożsamości.

F. Kobieta - widz

Rewindykacje w tym zakresie mają poważniejsze konsekwencje: teoria feministyczna stała się bowiem odrębną gałęzią badań humanistycznych. Hasła *Orientacja feministyczna w badaniach nad komunikowaniem (feminist studies on communication)* oraz wszelkie *women's studies* wypełniają dziś pokaźnych rozmiarów regały w bibliotekach amerykańskich uniwersytetów. Powstają kierunki studiów, specjalne organizacje naukowe, czasopisma i serie wydawnicze poświęcone badaniom sytuacji kobiet w komunikowaniu¹³⁷. Badania nad kobiecością w różnych rodzajach mediów wskazują na szczególną, uprzywilejowaną rolę filmu: jest to ruch najbardziej dynamiczny i najlepiej zorganizowany.

Freudowi przypisuje się, iż w następującej wypowiedzi do Marii Bonaparte sformułował swoje stanowisko:

„Wielkie pytanie, na które nigdy nie odpowiedzieliśmy i na które nie byłem w stanie dać odpowiedzi pomimo trzydziestu lat moich badań nad duszą kobiety, brzmi: *Czego chcą kobiety?*”¹³⁸

Tymczasem kobiety (one są przeważnie autorkami), wyznające postawę feministyczną w badaniach nad filmem na ogół wiedzą *czego chcą* i potrafią nadać temu pragnieniu zorganizowane kształty. Kilkunastoletnią historię tego kierunku rozpoczynają na początku lat siedemdziesiątych pokazy filmów pierwszej generacji feministycznych dokumentów filmowych, powstają pierwsze festiwale (*New York International Festival of Women's Films* w 1971 roku) oraz czasopisma (w 1974 roku wychodzi pierwszy numer kwartalnika „*Jump Cut*”, zawierającego w podtytule deklarację rozwijania feministycznej perspektywy). Rok później w brytyjskim czasopiśmie „*Screen*” ukazało się studium Laury Mulvey, teoretyka i reżysera awangardowych filmów (wspólnie z Peterem Wollenem), zatytułowane „*Wizualna przyjemność i kino narracyjne*”, określane jako najważniejszy tekst tego

¹³⁶ R. Altman [1980:71].

¹³⁷ Rzetelnie zdaje sprawę z tego kierunku badań artykuł przeglądowy autorstwa L. Steeves [1987].

¹³⁸ cyt. za J. Walker [1984:18].

ruchu. Na szerszą skalę studia te rozpoczęły się w latach 1975-1976 w *Center for Twentieth Century Studies* w USA (University of Wisconsin-Milwaukee). W latach następnych powstawały antologie feministycznej myśli filmowej oraz oryginalne opracowania.¹³⁹

Rola psychoanalizy w tym nurcie refleksji filmoznawczej jest szczególna. Autorki studiów feministycznych chciałyby niewątpliwie, aby ich prace składały się na teorię feministyczną. Jednak większa część teoretyków skłonna byłaby dostrzegać w feminizmie orientację, mającą wprawdzie określony przedmiot badań, ale korzystającą z dorobku psychoanalizy (w większej części) oraz semiotyki i post-strukturalizmu. Zgadzając się z sądem, iż feminizm nie osiągnął statusu teorii, zwracam ponadto uwagę na fakt, że wykorzystując narzędzie jakim jest psychoanaliza, feminizm czyni to wbrew swoim zasadom. Odsłaniając bowiem sytuację zrepresjonowanego podmiotu kobiecego, dokonuje to przy użyciu metody, która sama w sobie zakłada istnienie takiej represji, wyzwała to – jak zobaczymy dalej – szereg paradoksów teoretycznych, a nade wszystko frustrację i alienację autorek.

U podstaw feministycznej koncepcji leżą poglądy Freuda i Lacana na temat sytuacji kobiety w kulturze i jej integralnym wytworze – języku. Freudowska koncepcja różnic między płciami ma swoje zakotwiczenie w układzie związków uczuciowych wśród poszczególnych członków rodziny. Sytuacja ta wpływa na wykształcenie specyficznych sposobów przeżywania przez dziecko danej płci kompleksu Edypa i kastracji – ten fakt powoduje formowanie się w odmienny sposób struktury osobowości kobiet i mężczyzn. Chłopca doświadczanie kompleksu Edypa polega na aktywnym przewyciężeniu przez stłumienie tendencji narcystycznych i zaakceptowanie ojca jako osoby i symbolu. Dziewczynka natomiast zwykle nie pokonuje w sobie kompleksu Edypa, powinna mu się biernie podporządkować.

Niekiedy formułuje się zbyt jednostronne oceny Freudowskiego stosunku do kwestii różnicy płci. Jedną z nich zawarł, psycholog, Kazimierz Obuchowski, we wstępie do „*Neurotycznej osobowości naszych czasów*” Karen Horney:

„Sprawa kobieca była dla doktora Zygmunta Freuda prosta. Istnieje tylko jedna płeć, a mają ją mężczyźni, gdyż dysponują własnym penisem, kobiety są biologicznie niepełne, gdyż kobiecie natura go nie dała. Są więc o niego zazdrosne, a mężczyźni odczuwają stały niepokój przed postradaniem go. Jedyne, co może uczynić kobieta w sposób konstruktywny, to pościć na własność mężczyznę z jego penisem, aby w ten sposób skompensować swój defekt. To jej jedyny rzeczywisty cel i problem. Stąd egoizm kobiety i niskość jej pragnień”.¹⁴⁰

Sprawa kobieca nie jest jednak tak prosta w świetle wielu rozproszonych uwag Freuda, deklarujących zarówno faktyczną niewiedzę na temat mechanizmów kobiecości, jak i niechęć do formułowania w tej materii sądów zdecydowanie radykalnych. Na przykład w eseju „*Seksualizm u dziecka*”, zamieszczonym w „*Trzech rozprawach z teorii seksualizmu*”, Freud przedstawił zagadnienie w zgoła ugodowym tonie podając, iż istnieją trzy kierunki tej refleksji. Po pierwsze: relacja męskie – żeńskie powinna być rozpatrywana z punktu widzenia dychotomii aktywność – bierność. Uznanie jej za kluczową i przypisanie aktywności wyłącznie mężczyźnie nie powinno jeszcze rozstrzygać sprawy.

W opinii autora istotny jest aspekt biologiczny, stanowiący drugi kierunek refleksji. W tym przypadku należy być ostrożniejszym, bowiem:

„każdy osobnik wykazuje raczej pomieszanie swych biologicznych znamion płciowych z biologicznymi rysami odmiennej płci a ponadto zjednoczenie aktywności i bierności: te ostatnie rysy charakteru zaś nie tylko jako odpowiednik odnośnych znamion biologicznych, lecz także zupełnie od nich niezależnie”¹⁴¹

¹³⁹ Por. „*Re-vision*” [1984].

¹⁴⁰ K. Horney [1976:10].

¹⁴¹ Z. Freud [1924:172].

Trzeci czynnik, socjologiczny, zawiera w sobie przekonania na temat ról społecznych, Jakie zając powinni mężczyzna i kobieta w danym obszarze kulturowym: z tego punktu widzenia brak typów całkowicie męskich i żeńskich w psychologicznym, jak i biologicznym wymiarze.

Powtórzmy za Freudem: istotnie kobieta jest bardziej skłonna do neurozy, a zwłaszcza hysterii. Niemniej jednak kobiecość i męskość zdają się być - w mojej opinii - polami do wypełnienia, kategoriami i rolami, w które może wejść zarówno biologiczny mężczyzna, jak i biologiczna kobieta.

Bazując na wybranych tekstach Freuda: teorii braku i sygnifikacji Lacana, a także Althusserowskiej rewizji marksizmu, autorki uprawiające teorię feministyczną w kinie szkicują obraz sytuacji kobiety. Podstawowe przeświadczenie brzmi, że dysponentem języka jest mężczyzna. Dziecko staje się podmiotem nabywając język i wchodząc w sferę symbolicznego, w której władają niepodzielnie mężczyźni. Pojęcie różnicy seksualnej zakorzenione jest właśnie w języku, od którego nie ma ucieczki. Kobieta jako podmiot nie ma więc szans zaistnienia w kulturze. Znajduje się ona w świecie męskim, jedynym jaki istnieje: jest w nim rzeczą niepotrzebną. Spełnia jedynie funkcje pomocnicze w tworzeniu nieświadomej patriarchalności: po pierwsze - symbolizuje lęk kastracji poprzez oczywisty brak penisa, po drugie - w konsekwencji traktuje ona swoje dziecko w sposób symboliczny: jako to, czego jej brakuje.

Taki pogląd wywołuje bunt i pragnienie zmiany, ale niekoniecznie pragnienie stworzenia świata kobiet albo jedynie pozbawionego uciążliwej dominacji męskiej.

Skłonny jestem sprzyjać temu nurtowi - wbrew wielu sceptykom - i widzieć w nim spore szanse i wartości. Feminizm w teorii filmu nie wydaje się działaniem w imię interesów grupowych - stara się natomiast pokazać, iż wszystko, co dotychczas wymyślono powstało w imię grupowego interesu świata mężczyzn. Wartość feministycznej orientacji polega głównie na deskrypcji zastanego świata, konsekwencje stąd wynikające to już kwestia własnych preferencji badawczych.

Pierwsze uderzenie feministycznej teorii pada na koncepcję podmiotu, która - w opinii przeważającej części autorek - jest związana z językiem. Émile Benveniste twierdził, że podmiotowość wyłania się jedynie jako podstawowa własność języka ('ja' to ten, kto mówi 'ja'). Identyfikacja i wyjątkowość, którą wiążemy z podmiotowością są skutkami zdolności do wypowiedzenia 'ja' i tym samym wiąże się z językiem. Ale też odwrotnie: język jest możliwy, gdy jest nasycony podmiotowością. Szczególnie kina jako systemu znakowego polega na tym, że złożone jest ono z heterogenicznych materiałów i nie potrafi wytworzyć homogenicznego 'ja'. 'Ja' może istnieć w dialogu, monologu, ale to nie jest 'ja filmu'. Podmiotowość zapisana jest w kinie na różne sposoby, lecz zawsze jest umiejscowiona. To uwarunkowanie medium skłoniło wielu teoretyków kina (w tym Metz'a) do wiązania kina raczej z koncepcją historii (formy oznajmiania, która skrywa źródło wypowiedzi) niż z koncepcją dyskursu (gdy 'ja' jest uzewnętrznione). Podmiotowość w kinie, oznaczenia 'ja', jest więc przesunięta z pozycji twórcy dyskursu w stronę odbiorcy. To właśnie w filmie istnieje szczególna operacja, na mocy której 'ja' i 'ty' dyskursu łączą się w figurze widza. Koncepcje językowe Jacquesa Lacana podkreślają, że podstawowym elementem języka jest różnica: powiada się, że brak jest warunkiem istnienia systemów lingwistycznych. Lacan uczynił fallusa podstawową figurą wyrażającą brak, który strukturuje język w tym sensie, że różnica seksualna jest rzutowana na językową.

Jeśli zgodzić się z tym, to sytuacja nie jest korzystna dla kobiety: jej dostęp do elementu znaczącego jest utrudniony i może ona odnaleźć siebie jedynie jako rodzaj braku.

Podmiotowość może być przypisana kobiecie z wieloma utrudnieniami. Luce Irigaray, francuska psychoanalityczka, stwierdza nawet sarkastycznie, że „każda teoria podmiotu była zawsze zgodna z koncepcją *podmiotu męskiego*”. Następnie - orzekając o szczególnej sytuacji kobiety - twierdzi, iż jest to: „podmiot, który mógłby odszukiwać siebie jako zagubiony (matczyny, kobiecy) *przedmiot*”. Ponieważ kobiecość jest fundamentem fallocentrycznych systemów filozoficznych,

kobieta musi być opisana jako *nie-podmiotowy podmiot* (the non-subjective subjectum).¹⁴² Trzeba dodać, że chodzi tu o iluzję koherentnej i kontrolowanej tożsamości, która staje się najbardziej istotnym poziomem społecznie rozumianej podmiotowości. Jednakże kobieta nie ma nawet wstępu do tej iluzji.

Podmiotowość w świetle psychoanalizy jest zawsze *podmiotowością pożądaną*. Pożądanie jest formą uwolnienia - od potrzeb, rzeczywistości, przedmiotu - jest to konieczne, aby próbować zająć miejsce podmiotu mówiącego. Każdy z systemów dyskursów (film, psychoanaliza, literatura) wymienia powody, dla których związek kobiety z pożądaniem jest utrudniony, a nawet niemożliwy do spełnienia. Paradoksalne jest to, że dla kobiety jedyny dostęp do pożądania polega na pożądaniu go (tak i brzmi tytuł książki Doane - *Pożądać pożądanie*).

Jak więc wyglądają w tej sytuacji opisane przez nas kategorie pożądania? Zajmując się głównie hollywoodzkim kinem lat czterdziestych i pięćdziesiątych autorki zauważyły, iż wszystkie elementy narracji i większość technicznych środków wyrazowych poddana została patriarchalnemu punktowi widzenia. Przyjemność oglądania podzielona została między aktywność (mężczyznę) i pasywność (kobietę). Kobieta jest ciągle wystawiana na spojrzenie: można powiedzieć, że jest ona uwikłana w sieć spojrzeń. Obecność kobiety jest niezbędnym elementem spektaklu filmu narracyjnego, jednakże jej wizualna obecność działa przeciwko rozwojowi historii, zatrzymuje strumień akcji w momentach erotycznej kontemplacji. Kobieta jest zarówno erotycznym obiektem dla postaci w filmowej historii oraz dla widza w sali kinowej, zwykle te punkty widzenia łączą się.

Z mężczyzną jest inaczej: postać męska nie może być obiektem seksualnego uprzedmiotowienia - jest on aktywny i posuwa naprzód historię. Widz identyfikuje się więc z mężczyzną, gdyż chce być wyposażony w taką samą władzę jak on (władzę konstruowania narracji). Na przykład: tylko mężczyźni przysługują trójwymiarowa przestrzeń - jest on wolny w tej przestrzeni i włada nią. Natomiast nawet kobieta seksualna i ekscytująca, będąca obiektem spojrzeń wszystkich mężczyzn, w momencie zakochania się w jednym z bohaterów przestaje taką być - staje się jego własnością, jej erotyzm i czar przechodzą na osobę mężczyzny. Jednakże w sensie psychoanalitycznym figura kobiety jest bardzo skomplikowanym problemem. Znaczenie jej obrazu nieustannie oscyluje wokół braku penisa i lęku kastracji rzeczy nieprzyjemnych. To w konsekwencji wyraża symboliczny porządek *mężczyzn, Prawo Ojca*. Tak więc pojawienie się kobiety jest zawsze związane ze strachem. Mężczyzna ma liczne sposoby pozbycia się tego lęku: może dokonać demistyfikacji zła przeniesionego przez kobietę, niszczyć ją i unieważniać (tak czyni w *filmie czarnym*) lub dokonać substytucji i uczynić z niej fetysz, Pierwsza droga wiąże się z sadyzmem, druga z ulubioną metodą von Sternberga, fetyszystyczną skopofilią.

Co natomiast może uczynić kobieta-widz? Voyeryzm i fetyszyzm są w sposób ograniczony dostępne dla kobiet (na przykład: nie ma potrzeby tworzenia fetysza jako obrony przed kastracją, która już miała miejsce). W rezultacie kobieta-widz nie ma dostępu do prawdziwego pożądania. Wymaga ono bowiem dystansu, a ten jest unieważniony w sensie czasowym i przestrzennym: kobieta jest jednocześnie obiektem pożądania i jego podmiotem, ponadto staje się w danej chwili, a nie istnieje faktycznie. Podmiotowość kobiety-widza określa paradoksalna sytuacja pożądania iluzorycznego, pogmatwanego.¹⁴³

Fetyszyzm widza w kinie polega na procesie balansowania między wiedzą czy przekonaniem na temat statusu obrazu filmowego. O ile widz wie, że obraz jest jedynie *obrazem*, a nie rzeczywistością (podobnie jak fetyszysta wie, że przedmiot - fetysz jest po prostu substytutem braku kobiety), to jednak nieustannie wierzy we wrażenie rzeczywistości wytwarzanej przez obraz rozwijający opowiadanie (fetyszysta wierzy w substytut macierzyńskiego fallusa, aby osiągnąć przyjemność seksualną).

¹⁴² Por. M. A. Doane [1987:10].

¹⁴³ Tamże, s. 12-13.

Kobieta nie ma nic do stracenia - fetyszyzm nie jest dla kobiet - stawiają konkluzję feministki. Zwróćmy uwagę, że identyfikacja z pozycją kobiety-widza nie może zapewnić - tak jak w sytuacji mężczyzny - władzy: podkreśla jedynie jej podporządkowanie. Nie jest więc przypadkowe z tej perspektywy, że większość freudowskich scenariuszy, opisujących identyfikację w przypadku kobiety, związana jest z bólem, poniżeniem i agresją przeciwko sobie - formami masochizmu.

Tak więc zarówno voyeryzm, jak i fetyszyzm - kategorie związane z przyjemnością lub tylko obroną przed lękiem - mają ograniczony udział w przypadku kobiecego podmiotu. Autorki spod znaku feminizmu znajdują inne - nieprzyjemne kategorie charakteryzujące kobiecego widza: są nimi masochizm, paranoja i histeria. Zwróćmy uwagę na masochizm, dwie pozostałe kategorie najlepiej objaśniają konkretne analizy.

Freud zajął się problemem masochizmu w artykule „*Dziecko jest bite*” z 1919 roku. Swe rozważania opiera na różnicy w rozumieniu przez dziewczynkę i chłopca zdania podstawowego ‘*dziecko jest bite*’, jako że jest ono często wypowiedziane w czasie aktu przemocy. Zwraca uwagę na jego modyfikacje: 1) *Mój ojciec bije dziecko, które ja nienawidzę*, 2) *Jestem bita/y (kochana/y) przez mojego ojca*, 3) *Dziecko jest bite*. W przypadku chłopca, twierdzi Freud, zachodzą tylko dwie pierwsze transformacje. Jakkolwiek przykłady zachowań dziewczynki i chłopca wynikają z tego samego źródła, nastawienia (czyli kazirodczego stosunku do ojca), to ich psychiczny efekt i znaczenie jest całkiem odmienne. Kobiecy masochizm może być ulokowany bez problemu w obrębie normalnej edypalnej konfiguracji, podczas gdy masochizm męski uzależniony jest od możliwości zaistnienia odwróconej konfiguracji edypalnej (gdy ojciec jest obiektem pożądania). Mężczyzna może jednak uniknąć konsekwencji homoseksualnych przemodelowując swoje fantazje w ten sposób, że matka zajmuje miejsce ojca jako sprawca bicia.

Dla naszych celów istotne są dwa aspekty rozróżnienia masochistycznej fantazji: związek między fantazją a seksualnością oraz obecność/nieobecność widza jako roli możliwej do zaistnienia w tym scenariuszu. W pierwszym przypadku Freud jest w zupełności przekonany, że - w sytuacji mężczyzny - erotyczne fantazje są osiąganymi niezależnie od transformacji (matka/ojciec) - seksualność „pozostaje na powierzchni”. Ponadto mężczyzna zachowuje swoją własną rolę i swoją rozkosz. ‘Ja’ pozostaje niezmiennie. Z drugiej strony - kobieca fantazja masochistyczna podlega deseksualizacji w następstwie jej zmienności. Kobiety są zdolne do wytwarzania *artystycznej hiperstruktury snów na jawie*, fantazji osiągających niekiedy poziom *wielkiego dzieła sztuki*. To z kolei przyczynia się do niemal całkowitej likwidacji potrzeby sublimacji innego rodzaju, czyli masturbacji. Istota polega na tym, że trzecia forma zdania, nieobecna w męskim masochizmie (*Dziecko jest bite*), wymaga, aby kobieta zajęła pozycję zewnętrzną wobec zdarzeń, pozycję obserwatora. Ja fantazji przestaje być ‘ja’ tej sytuacji. *Gdzie ty jesteś w tej sytuacji?* pytał Freud pacjentki, najczęstszą odpowiedzią było stwierdzenie: *Ja to oglądam*.¹⁴⁴

Według Freuda przyjęcie w tym scenariuszu pozycji widza przez kobietę nie dość, że powoduje utratę seksualnej tożsamości, to także uniemożliwia faktyczny dostęp do seksualności. Tak więc powstaje układ masochistycznej fantazji zamiast seksualności.¹⁴⁵

Mary Ann Doane w cytowanym studium z 1987 roku opisuje szczegółowo sytuację widza kobiecego w tak zwanych *kobiecych filmach* kina hollywoodzkiego lat czterdziestych. Dokonując szeregu podziałów w obrębie tej grupy oraz w sferze potencjalnych odbiorców, stwierdza, iż we wszystkich przypadkach mamy do czynienia z charakterystyczną formą represji. W filmach *paranoicznych* przestrzeń zamieszkiwana przez kobietę jest miejscem terroru i spojrzenie odwraca się od niego. W filmach *medycznych* atrybutem kobiety jest ślepotą i głuchotą - może ona być świadkiem i funkcjonować jedynie w sposób pasywny. Dominuje w tych filmach *łóżko*: jest ono jednak miejscem choroby, a nie sferą miłości.

¹⁴⁴ Z. Freud [1979a].

¹⁴⁵ M. A. Doane [1987:19].

Daje się zauważyć w tych filmach pragnienie odwrócenia związku między ciałem kobiety a seksualnością: filmy te nastawiają się na sam proces spektaklu. Ciało kobiece wystawione jako element spektaklu jest seksualne: erotyka i zasada lustrzanego odbicia są zespolone. Poprzez pozbawienie spojrzenia erotyczności filmy te w efekcie pozbawiają widza cielesności: kino, zwierciadło kontrolowane przez mężczyznę, w istocie nie odbija niczego dla kobiet. Albo inaczej: odrzuca wyobrażeniową identyfikację, która (łączy ciało i tożsamość jednostki) zapewnia władzę nad możliwością opowiadania. W kinie hollywoodzkim proponuje się kobiecie dwa podstawowe sposoby rozwiązania: narcystyczną identyfikację z postacią kobietą „wystawioną”, ze spektaklem oraz transwertyczną identyfikację z aktywnym mężczyzną. Kobieta jest więc obrazowana przez tekst jako ciało hybrydalne pod względem seksualnym i tylko w ostateczności może być hermafrodytą. Także to stanowi przyczynę jej niestabilności.

Film kobiecy kieruje oglądającego w stronę widowni kobiecej i jednocześnie proponuje identyfikację inną niż z aktywnym męskim podmiotem. W społeczeństwie patriarchalnym - konkluduje Doane - pozbawione seksualności ciało kobiece jest w istocie pozbawione egzystencji: film kobiecy funkcjonuje więc raczej jako szczególny sposób odrzucania sytuacji odbioru przez kobiety

Kobieta - widz funkcjonuje jako znak przezroczysty, przez który przemawia męskie pożądanie i nie ma ona możliwości przedstawiania swoich własnych pragnień: jest ekranem, na który mężczyzna rzutuje swoje spojrzenie.¹⁴⁶

Feministki dostrzegają jeszcze inną metaforę, wyrażającą w istocie kres podmiotowości kobiecego widza. W kategoriach ekonomii pożądania kobieta jest towarem przeznaczonym do wymiany, jest *oknem wystawowym* (tej metafory używał Bazin dla określenia realistycznych możliwości medium filmowego). Wszak *widzenie* i *kupowanie* są ściśle związane ze sobą, co podkreślał Valter Benjamin w pismach estetycznych z lat trzydziestych. Rola kobiety - widza jest tu szczególnie: jest ona podmiotem transakcji (film jest dla niej), której przedmiotem jest jej własna substancja (czyli *towarowość*). System towarowy wymaga przełamania ciała i pokawałkowania go - na paznokcie,. Ciało staje się stawką, osiągającą coraz większą wartość: posiadanie włosów, skórę, oddech - każdy z tych elementów może stać się przedmiotem transakcji towarowego przedmiotu jest oznaczone poprzez pokazanie go. Poprzez swoje pragnienie przybliżenia rzeczy do ekranu (lady kupieckiej) kobieta widz doświadcza intensywności obrazu jako przynęty i w ten sposób wyraża zachowanie właściwe dla konsumenta. Obraz filmowy jest dla kobiety zarówno oknem wystawowym, jak i lustrem: jedno pomaga wkroczyć w sferę drugiego. Lustro/okno staje się następnie pułapką, w której podmiotowość jest zrównana z uprzedmiotowieniem.¹⁴⁷

Istotne staje się w teorii feministycznej zdefiniowanie określenia *kobieta - widz* lub *odbiór kobiecy*. Otóż określenia te wcale nie odnoszą bezpośrednio do kobiety, która kupuje bilet i wchodzi do sali kinowej. Często owo określenie nie odnosi się nawet do widza jako podmiotu społecznego, lecz raczej do podmiotu psychicznego (czy pewnego wytworu struktury znaczeniowej). Pochodzi ono z koncepcji lingwistycznej zorientowanej psychoanalitycznie, nie jest natomiast zakotwiczone w bazie socjologicznej. Celem całej teorii feministycznej jest zaznaczenie, że ten widz jest traktowany nieustannie w kategoriach męskich. Wprowadza więc ona grę między społecznym a psychicznym traktowaniem podmiotu.

W feministycznej orientacji istnieje powszechna zgoda, że określenia *kobiecość* i *męskość*, *odbiór kobiecy* i *odbiór męski* nie dotyczą rzeczywistych reprezentantów publiczności kinowej. *Widz kobiecy* oscyluje między położeniem męskim i żeńskim (jest to więc proces, a nie stan) i także mężczyzna podlega tej przemienności. Trzeba więc podkreślić, że pozycje te nie są ściśle związane z tym, że ktoś jest mężczyzną lub kobietą. Niemniej jednak kobieta i mężczyzna wchodzi do kina jako podmioty społeczne, które są zmuszane w pewien sposób do opowiedzenia

¹⁴⁶ Tamże, s.19.

¹⁴⁷ S. Flitterman [1979].

się wobec społecznie istniejącej opozycji binarnej. Mężczyźni bardziej odpowiadają zajęciu pozycji określanej jako męska, kobiecie - kobieca. Z tego punktu widzenia interesujące jest, że pozycja męska określana jest jako czysta, jednolita i samowystarczalna. Mężczyzna - widz osiągając psychiczną pozycję podglądacza i fetyszysty łatwo identyfikuje się z własnym wizerunkiem na ekranie. Natomiast teoria kobiety - nieustannie odwołuje się do pojęć z pogranicza: biseksualizmu, transwertyzmu (Mulvey), „nieczystej identyfikacji” (de Lauretis). Męskość wymaga wejścia w świat aktywności (wyobrażonej lub rzeczywistej). Widz - kobieta nie istnieje poza sytuacją, w której jest określana przez dyskurs - gdy jest instancją, do której jest adresowany komunikat. Różnica płci w sytuacji odbioru nie jest czymś ostatecznym i samym w sobie. Można przyjąć, że widz - mężczyzna niekoniecznie musi być określany jako podglądacz i fetyszysta. Można sądzić, że kiedyś odbiór zostanie uwolniony od ciężarów binarnej opozycji płci. Jednak ta opozycja nadal istnieje w kinie i w refleksji nad nim, posiadając - w opinii autorek - wymiar polityczny.

Czy żądania feministek (tych najmniej radykalnych), aby upowszechnić przekonanie, że kobieta jest kimś innym niż prostą negacją mężczyzny ma szansę na realizację? Należy im tego życzyć. Jedno jest pewne: jakkolwiek sytuacja represji i degradacji kobiecego podmiotu w kinie nie ma wiele wspólnego z rzeczywistością społeczną cywilizowanych krajów, to jej opis i diagnoza w utworze filmowym są niezmiernie interesujące.

ROZDZIAŁ 4

WIDZ-W-TEKŚCIE I POZA NIM

Zapowiadany w rozdziale wstępnym etap empirii, czyli próby ukazania wymienionych cech modelu widza w działaniu, w pracy interpretacyjnej nie ma ambicji krytycznych wobec teorii (jak zwyczajowo ujmuje się dualizm teorii i praktyki). Nie może jej posiadać, bowiem sam model psychoanalitycznej koncepcji widza filmowego jest immanentnie pluralny i świadomie wieloaspektowy. Nie może jej mieć także dlatego, iż związek prac analitycznych i teoretycznych z zakresu filmowej psychoanalizy jest w istocie nierozzerwalny: koncepcje teoretyczne są tak głęboko zanurzone w filmowej materii, że nie sposób rozdzielić, tych dwóch sfer. Jedynym wyjątkiem jest pozbawiona przykładów teoria Christiana Metza - ona jednak doczekała się wielu rozwinięć i interpretacji dokonanych przez apologetów i krytyków.

Dlatego więc prezentowane poniżej pomysły interpretacyjne starają się głównie wyjaśnić i egzemplifikować powyższe tezy (co w tym przypadku staje się zadaniem koniecznym wobec zawłości problematyki i zakładanej z góry immanentnej niejasności, na przykład w teorii Lacana). Dopiero po tym etapie proponuje się zmiany, modyfikacje i rewizje.

Organizacja poniższego wywodu zawdzięcza wiele pomysłowi Dudleya Andrew, który zaproponował, aby całość dokonań analityczno-interpretacyjnych w tym zakresie nazwać dwoma kryptonimami.¹⁴⁸

Pierwszy, *pożądanie w tekście*, odnosi się do sytuacji, w których psychoanaliza opisuje i wyjaśnia historie przez film opowiadane. Wszystkie one, zgodnie z freudowskim rozumieniem, mają wspólny scenariusz podstawowy: mianowicie kompleks Edypa.

Kryptonim drugi, *pożądanie tekstu*, ma za swój przedmiot nieświadomość samego dyskursu i bliski jest koncepcjom *aparatu filmowego*. Opowiadanie filmowe i jego wymiar tworzący narrację wypełnia nieświadomiane pragnienia publiczności. Dla widzów doświadczenie filmowe jest zwykle wejściem w świat nieznany i zakazany; świat, którego prawdziwe sensy są stłumione przez zakazy codzienności. Sytuacja ta jest - w skrajnym wymiarze nieco podobna do pragnienia widzenia filmu *'jako takiego'*, filmu pozbawionego zawartości semantycznej.

Dopełniając koncepcję Andrew, dopowiemy, że - upraszczając zagadnienie - w zakresie pierwszej grupy aktywność polegałaby na identyfikacji z bohaterem opowiadanej historii. W przypadku *pożądania tekstu* natomiast identyfikacja dotyczy aparatu (dyskursu, kamery i ideologii przez medium przenoszonej). Mamy więc do czynienia z nakierowaniem na dwa rodzaje identyfikacji, dwa typy aktywności. Czy istnieje możliwość ich współpracy? Odpowiadam twierdząco, pokazując sytuację widza, jaką opisuje i zawiera gatunek szczególny - jeden z najbardziej filmowych - amerykański musical. Dostrzegam w tym przypadku szansę scalenia tych dwóch dyspozycji instancji odbiorczej.

A. Pożądanie w tekście

1. Edyp - detektyw w Ameryce.

Na początku tej drogi mamy do czynienia z utworem, który gdy przyłożyć doń siatkę pojęć psychoanalitycznych - zostaje rozjaśniony i wzbogacony semantycznie. Tak jest w przypadku hollywoodzkiego thrillera Alfreda Hitchcocka *„Północ - północny-zachód”*, uważanego przez niektórych krytyków za najlepszy film autora *„Psychozy”* - przy tym filmu niechętnie analizowanego. Jeśli jednak to zdarza się

¹⁴⁸ D. Andrew [1984a: rozdz. 8].

wówczas poświęca mu się kilkadziesiąt stron rzetelnego opracowania. Raymonda Durgnata film ten interesuje jako znakomity przykład „amerykańskiego snu”: zwraca uwagę głównie na oddziaływanie socjologiczne filmu, a także kontekst polityczny. Jean Narboni bliski jest psychoanalizie, gdy pokazuje tajemnice „reżysera - Egipcjanina”, Peter Wollen dowodzi przy użyciu metody Władimira Proppa, że „*Północ - północny-zachód*” jest współczesną baśnią. Raymond Bellour poświęcił filmowi blisko sto stron w psychoanalitycznym numerze „*Communications*”. Przedstawiony poniżej zarys interpretacji zaciąga pewne długi u każdej z nich, ma jednak ambicję stworzenia własnej, utkanej z wielu Innych: mniej chodzi bowiem o to, aby cokolwiek jeszcze odkryć, lecz bardziej o to, aby pokazać metodologię odkrywania.

Trzeba na wstępie zdradzić, że bohater „*Północy - północnego-zachodu*”. Roger Thornhill, jest detektywem - Edypem uwikłanym w kryminalną przygodę, której prawdziwym sensem jest poszukiwanie symbolicznego ojca. Film Hitchcocka jest w gruncie rzeczy baśnią, ale jego odniesienie do mitu Edypa nie jest bezpośrednie. Istotą tego filmu, szczególnej historii detektywistycznej, nie jest wędrówka w poszukiwaniu upragnionego obiektu, lecz pożądanie wiedzy. Pierwsze pojawienie się protagonisty sugeruje, że mamy do czynienia z bohaterem - ofiarą, lecz z czasem staje się on bohaterem - poszukiwaczem. Dlatego najbardziej intrygującym zajęciem dla interpretatora jest prześledzenie związków między trzema obszarami wiedzy:

- tym, co znane jest bohaterowi ;
- tym, co wiedzą inne postaci świata ekranowego (w tym przypadku można uznać, że zakres ich wiedzy znacznie zbliża się do tego, który jest dany bohaterowi);
- a tym, co jest dane do widzenia i poznawania zewnętrznemu obserwatorowi tej historii.

Akcja fabularna rozwija się w trzech zasadniczych posunięciach. Pierwszym jest pomyłka w identyfikacji (widz wie jednak, że Thornhill nie jest agentem CIA, Kapłanem). Drugi moment trwa od początku do spotkania w biurze CIA i odkrycia, że istnieją trzy zagadki wokół Eve Kendall. Zawarte są one jedna w drugiej, niczym kompozycje szkatułkowe

- a Eve, piękna nieznajoma spotkana w pociągu, chroni Thornhilla przed policją (jednakże widz ma prawo podejrzewać ją o zdradę: zauważa bowiem jej współpracę z szefem gangsterów, Vandammem);
- b Eve jest istotnie kochanką i współpracowniczką Vandamma i perwersyjnie chroni Thornhilla, aby Vandamm zamordował go, wydobywając wcześniej informacje;
- c Eve okazuje się agentką kontrwywiadu, współpracowniczką Profesora.

Trzeci moment trwa od symbolicznego morderstwa dokonanego przez Eve na osobie Thornhilla, kończy się ostatnią sceną: za powiedzią happy-endu i obrazem pociągu wjeżdżającego do tunelu. Widz jest zaskoczony przez rozwój sytuacji, bowiem dotychczas utwierdzano go w przekonaniu, że Eve nie ma podstaw, by wierzyć mężczyznom (niejednokrotnie była przez nich oszukiwana i nie jest zdolna do życia rodzinnego), a Thornhill - rozwodnik uważa małżeństwo za instytucję przestarzałą i trywialną. zupełnie niespodziewanie więc podczas szaleńczej ucieczki przed gangsterami na górze Rushmore bohater wyciąga Eve z przepaści, krzycząc przy tym: „*Wyłaż, pani Thornhill!*”. Następuje po tym scena pocałunku w przedziale sypialnego wagonu, natomiast gwałtowny wjazd pociągu do ciemnego tunelu jest metaforą aktu seksualnego, figurą kontynuacji zbliżenia fizycznego. Oto charakterystyczna wypowiedź reżysera w wywiadzie udzielonym czasopismu „*Cahiers du Cinéma*”:

„Nie ma symboli w „*Północy - północnym-zachodzie*”. Ach, tak. Ostatnie ujęcie. Pociąg wjeżdża do tunelu po scenie miłosnej Granta i Eve. To symbol falliczny. Ale on nic nie powiada o postaciach”.

W istocie w tym utworze symboliczność nie polega na operowaniu figurami. Symbolika w „*Północy - północnym-zachodzie*” nie jest obecna w filmie lub ponad nim: ona tworzy matrycę, która prowadzi od zagadki do zagadki, od działania do działania. To „inna, ta sama historia”. To sytuacja Edypa, który jest rzeczywistym podmiotem, odpowiadającym na zagadki Sfinksa i który ponosi konsekwencje tych odpowiedzi.

Początek edypalnej historii bierze się z pomyłki. Thornhill, oczekując w hotelu z wiadomością dla matki, wstaje w chwili, gdy szpiedzy wzywają Kapłana do telefonu. To początek całego szeregu substytucji, którymi rządzi przypadek. Na wstępie zostaje także ustanowiony kontekst przedstawienia teatralnego istotny dla tej detektywistycznej gry postaci wchodzących w różne role (Thornhill ma spotkać się wieczorem z matką w teatrze, w domu Townsenda-Vandamma pada pod adresem bohatera określenie: „*Miejsce takiego jak pan jest w teatrze*”). Bohater jest nikim innym jak dużym dzieckiem: wystarczy spojrzeć na jego zachowanie w sądzie, na jego podporządkowanie względem matki, z którą prawdopodobnie mieszka. Ponadto rozmowa z sekretarką w taksówce wydobywa na jaw jego infantylność i niedojrzałość emocjonalną.

Przejście z fazy dominacji matki do etapu powiązań z ojcem wyznaczone jest przez teatralną scenę zabójstwa Townsenda w gmachu Narodów Zjednoczonych. To spotkanie nie jest pokazane z punktu widzenia Townsenda ani Thornhilla, nawet nie z punktu widzenia obserwatorów, ale zabójcy. Townsend to symbol ojca. Trzy elementy potwierdzają takie przypuszczenie: wiek (to silny element), podobieństwo sytuacji rodzinnej oraz te same litery początkowe nazwiska (to element słaby). ‘Syn’ jest zabójcą symbolicznym (w oczach innych uczestników, w opinii policji). Townsend jest ojcem symbolicznym, jest pożądaniem ojca, niespełnionym wskutek przypadku lub zrzędzenia losu. Jest postacią dobrą (przekonuje o tym rozmowa ‘ojca’ z ‘synem’) i złą jednocześnie (bowiem jest źródłem kłopotów bohatera). Townsend musi zginąć, by ustąpić miejsca dwóm kolejnym figurom ojca: Profesorowi i Vandammowi. W scenie zabójstwa dokonuje się substytucja i gra między komplementarnymi figurami ‘ojca symbolicznego’ i ‘ojca idealnego’.

Vandamm zajmuje miejsce Townsenda, natomiast wcześniej jego siostra zajmuje miejsce domniemanej żony. Ale zanim to nastąpi bohater musi przerwać dominację kobiety: zrobił to już raz rozwodząc się z żoną, ale nadal poddany jest znacznym wpływom matki. W czasie konfrontacji w wynajętej willi domniemana pani Townsend przyjmuje postawę macierzyńską i lekko ironiczną. Następuje wówczas rywalizacja między nią a matką bohatera - jej zakończeniem jest wymiana spojrzeń, po której można sądzić, iż kobiety dochodzą do porozumienia powiększając jedynie brzemień matriarchatu. Rola fałszywej pani Townsend jest istotna dla ustanowienia powiązań rodzinnych i symbolicznych. Fałszywa Townsend jest pośredniczką między rzeczywistym a fałszywym Townsendem, tworzy także obraz komplementarny, jaki mógłby zaistnieć między Townsendem a matką Thornhilla. Jest ponadto siostrą Vandamma, co stwarza nową sieć relacji między Vandammem a Thornhillem (to z kolei doprowadza do wzmocnienia odmiennego statusu symbolicznych ‘synów’ Vandamma: jeden, Thornhill, jest przeciwnikiem - podczas gdy drugi, Leonard, partnerem seksualnym).

Thornhill żegna się z matką i uwalnia spod jej wpływu, lecz spotyka Eve, obiekt - pragnienie, która staje się jego pomocnikiem (w sensie terminologii Władimira Proppa) w przejściu do fazy edypalnej i pod koniec - przewyciężenia jej.

Vandamm jest postacią negatywną, w świetle teorii psychoanalitycznej jest ojcem *idealnym* (to znaczy postacią zgodną z kompleksem Edypa). Jego pomocnicy, Valerian i Leonard, traktowani są jak synowie. Zło jest więc upostaciowane w trzech osobach, przy czym każda z nich jest nieco inna: Vandamm to mózg, Leonard - sadysta. Valerian - człowiek do czarnej roboty. Także ich stosunek do

przemocy oscyluje między przemocą fizyczną a symboliczną. Leonard ponadto ma związek homoseksualny z Vandammem: świadczy o tym zarówno typ urody, jak i zachowanie się. Jednak głównym dowodem staje się scena, w której Leonard z satysfakcją rozszyfrowuje zdradliwą kobiecość Eve, podwójnej agentki. Jest zazdrosny o jej stosunek do Vandamma, swego upragnionego obiektu seksualnego. Vandamm uderza Leonarda w twarz, choć winien mu wdzięczność za uratowanie życia, i tym samym potwierdza znajomość pragnień 'syna' - pomocnika. Leonard rzuca się na Vandamma, jak wcześniej Eve na Thornhilla. Poprzez tę fizyczną agresję ustanowiony został metaforycznie akt kastracji. Najsilniejszym przejawem kastracji jest bowiem śmierć: pierwszego zagrożenia doświadcza Thornhill, gdy zostaje przemocą upity i wciągnięty do samochodu. Thornhill jest prawdziwym bohaterem tej historii edypowej o ile nie ustaje w poszukiwaniach osoby, z którą jest mylnie identyfikowany. Dlatego fundamentem całej narracji jest dynamika zmian miejsc, przejawiająca się w pościgach, pogoniach, podróżowaniu.

Eve spotyka Edypa - to drugie ważne posunięcie fabularne rozwijane w kilku etapach. Spotkanie w pociągu i rozmowa w wagonie restauracyjnym przedstawiona jest klasycznie przy użyciu systemu ujęć/przeciwujęć: dotyczy ona - między innymi - seksu i śmierci. Thornhill zostaje ukryty, zamknięty w łóżku przedziału pociągu, wyglądającym na metaforyczną trumnę i oznaczającym uwięzioną energię seksualną. W toalecie pociągu patrzy na małą maszynkę do golenia, następnie zostaje ona ukazana w bliskim planie i widzimy powtórnie obraz Thornhilla, patrzącego tym razem nieco bezradnie na przedmiot. Jednocześnie słychać głos Eve rozmawiającej ze stewardem. Te trzy ujęcia znaczą akt symbolicznej kastracji w jego wymiarze najbardziej popularnym: mały przyrząd do golenia to zapowiedź redukcji penisa. Maszynka do golenia gra jeszcze raz istotną, także motywowaną rozwojem fabularnym. W toalecie na dworcu w Chicago Thornhill z namydloną twarzą przystępuje do golenia. Obok potężny osiłek z dużą maszynką spogląda zdziwiony. Potem Eve pyta: „Dlaczego się spóźniłeś?”. Thornhill odpowiada: „Mała maszynka. duży zarost” (co stanowi już jawne nawiązanie do symboliki erotycznej).

Drugi etap obejmuje spotkanie z Eve w hotelu „Ambasador” oraz „La Plaza”. Między tymi spotkaniami króluje śmierć czyli sekwencja z mordercą w samolocie. Thornhill w rozmowie z Eve wykazuje kompletny infantylizm. Dwukrotnie mierzy ubranie: pierwszy raz będąc z matką i wówczas zbyt krótkie spodnie nie tylko potwierdzają nieidentyczność Thornhilla z Kaplanem, ale także świadczą o jego niedojrzałości. Po raz drugi mierzy ubranie będąc w pokoju z Eve: wówczas występuje motyw infantylizmu à rebours; Thornhill pożąda Eve i nie jest już dłużej małym chłopcem.

Załamanie jego uczucia przynosi wizyta na aukcji. Spotyka Eve i Vandamma lubieżnie głaszczącego ją po karku oraz Leonarda patrzącego pożądanym wzrokiem na Vandamma, nienawidzącego ucieleśnionej w Eve kobiecości. I znów w rozmowie powtarza się motyw śmierci. Eve z obiektu miłości staje się kobietą - wrogiem, przyczyną kastracji.

Trzeci etap spotkania z Eve to symboliczna kastracja i jej akceptacja przez Thornhilla (scena „zastrzelenia” ślepymi nabojami przez obiekt pożądania). Pojawia się po raz kolejny Profesor, następny ojciec symboliczny - figura *konieczności ojca*. Dlatego pierwsze pojawienie się Profesora wymagało śmierci poprzedniego ojca, Vandamma. Zasadniczym momentem kolejnej fazy jest rozmowa Thornhilla z Eve w lesie. Eve musi towarzyszyć Vandammowi podczas odlotu i na tym tle powstaje nowy konflikt Thornhilla i jego kolejnego 'ojca'. Prowadzi to do finału, w którym Vandamma i jego pomocników dosięga ramię sprawiedliwości (na drodze metonimicznej powiązane z figurą konieczności ojca, Profesorem). Profesor nie ma nazwiska (by łatwiej pojąć go jako metaforę ojcostwa), natomiast wyraźnie rozpoznawalne są twarze Ojców Narodu: prezydentów Washingtona, Lincoln, Roosevelta i Jeffersona. Tutaj, na górze Rushmore następuje pozytywna identyfikacja z ojcem, z *Ojcami - Nazwami* (jak twierdzi Deleuze), z *Prawem Ojca* (jak to

ujmuje Lacan). To jednocześnie akceptacja fatalizmu kastracji: jeśli tak istotnie się dzieje, to tym samym podmiot jest uwolniony, a kompleks Edypa przewyciężony.

Pozostaje do wyjaśnienia kim jest George Kaplan? Jego imię rozpoczyna peregrynację Thornhilla, ale pod koniec pierwszej części 'Kaplan' jest pojęciem pustym, iluzją mającą wprowadzić w błąd Vandamma i ochroną dla Eve. Pod koniec drugiej części Thornhill dowiaduje się od Profesora prawdy o Kaplanie oraz o Eve (Cto właśnie ona jest agentem numer 1). Nazwa 'Kaplan' jest więc trickiem, dzięki któremu Thornhill i Eve mogą się spotkać: obydwójce „są” tą postacią, chociaż żadne z nich nie jest nią „naprawdę”. Thornhill zajmuje miejsce Kaplana tylko dlatego, że „jest” nim także Eve. Tak więc Thornhill jest fałszywym Kaplanem, gdyż Eve jest realnym substytutem Kaplana. To pojęcie podtrzymuje fundamentalną relację narcystycznego podwojenia, która rządzi związkami między Eve a Thornhillem. 'Kaplan' czyni z nich bohaterów przygód związanych z miłością i śmiercią (to z kolei jest jednym z najmocniejszych elementów paradygmatu amerykańskiej wyobraźni zbiorowej). Imię Kaplan funkcjonuje jako substytut wyrażający porządek symboliczny, podobny do semantyki braku w teorii Lacana. W efekcie 'Kaplan' oznacza zgodę na metaforę paternalistyczną - 'Kaplan' to imię ojca.

Tak w skrócie przedstawia się zarys fascynującej wędrówki Rogera Thornhilla w poszukiwaniu wiedzy. Interpretatorzy tego filmu stwierdzają, że przynosi on prawdziwą przyjemność intelektualną w obcowaniu z cudownie zharmonizowaną w najdrobniejszych szczegółach machiną narracyjną. Hitchcock powiada, że nie ma symboli w „*Północy - północnym-zachodzie*”, gdy tymczasem matryca pojęć psychoanalitycznych odkrywa istnienie drugiego opowiadania nałożonego na historię detektywistyczną.

1. Bohaterka socrealizmu w poszukiwaniu tożsamości seksualnej

Spróbujmy teraz w sposób aktywny odeprzeć zarzut często stawiany psychoanalizie, wedle którego miałyby ona stosować się jedynie do szczególnych utworów (takich, które byłyby tworzone z wiedzą o niej). Ten typ wiedzy w odczuciu widzów, twórców i krytyków jest zdecydowanie obcy polskim utworom okresu realizmu socjalistycznego. A jednak proponuję próbę zdemaskowania jeszcze jednego typu oddziaływania perswazyjnego zawartego w „*Przygodzie na Mariensztacie*” Leonarda Buczkowskiego z 1954 roku. Chodzi mianowicie o poglądy na temat sytuacji kobiety przedstawione w tym filmie, widziane z perspektywy współczesnej koncepcji feministycznej.

„*Przygoda na Mariensztacie*” stanowi typowy wytwór ówczesnych działań propagandowych, związanych ze sterowaną centralnie emancypacją i zabiegami mającymi na celu podniesienie pozycji kobiety w hierarchii społecznej. Z punktu widzenia teorii bowiem ustroj socjalistyczny jest także ustrojem „dla kobiet”, takim, w którym ich odwieczne pragnienia mają pełną szansę realizacji.

Sytuacja polska lat powojennych była w punkcie wyjścia zdecydowanie odmienna od radzieckiej, obrazowanej propagandowymi filmami okresu stalinowskiego. Otóż tradycyjna struktura rodzinna (patriarchalna na wsi, szlachecko - romantyczna i drobnomieszczańska w ośrodkach miejskich) zakładała spójność tej komórki opartą na ekonomicznej i kulturowej dominacji mężczyzn. Tak więc propaganda komunistyczna spotkała się z dużym oporem społecznym, powiększając rozdziew między tym, co głosi się oficjalnie, a tym jak jest naprawdę.

Hance Ruczajówniej, bohaterce „*Przygody...*”, udało się osiągnąć awans społeczny (choć wiadomo, że inaczej stało się na przykład z kobietą opisaną przez Adama Ważyka w „*Poemacie dla dorosłych*”). Świat przedstawiony „*Przygody na Mariensztacie*” jest bardzo odległy od rzeczywistości polskiej wczesnych lat pięćdziesiątych, a jego konstrukcja bliższa jest formule bajki niż realizmu. Nie wgłębiajmy się jednak w przyczyny, dla których użyto takich właśnie mechanizmów perswazyjnych. Interesuje nas natomiast to, o czym ten utwór mówi na poziomie treści ukrytych. Bowiem „*Przygoda na Mariensztacie*” zbudowana jest na psychoanalitycznej zasadzie wyparcia pożądanego, prezentując wizję kobiety jako istoty pozbawionej immanentnych czynników organizujących jej psychikę, mianowicie:

pożądań, pragnień i seksualności. Jednakże odwiecznych reguł nie można oszukać. Ten, kto opowiada film o dojrzewaniu seksualnym w specyficznych warunkach społecznych i politycznych, zezwalając bohaterom jedynie na krótki pocałunek w tańcu na centralnym placu osiedla, musi liczyć się z tym, że owa energia seksualnej prezentacji przemieści się w inne, mniej jawne rejony opowiadania.

Jest jeszcze jeden powód, dla którego należałoby podjąć tak ukierunkowaną refleksję. Trzeba zastanawiać się nad relacjami seksualnymi w świecie przedstawionym nawet w przypadku utworu całkowicie pozbawionego tego rejestru na pierwszy rzut oka, jeśli istnieje domniemanie oparte na wiedzy socjologicznej, iż seks był oczekiwany przez publiczność. Obraz kontaktów damsko - męskich lat pięćdziesiątych, jaki znany jest na przykład z prozy Marka Hłaski i jaki pozostał w pamięci wielu osób, daleki jest od lukrowanej rzeczywistości socrealistycznego filmu. Te lata były okresem erupcji kontaktów gwałtownych i niekiedy brutalnych: sprzyjały temu migracje tysięcy młodych ze wsi do miast oraz upowszechnienie się modelu kobiety łatwej bądź traktującej seks inaczej niż nakazywała to tradycyjna wizja katolicka, wiążąca ściśle tę aktywność z macierzyństwem. Otóż sukces filmu wśród publiczności każe przypuszczać, iż nastawieni erotycznie widzowie dostrzegali (lub podświadomie doświadczali) elementy wypełniające ich pragnienia istniejące poza (lub ponad) lukrowanym światem kobieto-mężczyzn.

Nie ulega wątpliwości, że między czasem wypełnionym aktywnością polityczną i zawodową, pomiędzy agitacją a biciem murarskich rekordów ludzie kochali się: uczuciowo i fizycznie, na zabawach, w nowych domach i w ruinach, w mieszkaniach i rozpadających się ruderach. Część owej energii musiała bez wątpienia promieniować na świat socrealistycznej bajki: w moim przekonaniu - spora jej część.

Z psychoanalitycznego punktu widzenia fabuła „*Przygody na Mariensztacie*” przedstawia historię młodej dziewczyny w poszukiwaniu seksualnej tożsamości. Spotyka mężczyznę, który pełni symboliczną rolę ojca i z którym jednocześnie łączy swoje pragnienia erotyczne.. Niepowodzenie w tej fazie kieruje ją w stronę kompleksu maskulinistycznego i odwrócenia się od płci przeciwnej. W końcu, w wyniku kontaktu z nowym ojcem symbolicznym oraz figurą matki, wchodzi w dojrzałą fazę rozwoju seksualizmu kobiecego, przewyciężając lęki związane z kastracją i czyniąc obiektem miłości pierwszego symbolicznego ojca.

Faza pierwsza: kobieta odświętna - partnerka.

Historia wprawdzie jest bajką, ale nie dzieje się „*przed laty, za siedmioma górami*”, lecz „*tu i teraz*”: w nowym, lepszym świecie. Pierwsze ujęcie po napisach czołówki przedstawia mężczyznę, który spychaczem niszczy stary mur i wyrównuje teren. Pociągami, ciężarówkami, statkami przybywają ludzie i sprzęt na teren zrujnowanej stolicy. Hanka przyjeżdża ze Złocieńca w Opoczyńskim z wycieczką zespołu folklorystycznego. Na ciężarówce wraz z kolegami śpiewa „*To idzie młodość*” i nabożnym szepcąc mówi do przyjaciółki: „*Maryśka, patrz, Warszawa*”. Jednak obraz zaciemnia się i nie możemy widzieć oczami Hanka. Możemy jej zaufać lub nie, lecz Hanka nie potrafi nam tego uwiarygodnić, pokazując przedmiot fascynacji. My widzimy Hankę, lecz ona nie jest zdolna zaproponować nam czegoś do zobaczenia.

Hanka wyróżnia się spośród wycieczkowego stada pędzonego przez wszechwładnego przewodnika. Udaje zmęczenie, a potem odłącza się od grupy (przy tym charakterystyczne jest, że koleżanka nie ma tyle odwagi, aby jej towarzyszyć). Zwiedza samotnie, spoglądając nieustannie w górę na piękne frontony przedstawiające ludzi pracy. Zbliży się do placu budowy: tutaj rozpoznana zostaje jako krajanka przez kobiety w chustach i kombinezonach murarskich. One zafascynowane są jej kolorowym strojem ludowym, ona ich poplamionymi ubraniami robotycznymi - a przede wszystkim tym, że identyfikują się z pięknym miastem („*Nasza Warszawa - pracujemy tu - budujemy Warszawę - to i nasza*”). Nadal zadzierając głowę do góry, widzi pracujących murarzy. Opryskliwie odpowiada na ich naga-

bywania, aby przyniosła lody – okazuje się to nieporozumieniem (mężczyźni zwracają się do towarzyszy pracy, znajdujących się za jej plecami). Hanka jest nieufną, a nawet bezczelną chłopką. Wieczorem przed występem spotyka znów mężczyznę z budowy, murarza Janka Szarlińskiego. Jej twarz wyraża zaciekawienie, a nawet fascynację – Janka widzimy w grupie kolegów wprawdzie z jej miejsca, lecz nie jej oczami (inny rodzaj planu). W dowcipnej jak na owe czasy rozmowie dziewczyna nie pozwala, by oznaczać ją przez znaki – przedmioty: sukienkę, lody i torebkę („Nie trzeba patrzeć na torebkę, lecz na osobę” – powiada). Jest harda i dumna gdy śpiewa: „Jadą maszyny, na nich dziewczyny / A każda jak chłopak”. Potem chór intonuje „Cyraneczka nie ptok - dziewczyna nie ludzie”. Hanka solistka odpowiada: „A mrygnę do niego, zaraz za mną pójdzie / Dziewczyna nie ludzie, a popatrzcie ludzie / jak na traktorze jedzie i orze / A właśnie, że ludzie”.

W tańcu po występie młodzi wymieniają deklaracje uczucia: Jankowi piosenka będzie przypominała wieś, Hance - Warszawę i Janka (co on dopowiada). Dziewczyna musi wyjechać do domu, ale ma w oczach ulice Warszawy (występuje słabsza forma nadania autorstwa spojrzeniu postaci: najpierw widać obiekt - ulicę, potem zachwyconą twarz Hanka). Bohaterka w rodzinnej wsi stoi zadumana na polu- jest zakochana i nie potrafi zapomnieć spotkania z Warszawą(?), z Jankiem(?). Porzuca wieś, porzuca swoją dziewczęcość i wchodzi w świat miłości.

Faza druga: kobieta w kombinezonie pod presją.

Zastanawiając się nad istotą kobiecości, Zygmunta Freud w artykule „Feminity” z 1933 roku nakreślił warunki rozwoju seksualnego kobiety. Dość zasadnicze jest stwierdzenie, iż również dziewczynka przeżywa kompleks kastracyjny. Postrzeżenie braku penisa, a właściwie znaczenie tego faktu, wzmagają poczucie „bycia nie w porządku” wobec innego - mężczyzny. Winą za ten brak dziewczyna obarcza najpierw matkę, potem dominuje zawiść (dość naturalna cecha kobiet, według twórcy psychoanalizy). Stając przed tym problemem, ma do wyboru trzy drogi:

1. Popaść w stany neurotyczne lub przyjąć zakaz seksualny. Przestraszona porównaniem z chłopcem, młoda dziewczyna odwraca się wówczas od seksu, nie widząc szans, by być taką jak chłopiec;
2. Doprowadzić do zmiany charakteru, trwać w uporze i nie dopuszczać do świadomości faktu istnienia innej płci. Dziewczyna ma wówczas nadzieję na upodobnienie się do chłopca poprzez paradoksalne podkreślenie własnej płci (co doprowadzić może do kontaktów lesbijskich);
3. Trzecia droga nazwana jest przez Freuda normalną: obiektem miłości czyni się ojca i przezwycięża kompleks (przy czym najczęściej dzieje się tak, iż wybrany partner przypomina ojca).

Problemy Hanka podobne są do naszkicowanych wyżej: fenomen polega na tym, że nasza bohaterka rozwija się przechodząc przez kolejne etapy, aczkolwiek w sposób niejednakowy.

Hanka, która przybyła do Warszawy na naukę i do pracy - a w istocie po wymarzoną miłość - chciałaby wstąpić na normalną trzecią drogę. Jednak okoliczności zmuszają ją do hamowania uczuć. Ubrana odświętnie - lecz po miejsku: chustę ma na ramionach, a nie na głowie - żyje w luksusowym hotelu robotniczym, uczy się w szkole i odbywa praktykę na budowie. Dwa miesiące szuka Janka: nie zna jego nazwiska, pamięta jedynie niebieskie oczy. Wreszcie z plakatu przedstawiającego robotnika wykonującego 312% normy poznaje jego twarz.

Pragnie bez jego wiedzy dostać się do pracy na męskiej budowie. Tutaj stacza pierwsze walki: dozorca trzykrotnie wyrzuca ją z budowy, gburowaty majster Ciepielewski nie chce rozmawiać, a zmuszony do decyzji brutalnie odmawia. Leon

Ciepielewski znalazł się w niekorzystnej sytuacji: przed chwilą był ze skargą u sekretarza partii. Tokarskiego, żaląc się na reklamowanie w gazecie sukcesu zespołu majster Anieli Rębaczowej. Ciepielewski jest zatwardziałym przeciwnikiem kobiet - uważa, że „*żadna baba nie będzie dobrym murarzem, bo brak jej rozumu*” .

Następuje scena w domu majstra, gdzie Hanka znalazła się przypadkiem, nie wiedząc o tożsamości właściciela: tutaj zostaje potwierdzone (wyrażone już wcześniej) przypuszczenie o dominacji męskiego punktu widzenia. Hanka przynosi gospodarzowi zupę w wazie - przy czym obydwójce nie spodziewają spotkać się po kłótni. Ponadto obydwójce mają spuszczone oczy:

Hanka niesie ostrożnie wazę, a majster poprawia ubranie i pierwszy spogląda na Hankę (spojrzenie z neutralnego punktu widzenia). Zdumiony Ciepielowski krzyczy: widzimy przestraszoną Hankę, następuje szybki najazd na jej twarz i dwukrotnie na twarz majstra. Zasadnicza różnica dotyczy autoryzacji, spojrzeń: dziewczynę widzimy bądź z neutralnego punktu widzenia, bądź oczami mężczyzny. Ciepielewski natomiast w tej scenie nie jest nigdy widziany oczami Hanki - kobieta nigdy nie może użyczać widzowi swego spojrzenia. Widz jest mężczyzną i tylko on jest w stanie być właścicielem spojrzenia, kobieta zaś jego obiektem.

A jednak Hanka pracuje z ukochanym, chociaż świat, którego wrogość poznała na początku, przeszkadza rozwojowi uczucia, wdzierając się gwałtownie do jej miłości: miłości jednostronnej, właściwie potencji miłości. Janek jest opryskliwy, krzyczy na nią, znieważa i naśmiewa się - wreszcie traci wiele ze swojej atrakcyjnej męskiej pozycji i jego murarska wydajność spada do 238% normy. W dodatku pomocnik Janka - zaleca się do Hanki, która - trzeba przyznać - jest wzorem wierności i na umizgi murarza odpowiada pukając w czoło: „*coś ci tu nawala pod stropem*”

Wreszcie dochodzi do tego, do czego musiało dojść: Hanka podsłuchuje, że Janek wypiera się jakiegokolwiek intymnej znajomości z nią i wzburzona zrywa z nim znajomość. Dopiero co obudzona seksualność nie ma szans na spełnienie. Hanka, żyjącą dotychczas w świecie o strukturze patriarchalnej, wybiera inną drogę rozwoju - odrzuca seks, którego nie otrzymała od mężczyzny.

Faza trzecia: feministka.

Wraz z przejściem na kobietą budowę, Hanka przystępuje do grupy radykalnych feministek. „*Ja bym ochwaliła, żeby się z nimi w ogóle nie zadawać*” - deklaruje jedna z nich. Pada wprawdzie ostrożna replika; że „*to nie jest takie mądre*”, ale Hanka czuje się dobrze w tym gronie. Pragnienie zdobycia Janka zmniejsza się: drze na strzępy list od niego i staje do słownego pojedynku w związku z murarskimi zobowiązaniami. Coraz częściej pojawia się w jej wypowiedziach „*my*”, z którym się utożsamia (przy czym pierwsze miejsce w tej hierarchii zajmuje „*my - murarki*”, drugie „*my - kobiety*”). Hanka zdobywa także męskich symbolicznych rodziców. 'Ojcem' jest Henryk Tokarski, sekretarz partii. Wskazuje na to nie tylko wiek: jest nim przede wszystkim ze względu na stosunek do murarek. Łagodnie poucza, pożartuje, obetrze łzy, podsunie pomysł współzawodnictwa i nic nie traci, ze swoich męskich walorów. Tokarski jest jedynym mężczyzną akceptowanym, przez feministki: oburza się przy tym, słysząc stwierdzenie jednej z nich, iż nie jest uznawany za mężczyznę (czyli wroga). To sekretarz, wygłaszając ważny pogląd, przekonuje Ciepielowskiego, aby pozostawił w spokoju zakochanych: „*W sprawach miłości nie próbujcie planowania. Miłość to jest taka prywatna inicjatywa, która doskonale mieści się w naszych planach gospodarczych*”. Hanka zdobywa także 'matkę', majster Alinę Rębaczową: to ona - łagodna, czuła, ale wymagająca - jest pośredniczką w przekazywaniu wiadomości między młodymi.

Czego brakuje dziewczynie z Opoczyńskiego? Ma 'rodzinę', przyjaciół i osiąga satysfakcję zawodową. Smutny i zgorzkniały Janek dwukrotnie podejmuje próby nawiązania kontaktu z Hanką. W pierwszym przypadku ona czyta koleżankom jego liścik (co jest jednak rodzajem zdrady, nawet według najbardziej tolerancyjnych poglądów). Drugie spotkanie wypełnione jest symbolicznymi konotacjami.

Oto 'matka' musi pośredniczyć w rozmowie młodych: kłamiąc obydwojemu doprowadza do ich spotkania w połowie schodów. Hanka oczekuje przeproszenia, Janek nie zamierza tego robić i liczy na jej uległość („*Co, poniżyć mnie chce*” wykrzykuje). Zabiegi Rębaczowej nie zdają się na nic: nikt nie decyduje się na pewien rodzaj upokorzenia, poniżenia i przyznania się do błędu (kastracji?). Przekonanie o wyższości pozycji społecznej własnej płci przeważa: w przypadku Janka jest to naturalne Hanka właśnie zdobyła takie nastawienie.

Wydaje się więc, że przepaść dzieląca kobietę i mężczyznę powiększa się i nikt nie zamierza przeciwdziałać. Przeciwnie: nie widać szansy na kompromis (Hanka dwukrotnie odrzuca pojednawcze gesty Janka, sygnalizowane w trakcie jej przemówienia). Co więc stało się, że w chwilę później tańczą czule objęci? Zaszło coś drobnego na pozór, istotnego natomiast w świecie rządzonym tymi regułami. Oto Ciepielewski i Janek, hydraulik i minister, sekretarz i Zośka, przodująca feministka, wspólnie zaczęli sprzątać zalaną wodą salę. W naszej analizie można by widzieć tutaj najsłabszy punkt: owa czynność tak prosta, banalna i łatwa do wykonania posiada tak wielki ciężar dla rozwoju fabuły. W sensie psychoanalitycznym nie motywuje ona późniejszego *happy endu*, jednak w świetle reguł ideologicznej interpretacji (a także panujących wzorów rozwiązań dramaturgicznych w kinie polskim) jest decydująca.

Utwór umyka w stronę baśni: oto kamera unosi się nad tańczącym tłumem, ponad miasto, spogląda na niebo rozbłyskujące sztucznymi ogniami, zapalają się trzy potężne snopy światła reflektorów. To już nie „tu i teraz”, to dawno temu, „kiedyś”, „zawsze”.

Przyczyna takiego rozwiązania tkwi w sferze ideologicznej: jakakolwiek bowiem możliwość rozwiązania konfliktu w duchu interpretacji psychoanalitycznej (a i chyba w ogóle psychologii postaci) wymagałaby jakiejś formy kastracji (na co ówczesne normy nie wyrażały zgody). Jedyne możliwe rozwiązanie polegałoby na przejściu inicjatywy przez mężczyznę: a więc przeproszeniu, przyznaniu się do błędu, zapewnieniu o uczuciu. Nie jest to jednak możliwe w świecie prezentującym wybitnie męski punkt widzenia, nie dopuszczającym myśli o pełnej podmiotowości kobiety. Inne wyjście polegałoby na przyznaniu się Hanka do winy. Kłopot w tym, że żadną winą nie można obarczyć bohaterki: a ponadto harda kobieta wyłaniająca się z plakatów propagandowych nie powinna być poniżana (czymś takim byłoby w istocie przeproszenie za brak winy).

Tak więc zapowiedź *happy endu*, czyli pogodzenia się Hanka ze strukturą patriarchalnego świata, jest nieprzygotowanym przez tekst zgrzytem, urazem tekstowym. Być może chodzi także o to, że nie ma wyjścia z kwestii kobiecej. Psychoanalitycy w gruncie rzeczy zgadzają się z tezą o urazowej genezie kobiecości: defekt biologiczny dziewczynki przynosi tak wielkie konsekwencje dla psychiki, że w sposób nieunikniony modeluje całe późniejsze życie. Inaczej sądzą zwolennicy koncepcji kulturalistycznej, według których „*nikt nie rodzi się kobietą*”, a czynniki kulturowe odgrywają decydującą rolę.

Przyznając zasadniczo rację psychoanalitykowi, skłonny byłbym twierdzić, iż siła czynników kulturowych może istotnie zmienić prymarne nastawienie na temat płci. Próbę ukazania takiej sytuacji podjęła „*Przygoda na Mariensztacie*”.

1. Kobieta 'wystawiona na pokaz': wamp i pornografia.

Istnieją powody, aby uważać, że bliski jest kres sądów, uznających psychoanalityczną refleksję nad widzem za niezdolną do orzekania o ponadjednostkowym wymiarze podmiotu. Dotychczas powszechnie uznawano, że psychoanalitycy nie stworzyli refleksji w rodzaju socjologii psychoanalitycznej: jakkolwiek interesujące prace analityczne Carla Junga, Ericha Fromma oraz Brunona Bettelheima przekraczają wymiar jednostki i formułują wnioski na temat grup społecznych rozmaicie powiązanych ze sobą. Niemniej jednak Freudowsko-Lacanova linia psychoanalizy, zdecydowanie dominująca w filmoznawstwie, stawia za przedmiot badań raczej podmiot wyizolowany niż związany relacjami społecznymi.

Trzeba wyraźnie stwierdzić w tym miejscu, że tego typu interpretacja przeciwna jest intencjom Freuda, który w „*Psychologii zbiorowości i analizie ego*” pisał:

„Wprawdzie przedmiotem zainteresowania psychologii Jednostki są poszczególni ludzie i badanie, w jaki sposób starają się oni osiągnąć zaspokojenie swych popędów, jednakże rzadko i tylko w określonych wyjątkowych warunkach jest w stanie pominąć stosunki łączące ich z innymi Jednostkami. W psychicznym życiu Jednostki inni ludzie wchodzi z reguły w rachubę jako wzory, obiekty, pomocnicy i wrogowie, toteż psychologia Jednostki od samego początku jest równocześnie psychologią społeczną w tym rozszerzonym, ale całkowicie usprawiedliwionym znaczeniu”¹⁴⁹.

Tym bardziej interesująco rysują się próby ukazania napięć między pragnieniami bohaterów a ich wymiarem społecznym, między formacją społeczną i polityczną, w której zanurzone są postaci a ich życiem psychicznym. Najczęściej jako widzowie, członkowie konkretnej publiczności, mamy do czynienia z maskowaniem seksualności w świecie przedstawionym filmu: wcześniej starałem się pokazać, iż utwór socrealistyczny w istocie traktuje o problemach inicjacji i rozwoju seksualnego.

Innego przykładu dostarcza utwór Josefa von Sternberga „*Błękitny anioł*” z Marleną Dietrich w tytułowej roli kabaretowej tancerki Loli-Loli. Oto surowy profesor gimnazjum w małym miasteczku Republiki weimarskiej, Immanuel Rath (Emil Jannings), udaje się do garderoby tancerki, by wyrazić zaniepokojenie z powodu demoralizacji uczniów, wizyta ma poważne skutki: traci głowę dla Loli, zakochuje się i porzuca pracę, wędruje z kabaretem i, niezbyt poważnie traktowany przez kobietę, będącą obiektem zainteresowania wielu mężczyzn, stacza się na dno. W finale kabaret przybywa do miasteczka, z którego wywodzi się Rath: tym razem były profesor jest żalonym kłownem piejącym kukuryku. Obraz funkcjonował niewątpliwie jako krytyka drobnomieszczańskiej kultury ówczesnych Niemiec, był także wyzwaniem obyczajowym i jednocześnie odpowiadał na erotyczne zapotrzebowanie odbiorców.

Heinrich Mann w rozmowie z Emilem Janningsem oceniał, iż ogromne zainteresowanie widzów tym filmem nie pochodziło bynajmniej z genialnej gry aktorów czy udanego scenariusza, lecz powodem były odkryte uda Marleny. Także André Bazin i inni wiarygodni krytycy tych lat podkreślali w pierwszym rzędzie erotyczny ładunek utworu sprzyjający sukcesowi kasowemu. Powstaje więc pytanie o sposób, w jaki funkcjonował w ówczesnym społeczeństwie obraz Marleny, o potrzeby, na jakie odpowiadała i jakie pragnienia wyzwalała. Kanadyjski autor szczegółowej analizy tego filmu, Peter Baxter, sytuuje swoje uwagi na rozległej mapie stosunków rodzinnych i społecznych ówczesnych lat. Zasadnicze w tym utworze, według niego, jest napięcie jakie stworzone zostało między konwencjonalnymi, oficjalnymi stosunkami społecznymi, wiążącymi kobietę z mężczyzną - z jednej strony, a ich wymiarem osobniczym: perwersyjnym z domieszką infantylizmu, związanym z kompleksem Edypa i lękiem przed kastracją - z drugiej strony. W tym ostatnim przypadku formalnym wyznacznikiem owego lęku jest spojrzenie: jego istotność i moc powodują, iż ono właśnie staje się głównym faktorem tworzenia sensu, odbierając ten przywilej narracji¹⁵⁰

Baxter twierdzi, że wizerunek Marleny stanowi fragment dyskursu, przy pomocy którego rodzina w sposób nieświadomy nabywa wiedzę o relacjach społecznych warunkujących jej rozwój.

Kluczowa scena dla tego wywodu zawiera ujęcie profesora Ratha, przybyłego do kabaretu w poszukiwaniu niegodziwych studentów. Rath stoi w garderobie, patrząc w górę spiralnych schodów wiodących z toalety Marleny do jej sypialni. Aktorka Marlena zdejmuje majtki i rzuca je przez ramię (przy czym widoczne są

¹⁴⁹ Z. Freud [1976:269].

¹⁵⁰ Por. P. Baxter [1985:559].

tylko jej kostki). Według Baxtera wyznaczony zostaje tutaj opisywany przez Laca na punkt „przytwierdzenia znaczenia” (*point de capitition*) : nie czyni tego jednak sam przedmiot jako taki, lecz odwołanie się do jego funkcji symbolicznej.

Majtki Marleny są rodzajem monety w cyklu wymian od Loli do Ratha, następnie do żony magika Kieperta, potem do studenta Goldstauba (ukrytego za parawanem w garderobie), z powrotem do Ratha, nim w końcu powrócą do Loli następnego wieczoru.

Jednakże owo krążenie współgra z innym kierunkiem przemian (ważniejszym - w opinii Baxtera). Bowiem gdy Rath wraca do „Błękitnego Anioła” następnej nocy po to, żeby zwrócić majtki, odnajduje tam pozostawiony swój własny cylinder - istotny element charakterystyki głównych postaci.

Najbardziej wyrazistym przykładem tego jest porównanie sytuacji społecznej i sposobu filmowej prezentacji eks-profesora w konfrontacji z jego mistrzem, cyrkowym profesorem magii, Kieperem. Ten pierwszy, niedojrzały uczuciowo, przeżywa erotyczną fascynację Lolą, gdy jest już w podeszłym wieku. Traci społeczną pozycję, zyskując jednocześnie obiekt erotycznych marzeń: stacza się z drabiny społecznej, lecz wzbogacony jest o doznania uczuciowe. Natomiast Kiepert, osobnik o dość nędznej pozycji społecznej, ma spore powodzenie u kobiet, potrafi je zdobywać i utrzymywać przy sobie. Jest - w terminologii psychoanalitycznej - obiektem fallicznym. Wizualnym znakiem takiego stanu jest cylinder Kieperta, gdy tymczasem Rath, usiłujący ubierać się jak mistrz jest jedynie żalonym kłownem. Wynik gry pomiędzy tymi dwoma postaciami jest z góry określony: Rath nigdy nie zdobędzie Loli, nigdy nie będzie wyglądał na cyrkowej arenie jak prawdziwy mężczyzna w cylindrze. Kiepert dominuje: to właśnie on, prosty człowiek, ma władzę zrzucania cylindra z głowy eks-profesora, by udowodnić roześmianej publiczności, że głowa tamtego jest pusta. Cylinder i cygaro funkcjonują w tym kontekście jako symbole siły fallicznej, do której nie wszyscy mają dostęp.

„Błękitny anioł” jest ważnym momentem w dyskusji nad ponadjednostkowym wymiarem psychoanalitycznej koncepcji widza. Zdaje się bowiem dopełniać historyczną analizę niemieckiego kina między wojnami, dokonaną przez Siegfrieda Kracauera w fundamentalnej pracy „*Od Caligario do Hitlera*”. Jeśli Kracauer udowodnił, że ekspresjonistyczny pochod golemów i wampirów maskował (i wyrażał jednocześnie) strach widzów przed groźną rzeczywistością, będącą prefiguracją nazizmu - to warto uświadomić sobie, że „Błękitny anioł” egzemplifikuje istnienie jeszcze jednej maski.

Obraz Marleny jako wampa wystawionego na pokaz, jako towaru podlegającego transakcji wyrażał erotyczne pożądanie ówczesnych widzów. Przy tym stwierdzenie, iż jego oddziaływanie ograniczało się jedynie do skandalu obyczajowego jest zbyt słabe. Lola-Lola, wprawdzie postać w znacznym stopniu niemoralna i zdeprawowana oraz Rath, emocjonalnie reagujący na opóźnioną dojrzałość seksualną, są przykładami perwersyjnymi, ale być może właśnie w ten sposób wyrażało się społeczne pragnienie wprowadzenia tematów erotycznych do powojennej kultury europejskiej.

Należy w tym miejscu dostrzec znaczną moc wyjaśniającą orientacji psychoanalitycznej, która jest w stanie nie tylko określać cechy *odbiorcy hipotetycznego* (modelowego), lecz także *odbiorcy historycznego* (empirycznego). Ten ostatni, wytwór określonych warunków kulturowych i ekonomicznych, w powszechnym odczuciu wymykał się psychoanalizie nakierowanej na synchroniczny ogląd. O tym, że sytuacja uległa zmianie świadczy nie tylko powyższy przykład, ale szereg badań zamieszczonych w nowoczesnym podręczniku metodologii badań historycznych nad filmem, pozwalając orzekać o istnieniu *psychoanalitycznej historii filmu*.¹⁵¹

Lola-Lola pochodzi z galerii filmowych wampów: kobiet perwersyjnych (w tym sensie obdarzonych podmiotowością), ale jednocześnie kobiet traktowanych jak towar wystawiony na sprzedaż, słowem poddanych uprzedmiotowieniu. Szereg publikacji analitycznych poświęconych jest cechom owej wystawionej kobiecości.

¹⁵¹ Por. R. Allen, D. Gomery [1985].

Zazdrość, perwersja, masochizm i szereg stanów neurotycznych (na przykład: paranoja) nie wyczerpują listy cech podmiotu kobiecego na ekranie, opisywanego w pracach Mary Ann Doane, Sandy Flitterman, Jacqueline Rose, Lindy Williams, Dany Polana i Marii Kornatowskiej.

Natomiast cechą bez wątpienia najbardziej charakterystyczną, przy tym wzbudzającą największe emocje społeczne jest pornografia. Wydaje się, że zagadnienie pornografii w utworze artystycznym może wyjaśnić jedynie taka perspektywa badawcza, która przyjmuje, że nie istnieją dzieła pornograficzne, a jedynie odbiór pornograficzny. Pornografia stanowi wówczas rodzaj bezrefleksyjnej erotyki, a cechą naczelną takiej dyspozycji odbiorczej jest sytuacja, w której erotyzm dominuje nad wszelkimi innymi jakościami¹⁵²

Jeśli, przyjąwszy te założenia, spytać o to, jaka jest rola ciała widza w odbiorze pornograficznym, wówczas odpowiedź psychoanalizy okazuje się zaskakująca. Mianowicie widz bynajmniej nie dąży do zespolenia się z ciałem przedstawionym na ekranie i nie pragnie potwierdzenia seksualnej jedności z nim. Przeciwnie: twierdzi się, że w komunikacie pornograficznym nie jest istotne ciało fizyczne, lecz potencjalna zdolność do wyobrażania i fantazjowania na jego temat. Paradoksalnie bowiem w pornograficznym przekazie znaczny jest dystans ciała na ekranie od rzeczywistego jego egzemplarza, a ponadto wzrasta stopień fikcyjności wizerunku. Ciało, choć pokazane (*in evidence*), nie jest jednak ciałem uwidocznionym. (*as evidence*). Tak więc psychoanaliza utrzymuje, że w tym szczególnym przypadku widz ma do czynienia z *troistym układem cielesnym*: ciałem fizycznym percypującego widza, po drugie: przedstawionym na ekranie ciałem - fantomem o wysokim stopniu wiarygodności, poręczonym przez technikę przedstawienia i po trzecie: ciałem wyobrażonym przez widza, fantazją spowodowaną przez to, co pokazane - fantomem drugiego stopnia.

Teoria filmu jest w nie lada kłopotcie, gdy odpowiedzieć trzeba na pytanie o miejsce podmiotu w odbiorze pornograficznym: bowiem utwór jest właśnie o podmiocie - widzu. Nie dość tego: w większości utworów nakierowanych na odbiór pornograficzny podmiotem (zarówno bohaterem historii, a często także widzem wirtualnym) jest kobieta: są to kobiece historie, przedstawiają ich pragnienia, cierpienia i fascynacje. Jednakże często widzem, który identyfikuje się z kobietą - obrazem pornograficznym jest mężczyzna.

Dominujące przekonanie o hegemonii męskiego odbiorcy powoduje konieczność rozważenia jego związku z różnicą płci w fabularnym świecie i poza nim. Założyć trzeba wówczas (w zgodzie z Laplanche'em i Pontalisem), iż siła identyfikacji widza z filmową fantazją powoduje u niego wrażenie bycia protagonistą filmu. Ktoś, kto obserwuje tę fantazję jest nieodłącznie obecny w tych scenach nie tylko jako obserwator, lecz także jako uczestnik. Filmowa fantazja nie jest już dłuższą historią o *innym*, ale także *moją* historią: dyskursem o samym widzu. Aktor zastępuje mnie, zajmuje moje miejsce w tym wyobrażonym świecie. Nie jest on jednak przedmiotem, który widz wyobraża sobie, lecz

„raczej sekwencją, w której podmiot ma własną rolę do za grania i w której możliwe są liczne zamiany i charakterystyki tych ról”¹⁵³

Identyfikacja widza z kobietą lub mężczyzną w filmie pornograficznym jest więc dodatkowo złożona¹⁵⁴. Na pierwszy rzut oka kobieta na ekranie jest obiektem pożądania widza. Aby posiadać kobietę, widz identyfikuje się z mężczyzną -

¹⁵² J. Ziomek [1980].

¹⁵³ J. Laplanche, J.-B. Pontalis [1973:318].

¹⁵⁴ Interesujące badania przeprowadził Stephen Prince z grupą studentów *Anneberg School of Communication University of Pennsylvania* [1988]. Uwiarygodniają one tezę o równorzędności kobiecego i męskiego punktu widzenia w przypadku pornografii, tezę przeciwną obiegowym sądom. Przebadano 32 najbardziej „klasyczne” filmy pornograficzne z lat 1972-1985 (wszystkie one są powszechnie dostępne w wypożyczalniach wideo w USA), następnie poddano szczegółowej analizie 429 postaci i 248 scen przedstawiających stosunki seksualne. Dla naszych potrzeb istotna jest w tym miejscu jedynie konstatacja, iż podważony został mit o hegemonii postaci kobiecej. Otóż procentowe wyliczenia zaświadczyają o równości płci: taka sama liczba kobiet i mężczyzn odgrywa główne role, równa liczba przedstawicieli obydwu płci inicjuje także kontakty seksualne. Można by pokusić się nawet o próbę

aktorem. Jednakże w wielu utworach pornograficznych charakter męski nie jest bohaterem fabuły. Nie jest on bowiem ważny jako taki, lecz jako posiadacz siły fallicznej, konkretnie zobrazowanej przez penisa (przedmiot kobiecego pożądania). Występująca tutaj identyfikacja ufundowana jest na argumentach bardziej racjonalnych niż emocjonalnych: posiada w dodatku domieszkę zazdrości („ja tylko patrzę”).

Jednakże - jak utrzymuje Giles - istnieje inny rodzaj identyfikacji¹⁵⁵ To *prymarna identyfikacja* o charakterze mniej uświadomionym: rodzaj projekcyjnej identyfikacji z kobietą lekkich obyczajów, o której opowiada historia. Mężczyzna konfrontuje obraz ekranowy z własną projekcją i wyposaża go (projektuje) w swoje własne lęki i kompleksy. Wówczas widz może identyfikować się zarówno z falliczną figurą mężczyzny, jak i złą kobietą, która jest mu bliska (gdyż wypełniona jego własnym złem). Widz tym samym może pełnić „zarówno aktywną, jak i bierną rolę: jest zarówno czyniącym miłość fizyczną jak i doświadczającym jej na sposób bierny, jest jednocześnie Dr Jekyll i Mr Haydem.

Wydaje się - w świetle choćby najbardziej skromnych doświadczeń w obcowaniu z utworami zakładającymi odbiór pornograficzny - iż właśnie psychoanalityczna refleksja nad widzem potrafi, bardziej owocnie niż jakiegokolwiek inne nastawienie badawcze, przybliżyć nas do zrozumienia tego fenomenu.

B. Pożądanie tekstu

Różnicę, jaka istnieje między dwoma kierunkami interpretacjami psychoanalitycznej, można ująć paradoksalnie w następujący sposób: o ile ci, którzy opowiadają się za orientacją *pożądanie w tekście* chcą opisać, wyjaśnić i poznać scalić elementy nieświadome, ukryte na obszarze diegezy filmowej, to tych drugich interesuje nieświadomość prymarnego sposobu prezentacji tej diegezy. Ich marzeniem byłaby, jak podejrzewam analiza pragnień, kompleksów i pożądań widza poddanego jedynie presji mechanizmu kinematograficznego, a więc odbiorcy wpatrzonego w ekran rozjaśniony tylko światłem projektora, przez który przepuszczana jest nienaświetlona taśma; presji ekranu zwierciadła nie zanieczyszczonego zbędną fabułą.

Kierunek, opatrzonego kryptonimem *pożądanie tekstu*, zakłada istnienie szczególnego typu widza. Ogólnie mówiąc, jego aktywność nie powinna już dłużej polegać na przypisywaniu tekstowi określonego znaczenia: w takim postępowaniu redukuje się bowiem jego złożoność. W istocie ma miejsce sytuacja odwrotna, wówczas gdy linearność tekstu zostaje przerywana: powstaje wielość znaczeń, wielość pozbawiona zwykle hierarchii. Pozostaje wtedy uznać, że znaczenie nie jest w tekście - lecz że tekst jest znaczeniem.

Paradoksem jest jednak, że podkreślanie roli tekstu jako głównej instancji sensotwórczej nie autonomizuje go i nie odłącza od widza - odbiorcy. Przeciwnie, jak można się zorientować, kierunek psychoanalityczny zdaje się rozumieć pod pojęciem tekst jakość typu psychicznego, tekst doznany, tekst-w-odbiorcy.

1. „Praca filmu” i „praca snu”

W teorii filmu wielokrotnie formułowano sądy, iż widz pragnie *kina jako takiego*, kina jako obiektu lokowania pragnień i pożądań oraz spełniania ich. Prace Münsterberga, Bazina, Mori na wyjaśniają z różnych punktów widzenia mechanizmy *pożądania tekstu*, przy czym ten ostatni autor podziela w wielu kwestiach psychoanalityczną perspektywę. Po ogłoszeniu głównych tez tego kierunku przez Metz i Baudry'ego zaczęły pojawiać się analizy konkretnych utworów, w których obiektem zainteresowania czyni się nieświadomość dyskursu jako takiego w akcie

udowodnienia tezy przeciwstawnej sądom obiegowym. Jeśli wziąć pod uwagę coraz liczniejszy gatunek *gay movies* (filmów dla homoseksualistów i z ich przeważającym udziałem). Badania te w istocie wymagają nowej koncepcji teoretycznej na temat zróżnicowania płciowego w tym gatunku.

¹⁵⁵ D. Gilles [1977:55].

wyrażania dowolnych treści i obrazów. Wiele z nich szokuje próbami odkrywania takich zestrojów w utworach tradycyjnych, klasycznych i - w powszechnej opinii - odległych od posądzeń o związku ze strukturą senną czy Jakąkolwiek formą nieświadomości.

Tak więc sąd, wedle którego arcydzieło włoskiego neorealizmu, „*Rzym, miasto otwarte*”, rządzi się logiką senną - pozornie paradoksalny - znajduje uzasadnienie analityczne¹⁵⁶. Już bowiem pierwsze ujęcia wprowadzają w logikę senną: Manfredi, poszukiwany komunista, budzi się ze snu i ucieka po dachach miasta w zamglony, nierealny świt. Następne ujęcie ukazuje żołnierza niemieckiego, który wchodząc do jego pokoju zastaje łóżko nietknięte. Ów moment nosi znamiona cezury między *Schlaf* i *Traum*, *sleep* i *dream*, *sommeil* i *réve*; pomiędzy stanem wypoczynku fizycznego i psychicznego, fizjologicznym procesem spania a tym, co się śni w czasie jego trwania. Ma tu miejsce zaburzenie nastawień widza ukształtowanych przez rozwój środków wyrazowych.¹⁵⁷ Zwykle moment przebudzenia bohatera ze snu bywał poprzedzony prezentacją treści snu bądź jej eksplikacja dokonywała się po przebudzeniu w formie, na przykład, omówienia słownego. Tym razem śpiący, lecz nie śniący, okazuje się nieobecny nawet fizycznie w miejscu spoczynku. Ta czynność, domagająca się zakotwiczenia w podmiocie, przechodzi na odbiorcę (Jako potencja, możliwość do wypełnienia): bohater spał(?), nie spał(?) - wytwór jego snu widzimy(?), nie widzimy(?).

Wyraźnie eksplikuje ten stan sekwencja poprzedzająca tortury Manfrediego i następna, bezpośrednia po niej, przedstawiająca Marinę (dziewczynę bohatera, która go wydała), prowadzoną przez gestapowca obok sali tortur. W narkotycznym transie Marina podchodzi do świetlnej smugi z uchylonych drzwi, za którymi Manfredi jest torturowany. Pierwsze spojrzenie na zbitego ukochanego odbiera jej świadomość i bohaterka upada, kładąc głowę obok wypolerowanych butów oficera. Smuga światła symbolizuje tutaj granicę świadomości - sekwencja jako całość jest natomiast kondensacją: przedstawia stereotypowy obraz szatana naziizmu oraz wyraża jednocześnie moralny upadek dziewczyny i sataniczną dominację zła. Percypując sekwencję w sposób integralny i kompletny, dostrzeżemy znaczące zorganizowanie elementów audytywnych: narastanie dźwięków dialogu do granicy mowy nieartykułowanej, krzyku bólu aż do wyciszonego niemego obrazu - to z kolei stanowi przykład działania onirycznej struktury przemieszczenia.

Psychoanalityczne podejście do utworu filmowego zwraca szczególną uwagę na akcenty inicjalne: na czołówki filmów i zwiastuny zapowiadające utwór. Zwiastun jest zapowiedzią gatunku i prezentuje system oczekiwań, w jaki film wyposaża widza oraz przedstawia system kodów będących w użyciu. Zwiastun wychodzi naprzeciw pożądaniam widza poprzez wyraźne artykułowanie zarówno zagadki narracyjnej, jak i pozostałych ważnych elementów (na przykład: systemu aktorstwa). W tym fragmencie, w istocie nie należącym do tekstu, obiecuje się zadowolenie z przyszłej konsumpcji i koherencję - harmonię w kontakcie z tym towarem. Zwiastun ponadto wystawia na sprzedaż określony typ podmiotowości, ukieunkowując pożądanie widza, wypełniane z kolei przez oglądany spektakl¹⁵⁸

W filmie mistrza suspense, w „*Ptakach*” Hitchcocka, dostrzec można jeden z najbardziej klarownych przykładów orientacji, o której mowa. Istnieją w nim takie punkty niespójności, zaburzenia samego tekstu, które efektywnie wytłumaczyć można korzystając z opracowanej przez Lacana teorii paranoi.¹⁵⁹ widz pożąda, tekstu á rebours: tak jak chory pragnie swojej choroby.

W ten model wpisuje się także skomplikowana sytuacja *narracyjnej refleksyjności* w „*Personie*”¹⁶⁰ Film Bergmana porusza problem *refleksyjności*, a więc odbicia, lustrzanego charakteru percepcji - to także pytanie o status aparatu kinematograficznego. Sytuacja narracyjna „*Persony*” jest sytuacją terapeutyczną: mamy

¹⁵⁶ R. Burgoyne [1979].

¹⁵⁷ Por. uwagi na temat *figur przebudzenia* w eseju M. Walsh [1983].

¹⁵⁸ Por. M. Haralovich, C. Klaprat [1988].

¹⁵⁹ Por. J. Rose [1976-77].

¹⁶⁰ Por. N. Browne [1988b].

do czynienia z pielęgniarką i pacjentką w trakcie kuracji. Aparat kinematograficzny jest ponadto jednym z bohaterów tej historii: nie jest indyferentny i zwraca na siebie uwagę. W efekcie drobiazgowej analizy dochodzimy do konkluzji:

„Przedstawienie aparatu modeluje symbolicznie związek nieświadomości źródła wiedzy z czynnym elementem narracji (l'agent narratif). Modeluje za pomocą metafory strukturę i władzę nieświadomości, jednocześnie gdy narzuca pozycję podmiotu wypowiedzenia. Refleksywność tego przedstawienie wskazuje na analogię między wiedzą, którą narrator ma o sobie samym i która jest źródłem jego władzy, oraz wiedzą, którą ma on o swoich postaciach. W tym sensie obecność aparatu reprezentuje i wyznacza pewną granicę, ściśle ograniczającą suwerenność i wszechmoc czynnego elementu narracji”.¹⁶¹

Nie ma wątpliwości, że najbardziej dyskutowanymi manifestacjami tej orientacji są dwa eseje analityczne Thierry Kuntzela, „Praca filmu I, II”. Ich tytuły „*Le travail du film*” (w angielskim tłumaczeniu „*The Film-Work*”) stanowią jawne nawiązanie do Freuda koncepcji pracy snu, poddającej symbolizacji i opracowującej materiał rzeczywistości oraz *pracy analityka*, który w wyniku żmudnego postępowania odnajduje we śnie-filmie materiał pierwotny, wyjściowy.¹⁶²

W pierwszym eseju aktywność teoretyka koncentruje się na inicjalnej sekwencji filmu „*M - morderca*”. Jakie jest znaczenie tytułu filmu (kształtu litery MD, w jaki sposób rozpoczyna się narracja i współpraca dyskursu z nią, na czym polega *figuracja* w tym fragmencie oraz jaka jest dialektyką wnętrza i zewnątrz? - takie pytania zadaje analityk, zastanawiając się nad znaczeniami niektórych elementów świata przedstawionego (balonu w ręku zamordowanej dziewczynki, schodów prowadzących na piętro domu). Wyróżnienie sekwencji *kontaminacji* i *repetycji* w tym wstępnym fragmencie prowadzi teoretyka do wniosku o istnieniu dwóch sposobów owej pracy:

„generowania - poprzez ukazanie tego, co wymazuje każdy obiekt posiadający znaczenie (...) oraz *strukturalizacji* fenotekstu jako takiego - dynamiki motywów w ujęciu i ujęć w syntagmie, kontrapunktycznej gry dźwięku z wizualnością. O ile pierwsze zarysowane tu znaczenie słowa *praca* tworzy zakres czytania - czytania dziejącego się - o tyle przejście przez *strukturalistyczny* etap wydaje się ciągle zabiegiem koniecznym, gdyż kino jest nadal więźniem swego *analogowego* surowca, z którego pochodzi: *zaslepione obrazy przedmiotów* [określenie J.-L. Scheffera z książki „*Scenografie d'un tableau*”, Paris, 1969, s.73 chronią nas od spostrzegania, iż ów obraz jest zapisany jako element znaczący (signifier) w ramie tekstualnej, w specyficznej praktyce, w *figuracji*”.¹⁶³

Jeszcze bliżej analogii do *pracy marzenia sennego* znajduje się tenże teoretyk, analizujący czołówkę filmu „*The Most Dangerous Game*”. Oto kołatka na drzwiach: rozwarta paszcza zwierzęcia, ręka ludzka dotyka kołatki i trzykrotnie uderza w drzwi. Identyczny układ tych samych ujęć zamyka film, jednak motyw kołatki - klamry nie jest w filmie rozwijany. Jak utrzymuje Kuntzel, nie ma żadnego tekstu ukrytego pod tekstem jawnym czołówki, lecz po niej, mianowicie w następujących sekwencjach, a więc w innym tekście jawnym: elementach gry, przemieszczeń i zgęszczeń - kondensacji.¹⁶⁴ Praca transformacyjna, która we śnie przebiega między ukrytym i jawnym, w tym przypadku Jest wewnątrz samego filmu, między jawnym i jawnym; między elementami pokazanymi i dotyczy ona w tym utworze operacji tekstualnych (szczególnie różnic między narracją klasyczną a zaburzoną). Praca

¹⁶¹ Tamże, s. 206.

¹⁶² T. Kuntzel [1972] oraz [1975].

¹⁶³ Tegoż [1972:39].

¹⁶⁴ Tegoż [1975:182].

filmu transformująca jawne w jawne nie powoduje, iż samo to działanie jest jawne, film bowiem nie jest tym, co ukazuje się sukcesywnie, lecz jest wystawianiem (étale).¹⁶⁵

Alternacja planów powoduje powstawanie innych jeszcze pytań: kto zbliża się kamera(?), oko(?), podmiot-widz(?). Odpowiedź brzmi: „Nie, chodzi o kogoś innego: obecnego w filmie, lecz nie widzianego (nie osobę, lecz kogoś poza planem)”, widz bowiem nie identyfikuje się z tym co przedstawione, ze spektaklem widzianym, lecz ze „spektaklem danym do widzenia”¹⁶⁶.

Film o widzeniu, film o mnie - widzącym: wydaje się, że dzięki perspektywie psychoanalitycznej odsłaniane jest tutaj jedno z najbardziej podstawowych pragnień człowieka kultury: chęci zmumifikowania i powtórzenia owego iskrowego *tu i teraz* - przy tym podkreślenia własnego ja jako podstawowej instancji sensotwórczej, której wprawdzie zaoferowano coś do zobaczenia, ale i ona w tym spory udział.

1. Edyp - detektyw-w-tekście

Czy istnieje tak doniosła różnica pomiędzy nazwami „Edyp w Chinatown” a „Edyp w Ameryce”, która upoważniałaby do umieszczenia ich w odrębnych kategoriach? Różnica geograficzna nie jest istotna (Chinatown, dzielnica Los Angeles jest wszak częścią Ameryki), różnica faktograficzna (czyli fakt, iż mamy do czynienia z innymi utworami) także nie wydaje się ważką. Najbardziej istotna jest próba odmiennego usytuowania widza i jego aktywności na obszarze tekstu. O ile Edyp-detektyw w „*Północy - północnym-zachodzie*” rozwiązywał zagadkę Sfinksa, to wówczas widz odkrywał matrycę psychoanalitycznej historii i doznawał satysfakcji intelektualnej ze scalenia rozproszonych elementów. *Owa matryca* edypowej fabuły kryła się pod opowiadaną historią.

Problem detektywa w „*Chinatown*” jest bardziej skomplikowany od tego, jaki zwykle miewają detektywi w innych miastach Ameryki. Także widz powinien być kimś innym: problematyczny jest bowiem dla niego tekst jako całość, nie tylko jako miejsce rozgrywanej fabuły - jakkolwiek od tego nie jest w stanie się uwolnić.

Deborah Linderman znajduje takiego właśnie Edypa: jest nim prywatny detektyw o nazwisku Gittes (gra go Jack Nicholson), któremu powierzona zostaje misja w chińskim przedmieściu Los Angeles, Chinatown (w filmie o takim samym tytule)¹⁶⁷. Działania tekstowe sprzyjające zwłóce w odkrywaniu prawdy autorka interpretuje w świetle teorii lektury Barthesa. „*Chinatown*” Polańskiego jest tekstem granicznym: zbliża się do punktu, w którym wielość zagadek i niejasności grozi zachwianiem ontologii całego skonstruowanego świata przedstawionego, prowadząc tym samym w stronę czystej zmysłowości. Wzory różnorodnych tajemnic swobodnie krążą w tekście: już ustalone - zdawałoby się - poruszają się wzajemnie, wytrącają ze stanu względnej równowagi i rozpraszą. Wyróżnić można pięć wątków zawierających owe tajemnice:

- Wątek Curly’ego - to stereotypowy przypadek niewierności małżeńskiej. Historia ta opowiedziana jest w serii ujęć, a powody zdrady stają się jasne pod koniec utworu;
- Wątek Hollisa Mulwraya - to historia głównego inżyniera w wodociągach miejskich. którego nieskazitelną opinię ma zszargać detektyw Gittes. Mulwray zostaje zamordowany w zainscenizowanym wypadku samochodowym;
- Wątek wody i energii - w tym przypadku tajemnica nie jest jedynie aferą związaną z regulacją zasobów wodnych w okolicy Los Angeles (co spowodowało suszę), ale także sprawą oszukańczego przywłaszczenia sobie ziemi, którą woda po regulacji wzbogaci i nada jej wartość;

¹⁶⁵ Tamże, s. 182.

¹⁶⁶ Tamże, s. 189.

¹⁶⁷ D. Linderman [1981-82].

- Wątek Evelyn Mulwray - przedstawiona w nim zostaje historia kazirodczej miłości i zajścia w ciążę z własnym ojcem. Jest to główna tajemnica, dominująca nad wszystkimi innymi;
- Wątek Don Estabara - oficera policji, zainteresowanego tak jak Gittes w zdobyciu informacji, który - ograniczony przez przepisy prawa - w istocie śledzi Gittesa niekonwencjonalne metody działania (wymuszenia, ukrywanie dowodów i zatajanie faktów).

Te kilka wątków jest tak ściśle związanych ze sobą pod względem funkcjonalnym, że pojawiać się mogą jednocześnie w każdej scenie. Film opiera się na dychotomicznej zasadzie poznający/poznawane, w której Gittes jest czynnikiem epistemologicznym decydującym o przekazywaniu widzowi wiadomości poprzez działania Evelyn Mulwray, najważniejszego przedmiotu badań i jednocześnie źródła informacji. Gittes - jak zauważa Linderman - jest majsterkowiczem, który usiłuje poskładać, dopasować do siebie rozproszone i pozornie niezwiązane informacje w spójne opowiadanie. Przy czym - zakładając nawet teoretycznie, że wiadomości widza są proporcjonalne do wiedzy Gittesa w każdej scenie - to wątpimy, iż detektyw poda wersję, którą widz mógłby stworzyć sam. Gittes jest bowiem przekaznikiem, a nie modelem dla widza: fakty poznane przez niego wymagają i żądają interpretacji w wykonaniu widza.

W konkluzji analizy filmu - niezmiernie skomplikowanej także w materii językowej - Linderman orzeka, iż „*Chinatown*” jest wariantem struktury edypowej, dysponuje całą gamą składników mitycznych: występuje motyw kazirodztwa między pokoleniami, figura ojca - potwora, a nawet motyw obrzmiałej stopy. Różnica między mitem a tą realizacją polega jednak na tym, że w „*Chinatown*” zagadka, najczęściej ukrywana (jak w filmie Hitchcocka), staje się całkiem jawna we wcieleniu Catherine (owocu kazirodczej miłości). W tekście tym kazirodztwo - uosobione w Catherine - wyraża kryzys różnicy seksualnej. Motyw ten staje się przyczynkiem dla problematyki seksualizmu kobiecego i jego struktury produktywno - reprodukcyjnej ('urodzić' znaczy 'powielić siebie'). To jeden pożytek wynikły z tej analizy.

Drugi dotyczy niepokojącej i niejasnej zagadki „tekstu jako takiego”. Tekstu, z którym obcując doznajemy nie tylko przyjemności i fascynacji intelektualnej, ale także tej porównywalnej do aktywności erotycznej (jak drastycznie ujmował to Barthes w „*Le plaisir du text*”). Bowiem w „*Chinatown*”:

„poprzez wewnętrzny *striptease* obnaża się tajemnica łona, początku. Ów tekst *edypowy* (a więc *patriarchalny, burżuazyjny*) wprowadza tłumioną, cenzurowaną i trudną do nazwania grę wyobraźni, która czyni go *tajemniczym* tylko po to, aby podtrzymywał swe granice i ułomności”.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Tamże, s. 191 -192.

ROZDZIAŁ 5

WIDZ-W-ŚWIECIE MUSICALU: PRÓBA SCALENIA

Amerykański musical filmowy jest gatunkiem ukazującym sukces w show-bussie, pożądanym go w istocie i zwykle osiągniętym powodzenie i popularność. Niekiedy zdumiewa szczególna forma umiłowania musicalu w jego amerykańskiej ojczyźnie: oto w typowej *middle family* domownicy witają się nieodmiennie numerem inscenizowanym przez Gene Kelly'ego, Debbie Reynolds i Donalda O'Connora z „Deszczowej piosenki”, zatytułowanym „Good Morning”. Gdy dzieci zobaczą już rozspiewany i roztańczony duet Julie Andrews i Dicka Van Dyke'a w Disneyowskiej „Mary Poppins”, zasypiają wówczas przy dźwiękach „Broadwayowskiej kołysanki” z filmu „Poszukiwaczki złota”. W Święta wielkanocne kilka programów telewizji pokazuje „Wielkanocną paradę” z Fredem Astaire'em i Judy Garland, w Boże Narodzenie już kilkanaście amerykańskich stacji prezentuje świąteczne musicale. Jeśli dodać do tego, że większość scenicznych numerów jest powszechnie znana, podobnie jak błyskotliwe fragmenty dialogów bohaterów - gwiazd, wyłania się wówczas obraz gatunku - sukcesu.

Bowiem musical dostał to, czego pragnie film: pieniądze, gwiazdy i wysoką technikę. Na musical wydaje się znacznie więcej pieniędzy niż na jakikolwiek produkt innego gatunku. Do musicalowych produkcji zatrudniano najbardziej utalentowanych wykonawców: komików z najlepszych teatrów, kompozytorów z Tim Pin Alley, broadwayowskich choreografów i scenografów, sławy światowego jazzu i sal koncertowych, najlepszych reżyserów amerykańskich i europejskich, wokalistów i tancerzy, których nazwiska wypisano największymi czcionkami na afiszach Ameryk i Europy. Pod względem technicznym musical był zawsze w awangardzie: wystarczy wspomnieć kolorowe sekwencje z 1929 roku i animacje Gene Kelly'ego, Busby'ego Berkeleya surrealizm pracy kamery i perfekcyjny montaż w latach trzydziestych oraz liczne tricki fotograficzne około 1950 roku (między innymi: podział ekranu na fragmenty). Także w zakresie techniki dźwięku musical przodował: tutaj najwcześniej używano playbacku oraz najbardziej skomplikowanych elektronicznych technik zapisu dźwięku.

Pieniądze, gwiazdy, technika - wszystko to było udziałem musicalu. Jednego brakowało: w pierwszych dziesiątkach lat życzliwej i przyjacielskiej krytyki, w latach późniejszych poważniejszych studiów nad tym zjawiskiem. Dość prędko dokonano podziału na kategorie i typy musicalowe uznając, że zagadnienie jest banalne i nie warto się nim zajmować. Musicales uznano bądź tylko za grupę filmów, od której nie można oczekiwać niczego nowego, bądź za utwory głupie, prymitywne i eskapistyczne w zakresie prezentowanej ideologii. Jedynym godnym uwagi zagadnieniem wydawały się sprawy produkcyjne: wytwórnie, gwiazdy, producenci - i tym spojrzeniem jest obarczona historia gatunku.

Czy musical zasługiwał na taką ocenę? Niewątpliwie nie. Przy tym nie jest to sprawa gustu - można nie akceptować gatunku, trzeba jednak dostrzegać jego rolę w kulturze - a przede wszystkim starać się 'czytać' (w sensie Barthesowskim: a więc 'czytać coś w czymś') nawet pozornie najgłupszy tekst. Paradoks polega bowiem na tym, że nowe spojrzenie badaczy amerykańskich na musical dostarcza dowodów, które pozwalają traktować ten gatunek jako najbardziej filmowy, jako wytwór najbardziej typowych i najgłębszych mechanizmów rządzących kinem i jego odbiorcami.

Punktem zwrotnym w refleksji nad tym gatunkiem są prace Ricka Altmana: antologia „Genre: The Musical” oraz książka tegoż z 1987 roku. Najistotniejszym zagadnieniem poruszonym przez powyższe teksty - chociaż nie zawsze stawianym *explicitie* - jest sytuacja widza filmowego, wpisanego w utwór należący do *kina*

gatunków. Refleksja nad tym szczególnym gatunkiem stanowi dodatkowo próbę takiego ujęcia metodologicznego, które omijając niebezpieczeństwa dotychczasowych uproszczeń zbliża się do ukazania istoty sytuacji odbiorczej. Przywołując wspomniane wcześniej historyczne modele instancji odbiorczej, powiemy, że widz musicalu to przede wszystkim *widz uczestnik magicznego spektaklu*; taki, który jest wprawdzie wyrugowany z możliwości uczestniczenia w akcji w sposób aktywny, jednakże jego żywa potrzeba uczestniczenia przybiera charakter znacznego zaangażowania emocjonalnego. Taka też potrzeba tkwi w amerykańskiej kulturze i jej istotnym elemencie - rozrywce. W opinii amerykańskiego krytyka pierwotne, naturalne formy rozrywki, w związku z zakazami purytańskiej etyki pracy, zostały zastąpione substytutami, takimi jak zbiorowe tańce, gry, rewie, peepshow, burleska, konkursy piękności. W efekcie:

„Rozrywka traktowana przez protestancką etykę jako zabawa, we wszystkich swych formach uznana została za coś marginalnego, a tym samym jakby nierzeczywistego. Zachęca ona swych uczestników i widzów do mniemania, iż w tym samym czasie coś robią i zarazem nie robią. (...) W skrócie rzecz ujmując, struktura rozrywki polega na pozorowaniu: czyniąc coś realnie czynimy to i zarazem nie czynimy. Cieszymy się korzyściami płynącymi z działania w określony sposób nie cierpiąc z powodu normalnych konsekwencji, jakie to działanie zazwyczaj pociąga. Zabawny, nierzeczywisty charakter rozrywki pomaga ukryć jej obrazoburcze treści i tym samym ułatwia przejście przez społeczną i instytucjonalną cenzurę¹⁶⁹.

Owo napięcie pomiędzy działaniem i nie-działaniem, między byciem a nie-byciem najlepiej ilustruje podstawową dialektykę widza musicalu. Bowiem widz ów - przecząc najbardziej zdroworozsądkowym przekonaniom - ogląda spektakl i jednocześnie widzi siebie w niby-zwierciadle.

A. System widza wewnętrznego i iluzja identyfikacji

Żaden inny gatunek nie stworzył i nie wykorzystywał tak często - tak jak to zrobił musical - systemu widza wewnętrznego, uwidocznionego na ekranie widza prezentowanego spektaklu. System ten odrzuca przede wszystkim jedne grupy widzów, inne zaś zachęca do oglądania: jest systemem kar i nagród, promuje i straszy represjami.

Oto scena z filmu Roubena Mamouliana „*Aplauz*” z 1929 roku. Bohaterką jest starzejąca się królowa kabaretu, której pragnieniem jest stworzenie lepszego życia swojej córce. Dorosła córka nic nie wie o profesji matki i oto przychodzi jej poznać drastyczną prawdę: wraz ze znajomym przybywa obejrzeć kabaretowy show. Następuje dwu i pół minutowa sekwencja, będąca nie tylko popisem kreatywnego montażu, ale również wyraziście określająca relację wewnętrznego widowni do spektaklu. Dziewczyna w towarzystwie przyjaciela wchodzi na widownię, zajmuje miejsce (plan ogólny) i spogląda na scenę (plan pełny). Z napięciem wpatruje się na scenę, spuszcza wzrok i odwraca głowę (zbliżenie twarzy). Szybki kontrastowy montaż ukazuje na przemian zadowolone twarze męskiej widowni i fragmenty tańczących ciał kobiet. Roześmiane twarze mężczyzn z wytrzeszczonymi oczami wypełnione są seksualnym pożądaniem. Patrzą bowiem na nogi, łydki, biusty i uśmiechnięte kobiece oblicza; patrzą także na skomplikowane układy choreograficzne rozneglizowanego chóru. Podkreślany jest wybitnie erotyczny charakter czynności oglądania: ciała kobiet pokazywane są na tle rytmicznych ruchów puzona (na pierwszym planie) imitujących akt seksualny; zapatrzony muzyk pieści lubieżnie faliczny gryf wiolonczeli, gdy spogląda na tańczące kobiety.

Gdzie jest widz? Na początku sceny zostaje usadowiony w fotelu: spojrzenie kamery prowadzone jest z tego miejsca, ukazano nawet barki sąsiadów siedzących

¹⁶⁹ R. Altman [1987:19].

obok. Nieco później widz staje się wszechobecny i ma możliwość spoglądania na innych z frontalnego punktu. Widzi również co pewien czas (a my razem z nim) pochyloną głowę córki tańczącej kobiety: to spektakl nie dla jej oczu - ze łzami i przestraszoną twarzą opuszcza ona pośpiesznie widownię kabaretu. Spektakl jest bowiem dla mężczyzn - miejsce kobiety jest na scenie. kobiety: towaru i obiektu pożądania.

Powszechną zasadą musicalu jest takie usytuowanie przestrzenne kamery, w którym może ona bez wątpliwości utożsamiać się z miejscem widza spektaklu teatralnego. W całe, serii filmów Freda Astaire'a i Ginger Rogers kamera zajmuje punkt widzenia wyobrażonej postaci w środku balkonu teatralnego: zarówno pozostała część audytorium, jak i tancerze na scenie są dobrze widoczni. Wyraźnie widać to w „*Panach w cylindrach*” i „*Lekko duchu*”, natomiast w „*Zatańczymy?*” zniecierpliwieni widzowie scenicznego show uciszają rozmawiających (niewidocznych chwilowo) i dlatego zwracają się nawet bezpośrednio do kamery! Te różne formy bezpośredniego adresowania dążą do tego, aby włączyć widzów do świata filmu: są oni zapraszani do wzięcia bezpośredniego udziału w akcji filmu. Oto Fred Astaire śpiewa zwracając się twarzą do widzów kabaretu i filmu jednocześnie: „*Put on your dancing shoes, stop wasting time/ Put on your dancing shoes, watch your spirits climb*” („*Włóż buty do tańca, nie trać czasu/ Włóż buty do tańca, patrz jak rośnie twoja energia*”).

Musical - znacznie wcześniej niż usiłowała to uczynić telewizja - pokusił się o próbę wpasowania widza do spektaklu: jeśli nawet nie każe mu zajmować realnego miejsca odbiorcy, to snuje opowieść z wyimaginowanego, najlepszego punktu widzenia. Szczególnie widoczne jest to w „*Deszczowej piosence*”: usytuowanie kamery w trzecim rzędzie daje iluzję oglądania z trzeciego lub czwartego rzędu teatralnej widowni, a więc miejsca szczególnie preferowanego dla zaistnienia całego kompleksu identyfikacyjnego.¹⁷⁰ Powstaje wrażenie filmu w filmie: stworzone zostaje silne napięcie pomiędzy uczestnictwem w spektaklu filmowym i wewnętrznym spektaklem teatralnym (rzadziej filmowym), widz filmowy (a jest nim przede wszystkim oglądający musical) pragnie zobaczyć to, co widzi postać w audytorium showu teatralnego: następuje wówczas seria ujęć przybliżających i pełne utożsamienie z widownią spektaklu. Jako widzowie jesteśmy przenoszani do różnych rodzajów widowni, aż wreszcie przedstawienie jest całe dla nas. Różne są techniki tego proceduru: jazdy, żurawie, metody kombinowane, lecz efekt jest podobny. Celem jest bowiem zmuszanie do zajęcia dwóch przeciwstawnych postaw: nieustannie przypomina się widzowi, że patrzy z fizycznego punktu widzenia audytorium teatralnego, lecz jednocześnie spektakl zewnętrzny - film - jest adresowany bezpośrednio do niego. Taka dialektyka obecności i nieobecności, wyłączenia i przesunięcia pozwala czuć się jak w prawdziwym, żywym przedstawieniu.

Dochodzi więc do powstania dwóch typów identyfikacji: z jednej strony epizody narracyjne pozwalają identyfikować się z postaciami (jak w filmie); z drugiej - numery tańczone i śpiewane każą podzielać punkt widzenia teatralnej publiczności. Mało tego; doświadczamy uczucia identyfikacji na jeszcze jednym poziomie: patrząc na publiczność oczami bohaterów, nie tracimy związku z tą właśnie publicznością! Wyraźne staje się więc rozdwojenie między udziałem w kreacji rozrywki, a jednocześnie poczuciem przynależności do publiczności teatralnej. W przypadku musicalu kino porzuca więc aurę tylko pozornie: wraca ona w innej formie. Istnieje przecież głęboka różnica między żywym przedstawieniem a jego iluzją, natomiast hollywoodzki musical czyni wszystko, abyśmy jej nie doświadczyli.¹⁷¹

Zauważyć można jeszcze dalej posunięty etap wiązania widza filmu z zewnętrzną, teatralną widownią. W „*Amerykaninie w Paryżu*” Gene Kelly, Oscar Levant i Georges Guetary inscenizują parodię kultury austrowęgierskiej w numerze zatytułowanym „*By Strauss*”. W paryskiej kawiarni trzech mężczyzn tańczą ze sobą, śpiewają i grają na pianinie - dzieje się to na naturalnym proscenium, we wnętrzu

¹⁷⁰ J. Feuer [1978:27].

¹⁷¹ Tamże, s. 28-30.

lokalu, i to pokazuje jedna kamera. Druga zauważa postaci gapiów pod zewnętrznymi arkadami pomieszczenia. Następuje rozszerzenie grupy tańczących: Kelly wciąga do zabawy uśmiechniętą właścicielkę, kobietę potężnych rozmiarów, Levant natomiast zaprasza do tańca szczupłą staruszkę. Kamera unosi się do góry i tyłem, krok po kroku, w tanecznym rytmie walca przybliżamy się do gapiów - kamera obniża się i oto wszyscy tańczą! Wszyscy: a więc i my - tym prostym trickiem osiągnięto wrażenie powszechności i uczestnictwa. Skoro bowiem włączono jedną grupę gapiów, to nic nie stoi na przeszkodzie aby włączyć następną: tę przed ekranami.

Widz, który bawi się uczestnictwem odczuwa sukces przedstawienia. znajduje się w paradoksalnej sytuacji: może identyfikować się z postaciami filmu tylko wówczas, jeśli bawi się razem z nimi, ale bawić się może razem z nimi tylko wtedy, gdy identyfikuje się. Ta sytuacja jest wyrazem prezentacji tańca i zabawy jako czegoś najważniejszego. Dlatego brak zabawy oznacza przynależność do nudniejszej i gorszej części świata, nad którą Astaire i Rogers, Kelly i Charisse triumfują. Dochodzimy do paradoksu: widz - zwykle bierny świadek narracji - gra aktywną rolę w musicalu, ponieważ takie ma wyznaczone miejsce jako widz.

Zauważyć można także krańcowy sygnał obecności widza w wewnętrznym audytorium: chodzi o przypadki bezpośredniego zwracania się postaci z fabuły do audytorium filmowego. Metoda - rozwinięta i nadużywana w filmach francuskiej *nowej fali* jest identyczna w musicalu, chociaż cel jej użycia jest inny. Jean Luc Godard, stosując Brechtowski efekt obcości, chciał doprowadzić do sytuacji, w której widz nie identyfikowałby się z techniką stwarzającą iluzję, lecz z samą sztucznością. Jeśli w „Szalonym Piotrusiu” Godarda Jean Paul Belmondo prowadzi samochód i rozmawia z kamerą (a więc z nami), traktując ją jako dodatkowego pasażera, to nieodłączny od tego jest efekt alienacji. Musical, stosując tę samą metodę, dąży do przeciwnego celu: rozrywkowy tekst musicalu koncentruje się na przełamywaniu wszelkich dających się zauważyć dystansów między odtwórcą a widownią. Oto w zakończeniu „Pirata” twarz Gene Kelly’ego wypełnia cały ekran i słychać wypowiedziany przez niego apel: „*Panie i Panowie! Nie rozchodźcie się! Najlepsze dopiero przed Wami!*”. Gdy posłusznie wypełni się ten nakaz, zobaczyć można najbardziej dynamiczny numer Kelly’ego „*Stań się kłownem*” (następuje on po odjeździe kamery od twarzy bohatera). Bezpośredni zwrot do publiczności stosowany w tym gatunku istotnie tworzy efekt alienujący, lecz nie alienuje nas w pełnym rozumieniu tego słowa. Może on bowiem oznaczać równie dobrze intymność żywego przedstawienia, nie podkreślając równocześnie jego sztuczności.

B. Iluzja „tańczonych snów”

Tak więc musical przedstawia ciało widza lub stwarza jego substytut po to, by nim zawładnąć i wchłonąć do świata, w którym „*wszyscy tańczą i śpiewają*”. Nie zapomina jednak, że oprócz (iluzji) rzeczywistości fizycznej stworzyć trzeba rzeczywistość (iluzyjną) ludzkiego świata marzeń, wyobrażeń, snu.

Istnieją uzasadnione tezy, że prawie każde zjawisko psychiczne występujące w opozycji binarnej (które opisywał Zygmunta Freud) może być rozszerzone i porównywane z funkcjonalnymi mechanizmami musicalu¹⁷². Pojęcia ego - id, świadome - nieświadome, wyobrażenie - sen, treść snu ukryta - treść jawna, zasada rzeczywistości - zasada przyjemności mogą być adaptowane nie tylko do struktury typowych reprezentantów tego gatunku, ale także bywają wyraźnie ilustrowane przez rozwój fabularny. W jednej z najbardziej psychoanalitycznych fabuł musicalowych, „*Zakochanej Pani*” z 1938 roku, Astaire gra rolę psychoanalityka, jego pacjentką jest Ginger Rogers. Tłumacząc jej zawilosci nauki Freuda - przy tym dość naiwnie redukując myśl Nauczyciela - dochodzi do stwierdzenia, iż istotą postępowania terapeutycznego jest połączenie w jedność dwóch poziomów umysłu:

¹⁷² J. Feuer [1982:157].

podświadomego, który śpi i świadomego, który nie śpi, lecz myśli. Tego typu syntezy pragnie „Zakochana Pani” i prawdopodobnie każdy wytwór tego gatunku.

Przedstawienie roli fragmentów sennych zacząć należy od przykładu wybitnego i nietypowego. O ile bowiem struktura senna w hollywoodzkim musicalu jest determinowana przez pewną wzorcową diegezę, to filmy Busby’ego Berkeleya są radykalnym wyjątkiem. Mamy tu do czynienia ze szczególnym przypadkiem amerykańskiego surrealizmu, którego twórca realizuje jedną z głównych obsesji tego kierunku: chęć zobrazowania snu. Berkeley wizualizuje jednak swoje własne sny, a nie postaci fabularnych. Ignoruje i odrzuca granice czasu i przestrzeni narracyjnej, buduje taki system ujęć, który czyni z kamery wykonawcę - postać działającą. Oto kamera podgląda w garderobie przebierające się girlsy: spostrzegające to dziewczęta traktują ją jako żywego człowieka - krzyczą, wygrażają w jej kierunku, „uderzają w policzek” (tak dzieje się na przykład w „Nocnych motylach” i „Ulicy szaleństw”). Ciało kobiece przestaje znaczyć cokolwiek jako element izolowany: punkt ciężkości przesunięty jest na zespół baletowy. Ciała zredukowane i pokałkowane tworzą geometryczne wzory gigantycznych tortów, fontann i kwiatów. Nie można pominąć kolejnej obsesji Berkeleya, pragnącego wizualizować freudowski słownik senny: w jego filmach roi się od okrągłych kształtów przebijanych podłużnymi, występuje także wiele przykładów erotyzmu jawnego (kobiece nogi, piersi, pośladki) oraz ukrytego (kamera filmowa, mikrofon lub banan jako substytut penisa). Narracja u Berkeleya jest więc środkiem do eksploracji jego własnych fantazji.

Natomiast musicalowe sceny senne wynikają najczęściej z narracji: są snem kogoś, snem - życzeniem lub wyobrażeniem. W „Oklahomie”, „Czarowniku z Oz”, „Chacie w niebie” - bądź to dziewczyna wyobraża sobie spotkanie z ukochanym i grożące mu niebezpieczeństwa; bądź nieboszczyk przybywa do raju i targuje się ze świętymi o możliwość powrotu do ziemskiego życia. W „Brigadoon” opozycja między światem snu a rzeczywistym stanowi podstawową strukturę fabularną: Kelly, bywalec lokali na Manhattanie, znajduje w górach Szkocji bajkową wioskę, rządzącą się prawami sprzed dwustu lat. Zakochany w prostej dziewczynie wraca do nowojorskiej rzeczywistości: jednak banalność i pośpiech dzisiejszego dnia przegrywają z żarliwością uczucia. Oto Cyd Charisse oczekuje ukochanego, gdy ten powraca do Brigadoon, by tu - w nierealnej wiosce ze snu - żyć naprawdę.

większość sekwencji sennych spełnia w przebiegu fabularnym rolę katalizatora przyszłej sytuacji miłosnej, wyraża pragnienie śniącego, aby być kochanym przez drugą osobę: najbardziej uwidoczniają to działania Serafina - Kelly’ego z „Pirata”. wcielającego się w postać pirata Macocco, by spełnić sen na jawie ukochanej Manueli.

Sen jest najprostszym rozwiązaniem problemu: w „Amerykaninie w Paryżu” (podobnie jak w „Przepustce do miasta”) wydaje się, że sekwencja senna nie porusza naprzód akcji, będąc opowiadaniem z innego porządku. Tymczasem jej zakończenie stanowi powrót do momentu przerwanej ciągłości, wyjaśnia ją i rozwiązuje (ukochana odchodzi - sen na jawie nie wiążący się pozornie z fabułą - ukochana wraca). W wielu przypadkach występuje sobowtór - *alter ego*, który emanuje z osobowości podstawowej, stając się jej fantomem. Taka zjawia jest często obecna w filmach z Astaire’em i Rogers: tańczą cienie zamiast postaci („Wesoła rozwódka”), odbicia w lustrze („Zakochana pani”) i duchy zmarłych („Na skrzydłach sławy”), zjawy na pustyni („Karioka”), a w „Oklahomie” bohaterka tańczy nawet ze swoim sobowtórem. Niekiedy rozdwojenie osobowości bywa zaznaczone różnicą między „widzianym” a „słyszonym” „Deszczowa piosenka” przyjmuje taką opozycję za źródło napięcia narracyjnego.

Odpowiedź na pytanie, jaką rolę przeznaczono drugiej, *podwojonej* diegezie (Peter Wollen wprowadził termin „multiply diegesis”) jest złożona. Z jednej strony związek między widzem a gwiazdą jest modelowany w tekście musicalu: wyraża to napięcie między postacią aktora jako gwiazdy (w numerach scenicznych), a tą samą postacią aktora jako zwykłej osoby w fabule. Ten konflikt zawsze istnieje: niekiedy tylko jako tło (w większości utworów), czasem wyraża główny motyw (jak

w „Zabawnej buzi”. filmie czyniącym użytek z wieloznaczności i symboliczności fotografii). Ale nawet jeśli musical wykorzystuje sobowtóra, rozumianego w sensie psychoanalitycznym, to zawsze interesuje go konflikt między „ja” zwyczajnym, diegetycznym, a „ja” fantomowym, tańczącym i śpiewającym.

Spoglądając uważniej dostrzeżemy, że ten związek jest bardziej skomplikowany. W modelu psychoanalitycznym praca senna polega na symbolizacji materiału poddanego represji. Natomiast sceny senne, zawierające najczęściej balet senny lub podobne układy choreograficzne, stanowią dla śniącego rodzaj procesu katarskiego - przy czym jest on natychmiast transformowany w sferę narracji. Istnieje więc analogia między podstawową diegezą - rzeczywistością przedstawioną - musicalu (stanem przebudzenia w terminologii psychoanalitycznej), a stanem widza filmowego po zakończeniu spektaklu i wyjściu z kina. Taką samą analogię dostrzec można między baletem sennym, treścią snu i doświadczeniem *filmu jako takiego*: po każdym z nich widz budzi się. Tak więc sceny senne wewnątrz musicalu wyrażają literalny związek widza ze spektaklem filmowym.¹⁷³

C. Iluzja świata przedstawionego

Musical dokładnie określa miejsce widza w tekście filmowym, prowadzi go następnie przez sfery pozaświadome (halucynację, marzenia senne) do nowego rodzaju iluzji, jaką jest rzeczywistość przedstawiona na ekranie.

Zastanówmy się nad propagandowym i ideologicznym aspektem musicalu, czyli spytajmy jakie treści o otaczającym świecie i w jaki sposób pragnie przekazać ten gatunek swojemu odbiorcy? Poruszamy problem „modelowania widza”, czyli sugerowania mu i przekonywania go, że posługiwać się powinien określonymi kategoriami poznawczymi Cna przykład: umysłem lub emocjami), ulegać odpowiednim stereotypom itp. Najbardziej rozpowszechniony jest sąd, iż musical znajduje się między rozrywką a utopią: rozrywka, zawierająca obraz „lepszego świata”, proponuje bądź eskapizm, a więc ucieczkę w stronę iluzji, bądź przedstawia jedynie pragnienie wycofania się z szarej codzienności. W typowym „zakulisowym musicalu” narracja dąży do tego, żeby przedstawić show jako rozwiązanie i remedium na trudy życia to jeden biegun zjawiska. Drugi stanowi sytuacja, w której owe dystynkcje między numerami scenicznymi i fabułą są zatarte: bowiem świat, o którym się opowiada jest sam z siebie utopiiny (to przypadek „Przepustki do miasta”).

Klasyczny hollywoodzki musical nie jest bynajmniej gatunkiem świadomie rozmiągającym się z rzeczywistością, jednakże jego związki nie są oczywiste i proste. Jest pełen przeciwieństw: poczuciu energii, erupcji wolności i optymizmu towarzyszy świadomość istnienia zakazów i represji. W „Deszczowej piosence” zakochany Kelly śpiewa w strugach wody, jego emocje (i nasza identyfikacja z nimi) dochodzą do zenitu. Jednak zbliża się czarna, ponura postać policjanta i bohater zmieszany oddala się z poczuciem winy: wszak ulica nie jest odpowiednim miejscem do popisów wokalnych, a stróż porządku bezwzględnie egzekwuje przepisy.

Zdarzenie to służyć może jako metafora ogólniejszej sytuacji napięć w ideologii prezentowanego świata musicalu. Z jednej strony mit musicalu zakładał, że jednostka i społeczeństwo nie są antagonistyczne wobec siebie: show i realizowana w nim rozrywka są przykładem możliwej do uzyskania harmonii. Z innego punktu widzenia wszelkie dążenia jednostki są z natury antyspołeczne, a zakazy społeczne skutecznie przeszkadzają nieskrępowanej ekspresji jednostki. Ideologia musicalu balansuje na tej krawędzi, doprowadzając do konformistycznego wniosku, że ekspresja ludzka może znaleźć ujście w tańcu, we wspólnej zabawie, a społeczeństwo - zdarza się - jest życzliwą, współdziałającą publicznością.

Pozostawmy na boku tę część aktywności społecznej musicalu: wypada wierzyć amerykańskim badaczom, negującym sądy o nastawieniu eskapistycznym tego gatunku i stawiającym tezy o rdzennie ideologicznym charakterze świata musi-

¹⁷³ Tamże, s. 76.

calu¹⁷⁴. Musical przekazuje sądy o rzeczywistości politycznej, ekonomicznej i społecznej nie na poziomie bezpośredniej manifestacja, ale także nie na poziomie treści ukrytych: sytuuje się pomiędzy nimi. Ironiczny tekst piosenki „*We’ re in the money*” („*Jesteśmy przy forsie*”), śpiewany w latach głębokiej depresji przez chór dziewcząt, spodziewających się w każdej chwili wyrzucenia z pracy, jest dobrym przykładem treści w połowie ukrytych.

Natomiast znacznie głębiej ukryte są w musicalu sensy związane z seksem - szczególnie gdy spojrzeć na nie z psychoanalitycznej perspektywy. Przyjrzyjmy się bliżej jednemu motywowi. W filmie „*Wszyscy na scenę*” Fred Astaire jest starzejącym się artystą, którego gwiazda już minęła. Czuje się zagrożony ekspansywną młodością, reprezentowaną przez Cyd Charisse: właśnie otrzymał propozycję współpracy z nią. Astaire wykrzykuje: „*Nie jestem Marlonem Brando. Jestem małym chłopcem pani Hunter*” (Tony Hunter to jego nazwisko sceniczne). Jest przerażony tworzeniem showu, gdyż to stawia pod znakiem zapytania jego tożsamość. Tony Hunter czuje się wypędzony z raju, odłączony od matki. Nie jest tym, kim był - jest nikiem i musi zdobyć nową tożsamość. Nasz bohater przekonuje się o potrzebie bycia innym, powrotu do łona i zapomina, że je kiedykolwiek opuścił. Tony chce wrócić do Edenu, ale paradoksalnie jest usatysfakcjonowany tym, co robi: gra w przedstawieniu - lecz to nie jest teatralna rola - to druga (a może prawdziwa?) osobowość.

„*Wszyscy na scenę*” jest nietypowym przykładem - przez to przewrotnym - dominacji kobiety nad mężczyzną. Cyd Charisse jednak ulega: choć jest młodsza, to jednak nie stara się dowieść, że jest lepszą tancerką. Staje się potulna, zakochuje się w Astairze i traktuje go jak Mistrza: uległa - w sensie psychoanalitycznym - kastracji (istotnie pełniła męską rolę). Bowiem mężczyzna musi być Mistrzem: w „*Wielkanocnej paradzie*” Astaire jest nauczycielem Judy Garland. Nowicjuszka powtarza ciągle: „*Nie potrafię tego zrobić*”. Mistrz jest tym, który potrafi - jest herosem: z pobłażliwością ukazuje tajemnice i niebezpieczeństwa zawodu. Jest kapłanem i magiem jednocześnie, jest nauczycielem i kochankiem. Taniec Mistrza funkcjonuje zarówno jako rodzaj inicjacji seksualnej i uwodzenia partnerki, za każdym tanecznym krokiem partnerka wciągana jest w sferę jego dominacji: emocjonalnie i fizycznie wiąże się z nim podczas jego zdobywania przestrzeni. Mężczyzna zdobywa przestrzeń i wciąga partnerkę - ona najpierw jest obserwatorką, potem potulną uczennicą.

Zaproszenie do tańca przez Astaire’a czy Kelly’ego należy rozumieć dosłownie. W języku angielskim brzmi ono: „*May I have this dance*” (dosłownie: „*Czy mogę wziąć ten taniec*”) - i istotnie taniec należy do niego. Zatańczyć ze sobą to nie tylko ‘zakochać się’, ale często (a może - przede wszystkim) kochać się fizycznie. Taniec jest metaforą aktu seksualnego. Oto Astaire tańczy z Rogers namiętny taniec zatytułowany „*Cheek to Cheek*” („*Policzek przy policzku*” w filmie „*Panowie w cylindrach*”), śpiewając przy tym, że czuje się, jak gdyby był w niebie. a jego serce bije tak głośno, że nie potrafi wymówić słów. Po tańcu bezsilni partnerzy opadają na sofę - szczególnie charakter tego wysiłku fizycznego nie budzi wątpliwości. Tylko ten może kochać, kto tańczy - w efekcie: kto robi show.

Jednakże Mistrz jest czymś więcej niż seksualnym partnerem, przekracza także rolę Nauczyciela. Obydwie te funkcje łączą się w społecznej roli Rodziców. Pierwszy krok w kierunku dorosłości polega na oderwaniu się od rodziców. Gdy Tony Hunter robi show nie jest już małym synkiem pani Hunter - pozostaje jednak dzieckiem dominującej nad nim Cyd Charisse. Gwiazda baletowa pełni tę rolę, dopóki Tony nie osiągnie pełnej samodzielności. W filmie „*Wszyscy na scenę*” ojciec (w sensie freudowskim) zobrażony jest przez dwie postaci: gwiazdę baletową i reżysera Cordovę. Inna sytuacja wytworzona jest w „*Wielkanocnej paradzie*”: Judy Garland późno uzyskuje samodzielność sceniczną (czyli seksualną), bowiem w jej przekonaniu musi wiązać się to z miłością - natomiast partner, Astaire, pełni przede wszystkim rolę ojca. Dopiero gdy relacje wiążące te postaci zostaną wy-

¹⁷⁴ Por. R. Altman [1987].

jaśnione, wówczas nastąpi sukces sceniczny i miłosny: podczas Świąt wielkanocnych symboliczny stosunek córki do ojca przemienia się w związek kochanków. Rzecz nie w tym, że miłość łączy się z tworzeniem showu: w rzeczywistości jest ona wytwarzana przez przedstawienie. Ojcowska rola Mistrza musi zostać porzucona, gdy dziecko dorośnie na tyle, że może uczestniczyć w spektaklu i tworzyć go - a wówczas spotka się z Innym.

Tworzenie showu, tak jak dorastanie, jest momentem stresującym. To rodzaj powrotu cyklicznego: następuje wymiana identyfikacji między nauczycielem i uczniem. Uczeń wie, że maestro wcześniej przebył tę drogę i różni się od niego. Jednak by mogli być kochankami - czego wymaga fabuła - muszą być równi. Tak więc powinna nastąpić regresja: mistrz musi ulec kastracji. 'Kastracja' to odpowiednie słowo: aktor zostaje pozbawiony swojej potencji i zdolności tworzenia showu, a jego energia zostaje przemieszczona w sferę pasywności - z pozycji twórcy do pozycji widza. Jest to, jak się okazuje, pasywność fałszywa, bowiem widz musicalu winien być aktywny w sensie wcześniej ustalonym. Tak więc wszystko jest już przygotowane i twórca showu może przystąpić do podboju świata. Aby jednak osiąść świat trzeba i jemu oddać się w posiadanie. Tę rolę spełnia taniec, erotyzm i wyeksponowanie roli siły fizycznej.

Jak w świetle tych uwag wygląda końcowe odczytanie fabuły „*Wszyscy na scenę*”? Aitaire jest *małym chłopcem pani Hunter*. Ponieważ miłość z własną matką jest zabroniona, tworzy fantazje - substytucje. Akceptuje gwiazdę baletową jako matkę substytut, wyposaża ją w falliczną siłę i (metaforycznie) zabija ojca - reżysera, jej obecnego partnera. Czyniąc to, przygotowuje teatralny show wspólny z miłosnym podbojem. Jednakże obronne mechanizmy ego nakazują jeszcze, żeby Charisse odrzuciła swój macierzyński status i dokonała autokastracji. To właśnie dzieje się w końcowej, wiernopoddańczej scenie i miłosny show może zostać konsumowany.

Taką historię chce opowiedzieć w istocie ten musical, wiele innych musicalowych fabuł sytuuje się w podobnej siatce. Widz albo to dostrzega i rozpoznaje, albo tylko odczuwa. Jest bowiem w świecie musicalu, gatunku który stanowi idealny obraz medium filmowego jako takiego. Musical jest gatunkiem, który jak żaden inny - pożąda widza i pragnie jego uczestnictwa, jest o nim, o jego sytuacji podczas doświadczania spektaklu.

Przedstawmy ostatni przykład, który stanowić może metaforę sytuacji widza w kinie. W „*Deszczowej piosence*” Gene Kelly odtwarza postać Dona Lockwooda, fikcyjnej gwiazdy kina niemego w okresie przełomu dźwiękowego. Jego głupiutka partnerka sceniczna Lily Lamont (gra ją Jean Hagen) nie potrafi zmienić się w nowych warunkach, a przede wszystkim dysponuje piskliwym głosikiem, wywołującym salwy śmiechu. Na szczęście bohater poznaje Kathy Seldon (rola Debbie Reynolds): młodą, atrakcyjną chórzystkę, która - zakochana w Don Lockwoodzie - zgadza się użyć głosu gwiazdki kina niemego. Ostatnia scena „*Deszczowej piosenki*” obnaża mistyfikację: Lily porusza ustami, a znajdująca się za kurtyną Kathy śpiewa naprawdę. Trzej mężczyźni, twórcy przedstawienia, w takt tytułowej piosenki podnoszą kurtynę i oto publiczność ujrzła prawdziwe oblicze kina: gwiazdę i jej dublerkę, bohatera i jego sobowtóra. Gwiazda bez głosu upada, Kathy robi karierę, publiczność triumfuje - poznała prawdę i doznała katharsis. Istnieje wszakże jeszcze jedna kurtyna: głos Reynolds był wprawdzie lepszy od Hagen, ale nie tak dobry jak Betty Noyes, która naprawdę śpiewa piosenkę. Nazwisko Betty Noyes nie występuje na afiszach, małym drukiem zapisane znajduje się w encyklopediach filmowych.

Nie nawołuję do tego, żeby widz musicalu (i kina w ogólności) zamienił się w Sherlocka Holmesa tropiącego prawdę i szukającego Noyes. ważniejsza jest świadomość możliwości istnienia takiej postaci: świadomość tego, że pokazana na ekranie kurtyna skrywa najczęściej jeszcze inne kurtyny, a zdobycie takiej świadomości ułatwia spojrzenie na problem widza.

ROZDZIAŁ 6

WKŁAD PSYCHOANALIZY DO TEORII WIDZA FILMOWEGO

W rozdziale pierwszym naszkicowałem siatkę punktów spornych między psychoanalizą, a badaniami humanistycznymi odległymi od Freudowskiej myśli. Pora więc - próbując dokonać bilansu po przebytej drodze - uświadomić sobie, że psychoanaliza filmowa wyzwala szereg zastrzeżeń nawet wśród tych, którzy korzystają z niektórych jej wyników. Nie biorę w tym miejscu pod uwagę sądów krytyków zdecydowanie negatywnie nastawionych (co jest w zgodzie ze stanowiskiem aktywnej obrony), ani tych, którzy nie starali się jej zrozumieć (co częstokroć nie przeszkadza w wygłaszaniu sądów o przedmiocie sporu).

Myślę o wątpliwościach badaczy, autorytetów w dziedzinie teorii filmu, którzy psychoanalizę poznali, „przeszli przez nią” i - oddalając się od obozu apologetów Metza i Lacana wątpią. wątpliwości były bowiem formułowane od początku istnienia tego nurtu. Różnice zdań na temat psychoanalizy filmu spowodowały na przykład rozłam w zespole redakcyjnym czasopisma „Screen” w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, a linia podziału dotyczyła „braku jakiegokolwiek dystansu krytycznego w stosunku do psychoanalizy w „Screenie”¹⁷⁵.

Argumenty amerykańskich teoretyków, zawarte w obszernych recenzjach z psychoanalitycznego tomu „Communications”, wypełnione są sceptycyzmem i obawami¹⁷⁶ Psychoanaliza posługuje się bowiem analogiami w wyjaśnianiu zjawisk filmu, te zaś są niekompletne i niejednokrotnie wymuszone przez zawartość treściową kierunku, a przede wszystkim - co stanowi trzeci argument zawodności analogii w tym przypadku - pozostają we władzy Wyobrazonego¹⁷⁷ Dyskurs (a przede wszystkim jego język) o naszej sytuacji jako widzów filmowych w analogii do doświadczania efektu „fazy zwierciadła” przez dziecko jest uwikłany w Wyobrazone. Altman dostrzega więc niebezpieczeństwo uwięzienia języka krytycznego w konkretnej siatce pojęć, haseł i nazw (a przecież pisarstwo Metza nie raz przynosiło dowody na istnienie takiego zjawiska).

Trudno nie zgodzić się z Altmanem - niebezpieczeństwo istotnie zagraża. Nie sądzę jednak, że podobna groźba nie miałaby dotyczyć dokonań semiotyków, dekonstruktywistów czy fenomenologów. Jest to przestroga całkiem realna, jednakże - jak zwykle w humanistyce - zależna od *wykonania*, od *użycia jednostkowego*: bowiem - na przykład - świadomość takich pułapek nie przeszkadzała Altmanowi korzystać z tych analogii i ogólnie z dorobku psychoanalizy filmowej w późniejszej jego książce na temat musicalu filmowego.

Tę część naszej refleksji nad perspektywami psychoanalitycznej teorii filmu zakończmy ostrożnym sądem estetyka (dość odległego w swoich badaniach od myśli psychoanalitycznej):

„Myślimy, widzimy, wyobrażamy sobie, używając Freudowskich symboli, nie tylko dlatego, że nasza podświadomość jest nimi przeniknięta - teza sporna w naukowej psychologii - lecz także dlatego, że nasza świadomość przyswoiła sobie te fascynujące perspektywy i fikcje, które wymyślił Freud. (...) Znaczy to, mówiąc bez ogródek: nawet gdyby psychoanaliza Freuda została uznana za fałszywą jako nauka, nie musiałaby utracić swego znaczenia dla interpretowania dzieł sztuki”.¹⁷⁸

Nieco mniej ostrożności i więcej optymizmu przynależy drugiemu skrzydłu naszych rozważań: wkładowi psychoanalizy do teorii widza filmowego. Określając

¹⁷⁵ Pierwsze recenzje tego nurtu na gruncie europejskim opisuje S. Crofts [1976].

¹⁷⁶ Por. B. Augst [1977] oraz Ch. Altman [1977].

¹⁷⁷ Ch. Altman [1977:269-272].

¹⁷⁸ J. Margolis [1985:323].

we wcześniejszych rozdziałach stan badań nad tym zjawiskiem uznaliśmy, że fenomen widza jest zagmatwany i nierozpoznany. W moim przekonaniu niezmiernie istotny asumpt, jaki wnosi psychoanaliza filmowa dla przyszłej zintegrowanej teorii widza filmowego dotyczy dwóch cech modelu zaprezentowanego w rozdziale „Główne pojęcia psychoanalitycznego modelu widza filmowego” i egzemplifikowanego w kolejnych; mianowicie jego równoczesnej kompletności i otwartości.

Psychoanalityczny model jest kompletny w tym sensie, że roztacza spójną wizję podmiotu ludzkiego pozostającego pod wpływem spektaklu filmowego, nie zaniebując żadnego z jego wymiarów: społecznego, kulturowego czy biologicznego. Nie kładzie on nacisku jedynie na to, co dzieje się w trakcie spektaklu, ale bierze pod uwagę także te czynniki, którymi psychika ludzka nasycona jest przed spektaklem i czym wypełniona po jego obejrzeniu. Tak więc widz filmowy w ujęciu psychoanalityków jest tym, który przed zobaczeniem utworu jest już ukształtowany pod względem kulturowym i (w węższym zakresie) estetycznym: przyjmując konwencję więźnia zaciemnionej sali, izolowanej cząstki zbiorowości, czuje się on tak, jak w stanie podobnym do snu na jawie i uruchamia złożony kompleks projekcji - identyfikacji. Nasyca obraz filmowy własnymi pragnieniami i pożądaniami - często o charakterze erotycznym - wydobywając jednocześnie z niego treści modyfikujące jego wcześniejsze nastawienia. To widz w istocie aktywny pomimo pozornej bierności stanu pół-uśpiania: świadomy konsekwencji wynikających z posiadania ciała i różnicy płci. To także widz świadomy siły oddziaływania czynników audytywnych, które często wygrywają walkę z obrazem o dominację nad nim. Owa zupełność dotyczy także stanu po „wyjściu z kina” (tak Roland Barthes zatytułował swój esej z 1975 roku). I wówczas psychoanaliza nie traci z pola widzenia podmiotu ludzkiego, rozpatrując - na przykład w terminologii Barthesa - relacje między częściami ciała widza rozdwojonego na ciało narcystyczne (widziane) i perwersyjne (podlegające fetyszyzacji); między paradoksalnym odczuwaniem dystansu (i jego braku) wobec innych uczestników spektaklu; rozpatrując fenomen czerpania przyjemności z owej powściągliwości i prywatności.

Druga cecha psychoanalitycznego modelu polega na otwartości w sensie metodologicznym. Określa ona, iż model nie pretenduje do wyjaśniania wszelkich zjawisk i dopuszcza udział innych orientacji. Jak można było zauważyć w rozdziale „Widz-w-tekście i poza nim” analizy podejmowane z punktu widzenia tej perspektywy zmieszane były z koncepcjami semiotycznymi, fenomenologicznymi (w przypadku refleksji nad ciałem) i socjologicznymi, stwarzając dobry punkt wyjścia dla ich przyszłej integracji. Psychoanaliza często była sytuowana na polu semiotycznym (między pierwszą a drugą semiologią, jak głoszą recenzje z prac Metz'a). Wyzbywając się więc tendencji uniwersalistycznych, psychoanaliza dostrzega szansę wpasowania się do wielu układów spod znaku pluralizmu metodologicznego. Doświadczenie z przebytej drogi pozwala wszak sformułować jeden warunek: warunek niezbywalności refleksji psychoanalitycznej. Bowiem wszystko co powyżej przedstawiono na temat samej psychoanalizy i jej propozycji modelu widza skłaniać powinno badaczy do zajęcia jednej z dwóch postaw.

Pierwsza wynika z przekonania, iż jest to perspektywa obiecująca pod względem intelektualnym i wyjaśniająca wiele pojedynczych dzieł oraz ich grup (gatunków, serii dzieł autorskich). Konkluzją winna być konieczność jej uprawiania i sprawdzania granic stosowalności.

Druga (zakładająca, że jest to hipoteza z gruntu fałszywa i pozbawiona wartości) wymaga - w związku z atrakcyjnością zaświadczoną licznymi tekstami powstałymi z jej inspiracji - aby ją krytykować i obnażać błędy. Słowem: podejmować w badaniach nad filmem. Pewny jestem, że w filmoznawstwie najbliższych lat nie istnieje trzecia droga.

BIBLIOGRAFIA

- Allen R. C. , Gomery D. , 1985: *Film History and Practice*. New York.
- Altman Ch. , 1977: *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse*. „*Quarterly Review of Film Studies*”, n. 3: 257-272.
- Altman Ch. , 1987: W stronę teorii gatunku filmowego. Przeł. A. Helman. „*Kino*”, nr 6: 18-22.
- Altman R. , 1980: *Moving Lips: Cinema as Ventriloquism*. „*Yale French Studies*”, n. 60: 66-79.
- Altman R. , 1984: *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. „*Cinema Journal*”, vol. 23, n. 3: 6-18.
- Altman R. , 1987: *The American Film Musical*. Bloomington and Indianapolis.
- Andrew D. , 1977: *Film Analysis or Film Therapy: To Step Beyond Semiotics*. „*Quarterly Review of Film Studies*”, vol. 2, n.1: 33-41.
- Andrew D. , 1984a: *Concepts in Film Theory*. Oxford.
- Andrew D. , 1984b: *Film in the Aura of Art*. Princeton.
- Apparatus. *Selected writings*, 1980: ed. T. Hak Kyung Cha. New York.
- Arnheim R. , 1961: *Film jako sztuka*. Tłum. W. Wertenstein, Warszawa.
- Augst B. , 1977: *The Defilement Into the Look*. „*Camera Obscura*”, n. 2: 92-103.
- Augst B. , 1980: *The Lure of Psychoanalysis in Film Theory* [in:] *Apparatus...*: 415-437.
- Balázs B. , 1957: *Wybór pism*. Tłum. R. Porges, K. Jung, Warszawa.
- Barthes R. , 1975: *En 'sortant du cinéma*. „*Communications*”, n. 23: 104-107.
- Baudry J.-L. , 1974-75: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. Trans. A. Sheridan. „*Film Quarterly*”, vol. XXVIII, n. 2: 39-47.
- Baudry J. - L. , 1976: *The Aparatus*. „*Camera Obscura*”, n. 2: 104-127.
- Baudry J.-L. , 1978: *L'Effet cinéma*. Paris.
- Baxter P. , 1985: *On Naked Thighs of Miss Dietrich* [in:] *Movies and Methods*. . . : 557-565.
- Bellour R. , 1975: *Le Blocage Symbolique*. „*Communications*”, n. 23: 235-350.
- Bellour R. , 1979: *Psychosis, Neurosis, Perversion*. „*Camera Obscura*”, n.3-4: 105-135.
- Bellour R. , 1987: *The Pensive Spectator*. „*Wide Angle*”, vol. 9, n. 1: 6-10.
- Benveniste E. , 1977: *Mowa a ludzkie doświadczenie*. Przeł. K. Falicka [w:] *Znak, styl, konwencja*. Oprac. M. Głowiński. Warszawa.
- Bergstrom J. , 1979: *Enunciation and Sexual Difference*. „*Camera Obscura*”, n.3-4: 33-65.
- Bettelheim B. , 1985: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przeł. D. Danek. Warszawa.
- Bonitzer P. , 1981: *Partial Vision. Film and the Labyrinth*. „*Wide Angle*”, vol.4, n. 4: 56-64.
- Branson C. , 1987: *Howard Hawks. A Jungian Study*. Santa Barbara.
- Brewster B. , Heath S. , MacCabe C. , 1975: *Psychoanalysis and the Film: An Exchange*. „*Jump Cut*”, n. 9: 27-28.
- Browne N. , Mcpherson B. , 1980: *Dream and Photography in Psychoanalytic Film: „Secrets of Soul”*. „*Dreamworks*”, vol. 1, n. 1: 35-45.
- Browne N. , 1988a: *Widz-w-tekście. Retoryka „Dyżansu” Johna Fordy*. Przekł. W. Godzic, [w:] *Sztuka filmowej...*: 183-198.
- Browne N. , 1988b: *„Persona” Bergmana: Aparat/nieświadomość/ odbiorca*. Przeł. E. Wilde, [w:] *Sztuka filmowej*. . . : 199-208.
- Burgoyne R. , 1979: *The Imaginary and the Neo-Real* . „*Enclitic*”, vol. 3, n. 1 : 16-34.
- Bychowski G. , 1928: *Psychoanaliza*. Kraków-Lwów.
- Casetti F. , 1978: *Teorie del cinema. Dal dopoguerra a oggi*. Milano.

- Casetti F. , 1983: Looking for the spectator. „*Iris*”. vol. 1, n. 2.
- Casetti F. , 1986: Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore. Milano.
- Cavell S. ,1987: Psychoanalysis and the Cinema: The Melodrama of the Unknown woman [in:] Images in our...: 11-42.
- Cinematic Apparatus, The, 1980: ed. S. Heath, T. de Lauretis. Basingstoke and London.
- Collins J., 1981: Toward Defining a Matrix of the Musical Comedy: The Place of the Spectator within the Textual Mechanisms [in:] Genre: The Musical...: 134-146.
- Coward E. , 1977: Language and Materialism. Development in the Semiology and the Theory of Subject. Boston.
- Crews F. , 1981: Czy literaturę można poddać psychoanalizie? Przeł. M. Fedewicz. „*Pamiętnik Literacki*”. LXXII, z. 4: 289-304.
- Crofts S. , 1976; Debate. Psychoanalysis and Film. „*Framework*”. vol. 11, n. 4: 15-16.
- Danek D. , 1978: Psychoanaliza a analiza semiotyczna. „*Teksty*”, nr 4: 61-72.
- Daszewski Z. , 1955: O Freudzie i Eisteinie jako o oszustach w nauce. Perth Amboy.
- Dayan D., 1974-5: The Tutor-Code of the Classical Cinema. „*Film Quarterly*”, vol. XXVIII, n. 1: 22-31.
- Delamater J. , 1976: Busby Berkeley: an American Surrealist. „*Wide Angle*”. vol.1, n. 1: 30-37.
- Dervin D. , 1985: Through Freudian Lens Deeply. Psychoanalysis of Cinema. Hillsdale.
- Descartes R. , 1981: Rozprawą o metodzie. Przeł. W. Wojciechowska, Warszawa.
- Doane M. A. , 1979: The Dialogical Text; Film Irony and the Spectator. Praca doktorska. University of Iowa.
- Doane M. A. , 1980a: The Voice in the Cinema: Articulation of Body and Space. „*Yale French Studies*”, n.60: 31-50.
- Doane M. A. , 1980b: Misrecognition and Identity. „*Cine Tracts*”, vol.3, n.3: 25-32.
- Doane M. A. , 1987: The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s. Bloomington and Indianapolis.
- Durgnat R., 1981: A Dream Dialogue. The Hunting of the Dream-Snark. „*Dreamworks*”, vol. 2, n. 1: 76-85.
- Eberhardt K. , 1974: Film jest snem. Warszawa.
- Eberwein R. , 1984: Film and the Dream Screen. Princeton.
- L' Esthétique du film, 1983: ed. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet. Nathan.
- Fearing F. , 1947: Psychiatry and the Films. „*Hollywood Quarterly*”, vol. II: 118-121.
- Fernandez J. W. , 1980: Reflections on looking into mirrors. „*Semiotica*”, vol.30, n.1-2.
- Feuer J. , 1978: The Hollywood Musical: The Aesthetics of Spectator Involvement in an Entertainment Form. Praca doktorska. University of Iowa.
- Feuer J. , 1982: The Hollywood Musical. Bloomington.
- Film and Dream. An Approach to Bergman, 1980: ed. V. Petric. New York.
- Fischer L., 1981: The Image of Woman as Image: the Optical Political of „*Dames*” [in:] Genre: The Musical. . . : 7378.
- Flitterman S. , 1978: Woman, desire, and the look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema. „*CineTracts*”, vol.2, n. 1: 63-68.
- Freud S. , 1924: Trzy rozprawy z teorii seksualnej. Przeł. K. Jekels, M. Albiński. Lipsk.
- Freud S. , 1953: Fetishism, [in:] The Standard Edition of the Complete Psychological Works [SE], ed. J. Strachey, vol. 21. London.
- Freud Z. , 1967: Człowiek, religia, kultura. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa.

- Freud Z. , 1974: Pisarz a fantazjowanie. Przekł. M. Leśniewska, [w:] Teoria badań literackich za granicą, opr. S. Skwarczyńska. T.II, Kraków.
- Freud Z. , 1976: Poza zasadą przyjemności. Tłum. J Prokopiuk. Warszawa.
- Freud S. , 1979a: A Child is Being Beating (A contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversions), [in:] The Pelican Freud Library, ed. A. Richards, [PL], vol.10, London.
- Freud S. , 1979b: Delusions and Dreams in Jensen's „*Gradiva*”, [in:] PL, vol. 14.
- Freud S. , 1979c: The Psychoanalytic View of Psychogenic Disturbance of Vision, [in:] PL, vol.10.
- Freud S. , 1979d: The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a woman, [in: 3 PL, vol.10.
- Freud S. , 1979e: Jokes and Their Relation to Unconscious, [in:] PL, vol .6.
- Freud Z. , 1984: Wstęp do psychoanalizy. Przekł. S. Kempnerówny i W. Zaniewickiego. Warszawa.
- Freud Z., 1987: Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne. Przeł. L. Jekels, H. Ivánka, W. Szewczuk, Warszawa.
- Freud Z., 1988: Postacie psychopatyczne na scenie. Przeł. E. i W. Sobaszkowie. „*Dialog*”, nr 7: 122-125.
- Gabbard G. , Gabbard K. , 1987: Psychiatry and the Cinema. Chicago and London.
- Genre: The Musical. A Reader, 1980: ed. R. Altman London.
- Giles D. , 1977: Pornographic Space: the Other Place. „*Film: Historical-Theoretical Speculations*”. New York.
- Giuliani G. , 1980: Le strisce interiori. Cinema italiano e psicoanalisi. Roma.
- Godzic W. , 1984: Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej. Katowice.
- Godzic W. , 1987: Psychoanalityczne spojrzenie na film, [w:] Interpretacja dzieła. Red. M. Czerwiński, Warszawa.
- Gombrich E. , H. , 1958: Psychoanalysis and the History of Art, [in:] Freud and 20th Century. Ed. B. Nelson. London: 182-201.
- Greenberg H. , 1975: The Movies on Your Mind. New York.
- Greenberg H. , 1988: „*Sokół maltański*” - nawet paranoicy mają wrogów. Przeł. K. Haupt, [w:] *Sztuka filmowej..*: 165-182.
- Haltom M. , 1988: The Relationship between Film and Dream in Film Theory, [in:] Polish Film Semiotics and Poetics, vol. 1 , ed. W. M. Osadnik. Wien/Vienna: 109-121.
- Hamilton R., 1981: Between the First and Second Semiotics: Psychoanalysis and Film Theory. „*Camera Obscura*”, vol.7: 67-88.
- Hansen M. , 1986: Pleasure, Ambivalence, Identification. Valentino and Female Spectatorship. „*Cinema Journal*”, vol. 25, n. 4: 6-32.
- Haralovich M. , Klaprat C. , 1988: „*Marked Woman*” i „*Jezebel*” - widz-wzwiastunie. Przeł.-P. Piekarski, [w:] *Sztuka filmowej. . .* : 209-218.
- Hay J. , 1985: Dancing and Deconstructing American Dream. „*Quarterly Review of Film Studies*”, vol.10, n. 2: 97-117.
- Heath S., 1981: Questions of Cinema. London.
- Helman A., 1978: W kręgu inspiracji: Jacques Lacan. „*Kino*”, nr.11: 17-18.
- Helman A. , 1985: Przedmiot i metoda filmoznawstwa. Łódź.
- Helman A. , 1986a: W kinie pozostajemy dziećmi. „*Kino*”, nr. 5: 17-19.
- Helman A. , 1986b: Alicja mówi nie. „*Kino*”, nr 7: 17-18.
- Helman A. , 1987a: Widz w metaforze. „*Kino*”, nr 1: 17-18.
- Helman A. , 1987b: Podmiot w kinie. „*Kino*”, nr 2: 17-18.
- Helman A. , 1987c: Suture. „*Kino*”, nr 5: 17-18.
- Helman A. , 1988a: Modele odbiorcy. „*Kino*”. nr 3: 20-22.
- Helman A. , 1988b: Kamyk w ogrodzie psychoanalizy. „*Kino*”, nr 5: 17-18.
- Helman A. , 1988c: Identyfikacja. Hasło do słownika pojęć filmowych [w druku].

- Hobson A. , 1980: Film and the Psychology of Dreaming Sleep: the Brain as a Camera Projector. „*Dreamworks*”, vol.1, n. 1: 9-25.
- Hobson A., 1988a: Obrazy snu i ich podłoże: filmy Bergmana a fizjologia snu. Tłum. A. Helman. „*Kino*”, nr 5: 19- 25.
- Hobson A. , 1988b: Przedstawienie zawrotu głowy w „*Personie*”. Tłum. A. Helman. „*Kino*”, nr 6: 26-28.
- Holland N. , 1981: Interpretacja literatury a trzy fazy psychoanalizy. Przeł. M. Fedewicz. „*Pamiętnik Literacki*”, LXXII, z. 4: 343-358.
- Horney K. 1976: Neurotyczna osobowość naszych czasów. Przeł. H. Grzegorzewska, warszawa.
- Horney K. , 1987: Nowe drogi w psychoanalizie. Tłum. K. Mudyń. Warszawa.
- Horovitz M. , 1982: „*The Birds*”: A Mother’s Love. „*Wide Angle*”, vol. 5, n. 1: 42-44.
- Huss R. , 1986: The Mindscapes of Art. Dimensions of the Psyche in Fiction, Drama, and Film. London and Toronto.
- Images in Our Souls. Gavell, Psychoanalysis, and the Cinema, 1987; eds.J. Smith, W. Kerrigan. Baltimore and London.
- Irzykowski K. , 1977: X Muza. Zagadnienia estetyczne kina. Kraków.
- Janicka K. , 1975: Światopogląd surrealizmu, Warszawa.
- Kinder M. , 1981: The Penetrating Dream Style of Ingmar Bergman, [in:] Films and Dreams....
- Kinder M. , 1982: Dream As Art: A Model for Creative Interplay Between Visual Image and Narrative. „*Dreamworks*”, vol.2, n.3: 216-225.
- Kline J. , 1987: Bertolucci’s Dream Loom. A Psychoanalytical Study of Cinema. Amherst.
- Kołakowski L. , 1984: Psychoanalityczna teoria kultury, [w:] Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań. London: 46-67.
- Kornatowska M. , 1985: Eros i film. Łódź.
- Kracauer S; 1958: Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego. Tłum. W. Wertenstein, E. Skrzywanowa. Warszawa.
- Kracauer S. , 1975: Teoria filmu, wyzwolenie materialnej rzeczywistości. Tłum. W. Wertenstein. Warszawa.
- Kris E., 1953: Psychoanalytic Explorations in Art. London.
- Kristeva J. , 1975: Ellipse sur la frayeur et la seduction specular. „*Communications*”, n. 23: 73-78.
- Kryper de E. , Burdick D. , 1983: Reflexions on the „*Dancing in the Dark*” Sequence from Vincente Minnelli’s „*The Band Wagon*”. „*Wide Angle*”, vol. 5, n. 3: 44-49.
- Kubie L. , 1947: Psychiatry and the Films. „*Hollywood Quarterly*”, vol. 11: 113-118.
- Kuhn A. , 1982: Woman’s Pictures. Feminism and the Cinema. London.
- Kuntzel T., 1972: Le travail du film. „*Communications*”, n. 19: 25-39.
- Kuntzel T. , 1975: Le travail du film, 2. „*Communications*”, n.23: 136-189.
- Kuntzel T. , 1976: A Note Upon the Filmic Apparatus. „*Quarterly Review of Film Studies*”, VIII: 266-271.
- Lacan J. , 1977a: The mirror stage as a formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience, [in:] Ecrits. A Selection. Trans. A. Sheridan. Tavistock, London: 1-7.
- Lacan J. , 1977b: The signification of the phallus, [in:] Ecrits... 281-291.
- Lacan J. , 1978a: The Eye and the Gaze, [in:] The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Trans. A. Sheridan. New York: 50-78.
- Lacan J. , 1978b: What Is a Picture?, [in:] The Four. .. 105-119.
- Langer S. , 1972: Uwagi o filmie. Tłum. A. Helman, [w:] Estetyka i film. Red. A. Helman. Warszawa: 248-254.
- Laplanche J., Pontalis J. -B. , 1973: The Language of Psycho-Analysis. London.
- Lauretis de T. , 1985: Alice Doesn’t. Feminism, Semiotics, Cinema. London.

- Lauretis de T. , 1987: Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington and Indianapolis.
- Learning B. , 1978: Towards a Psychoanalytic Reading of the System(s) of a Contemporary American Film. „*CineTracts*”, vol.1, n. 3: 15-29.
- Lebovici S. , 1949: Psychanalyse et cinéma. „*Revue Internationale de Filmologie*”, n. 5: 49-55.
- Leibaum N., 1987: Sexual Misdemeanor/Psychoanalytic Felony. „*Cinema Journal*”, 26, n.2: 27-38.
- Lesser S. , 1981: Funkcje formy. Przeł. G. Cendrowska. „*Pamiętnik. Literacki*”, LXXII , z. 4: 323-342.
- Linderman D. , 1981-82: Oedipus in Chinatown. „*Enclitic*”, 5-6, n. 2-1: 190-203.
- Lowry E. , 1985: The Filmology Movement and the Film Study in France. Ann Arbor.
- Łubieński J. , 1934: Psychoanaliza Freuda w świetle prawdy chrześcijańskiej. Lwów.
- Malinowski B. , 1987: Seks i stłumienie w społeczności dzikich. Przeł. B. Golda, G. Kubica, Z. Mach, Warszawa.
- Maranda T. , 1986: Zjawisko identyfikacji filmowej w psychoanalitycznej koncepcji Christiana Metza. Praca magisterska. Uniwersytet Jagielloński. Kraków.
- Marcus S. , 1984: Freud and the Culture of Psychoanalysis. London.
- Margolis J., 1985: Logika interpretacji. Przeł. M. Gołaszewska, [w:] Estetyka w świecie. Red. M. Gołaszewska. Kraków: 321-332.
- Mayne J. , 1984: The Limits of Spectacle. „*Wide Angle*”, vol .6, n. 3: 4-15.
- Metz Ch. , 1980: Aural Objects. „*Yale French Studies*”, n.60: 24-32.
- Metz Ch. , 1982: Psychoanalysis and the Cinema. The Imaginary Signifier. Trans. C. Britton and oth.. London.
- Metz Ch. , 1985: Photography and Fetish. „*October*”, 34:8190.
- Metz Ch. , 1986: Responses a „*Horse Cadre*” sur „*Le signifiant Imaginaire*”. „*Horse Cadre*”, n. 4: 61-74.
- Mellencamp P , 1977: Spectacle and Spectator: Looking Through the American Musical Comedy. „*Cine-Tracts*”, vol.1: 28-35.
- Mitry J. , 1963-64: Esthétique et psychologie du cinéma. Vol.1-2. Paris.
- Modleski T. , 1984: Time and Desire in the woman's Film. „*Cinema Journal*”, n.23, nr 3: 13-30.
- Morin E., 1975: Kino i wyobraźnia. Przeł. K. Eberhardt, Warszawa.
- Movies and Methods, 1985: ed. B. Nichols, vol.2. Berkeley and Los Angeles.
- Mulvey L. , 1975: Visual Pleasure and Narrative Cinema. „*Screen*”, vol. 16, n. 3: 6-18.
- Münsterberg H. , 1990: Dramat kinowy. Studium psychologiczne. Tłum. A. Helman. Łódź.
- Neale S., 1980: Genre. London.
- Nichols B. , 1985: Introduction, [in:] Movies . . . : 1-28.
- Oswald L. , 1981: Figure/Discours: Configuration of Desire in „*Un Chien Andalou*”. „*Semiotica*”, vol.33, n.1-2: 118- 133.
- Oswald L. , 1983: Discourse/Figure: The Inscription of the Subject in Surrealist Film, [in:] Cinema and Language. Eds. S. Heath and P. Mellencamp. Los Angeles: 105-122.
- Oudar t.J.-P. , 1977-78: Cinema and suture. „*Screen*”, vol. 18, n.4: 35-47.
- Percheron D. , 1980: Sound in Cinema and Their Relationship to Image and Diegesis. „*Yale French Studies*”, n. 60.
- Petrić V. , 1981: Film and Dreams: A Theoretical - Historical Survey, [in:] Film and Dream...: 1-49.
- Polan D., 1981: *It Could be Oedipus Rex*: Denial and Difference in „*The Bandwagon*” or, the American Musical as American Gothic. „*Cine-Tracts*”, vol. 4, n.2-3: 15-25.

- Polan D. , 1988: Film Theory Re-assessed. „*Continuum: An Australian Journal of the Media*”, vol. 1, n. 2: 15-30.
- Prince S., 1988: The Pornographic Image and the Practice of Film Theory. „*Cinema Journal*”, n.27, n.2: 27-39.
- Psychoanaliza, psychologia analityczna: interpretacja, kontynuacje, widzenie, 1985: oprac. J. Staszkiwicz. Warszawa.
- Renov M. , 1982: From Fetish to Subject. „*Wide Angle*”, vol.5, n. 1: 16-27.
- Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism, 1984: ed. M. ,A. , Doane, P. Melencamp, L. Williams. Los Angeles.
- Reykowski J., 1964: Metodologiczne problemy psychologii współczesnej. Warszawa.
- Ricouer P., 1975: Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu. Przeł. E. Bieńkowska, [w:] Egzystencja i hermeneutyka. Warszawa: 165-196.
- Ricouer P. , 1978: Image and Language in Psychoanalysis, [in:] Psychoanalysis and Language. Ed. J. Smith. New Heaven and London: 305-323.
- Rodovick D. , 1980: Vision, Desire, and the Film Text. „*Camera Obscura*”, n. 6: 55-91.
- Rodovick D. , 1982: The Difficulty of Difference. „*Wide Angle*”, vol. 5, n.1: 4-15.
- Rose J. , 1975-77: Paranoia and Film System. „*Screen*”, vol. 17, n.4: 85-104.
- Rosińska Z. , 1985: Psychoanalityczne myślenie o sztuce. Warszawa.
- Schneider I., 1985: The Psychiatrist in the Movies: the First Fifty Years, [in:] The Psychoanalytic Study of Literature, eds. J. Reppen, M. Charney. Hillsdale: 53-67.
- Schneiderman S. , 1983: Jacques Lacan. The Death, of an Intellectual Hero. London.
- Silverman K., 1983: The Subject of Semiotics. New York.
- Silverman K. , 1985: Lost Object & Mistaken Subjects. Film Theory's Structuring Lack. „*Wide Angle*”, vol. 7, n.12: 14-29.
- Singer B. , 1988: Film, Photography, and Fetish: The Analyses of Christian Metz. „*Cinema Journal*”, n.27, n 4: 4-22.
- Sławiński J. , 1980: Wzmianka o eklektyzmie. „*Teksty*”, n. 1: 1 -8.
- Spector J., 1973: The Aesthetic of Freud. A Study in Psychoanalysis and Art. New York.
- Steeves L. , 1987: Feminist Theories and Media Studies. „*Critical Studies in Mass Communication*”, vol. 4, n. 2: 95- 135.
- Stern L. , 1982: The Body as Evidence. A Critical Review of the Pornography Problematic. „*Screen*”, vol.23, n.5: 38- 62.
- Studlar G. , 1985: Visual Pleasure and Masochistic Aesthetic. „*Journal of Film and Video*”, vol. 37, n. 2: 5-25.
- Suchodolski B. , 1967: Przedmowa, [w:] Freud, 1957: 5-17.
- Szczepański T. , 1979: Eisenstein i psychoanaliza. „*Kino*”, nr 11: 27-32.
- Szewczuk W. , 1973: Wstęp do antypschoanalizy. Warszawa.
- Sztuka filmowej interpretacji, 1988: red. W. Godzic. Kraków.
- Turkle S. , 1978: Psychoanalytic Politics. Freud's French Revolution. Cambridge.
- Vernaut J. -P. , 1981: Edyp bez kompleksów. Przeł; W. Krzemień. „*Pamiętnik Literacki*”, LXXII, z.4: 385-403.
- Walker J. , 1984: The Problem of Sexual Difference and Identity. „*Wide Angle*”, vol. 6, n.3: 16-23.
- Walsh M. , 1983: Slipping into Darkness. Figures of Waking in Cinema. „*Wide Angle*”, vol. 5, n. 4: 14-20.
- Williams A. , 1980: Is Sound Recording Like a Language? „*Yale French Studies*”, n.60: 51-66.
- Williams L. , 1981: Dream Rhetoric and Film Rhetoric: Metaphor and Metonymy in „*Un Chien Andalou*”. „*Semiotica*”, vol. 33, n. 1-2, 87-104.
- Williams L. , 1984: When the Woman Looks, [in:] Re- vision... : 83-99.

- Wolfenstein M. , Leites N. , 1977: *Movies. A Psychological Studies*. New York.
- Wollen P. , 1982: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London.
- Wood P. , 1982: *Television As Dream*, [in:] *Television: the Critical View*. Ed. H. Newcomb. New York: 510-528.
- Worth S., 1977: *Poznawcze aspekty sekwencji w komunikacji wizualnej*. Tłum. L. i W. Kalagowie. „*Kino*”, n. 4: 26-30.
- Wright E. , 1984: *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. London and New York.
- Wygotski L. , 1980: *Psychologia sztuki*. Przekł. M. Zagórska. Kraków.
- Ziomek J., 1980: *Pornografia i obscenum*, [w:] *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa.

FILMOGRAFIA

Tytuły polskie filmów zagranicznych znajdują się na pierwszym miejscu, jeśli film był rozpowszechniany w Polsce; po tytułach data pierwszej projekcji i nazwisko reżysera.

- A więc, podróżnika (Now, Voyager), 1942, I. Rapper.
- Amerykanin w Paryżu (An American in Paris), 1961, V. Minnelli.
- Aplauz (Applause), 1930, R. Mamoulian.
- Błękitny anioł (Der Blaue Engel) , 1 930, J. von Sternberg.
- Brigadoon (Brigadoon), 1954, V. Minnelli.
- Bulwar zachodzącego słońca (Sunset Boulevard), 1950, B. Wilder.
- Chata w niebie (Cabin in the Sky), 1943, V. Minnelli .
- Chinatown (Chinatown), 1974, R. Polański.
- Czarodziej z Oz (Wizard of Oz), 1939, V. Fleming.
- Damy (Dames), 1934, R. Enright.
- Deszczowa piosenka (Singin' in the Rain), 1952, G. Kelly i S. Donen.
- Drapieżne maleństwo (Bringing Up Baby), 1938, H. Hawks.
- Gabinet dr Caligari (Das Cabi net des Dr. Caligari), 1919, R. Wiene.
- Karioka (Flying Down to Rio), 1933, T. Freeland.
- Lady in the Dark (Dama w ciemności), 1944, M. Leisen.
- Lekkoduch (Swing Time), 1936, G. Stevens.
- Lot nad kukułczym gniazdem (One Flew Over the Cuckoo's Nest), 1975, M. Forman.
- Mahler (Mahler), 1974, K. Russell.
- Mary Poppins (Mary Poppins), 1964, R. Stevenson.
- M - morderca (M), 1931 , F. Lang.
- Most Dangerous Game (Najbardziej niebezpieczna gra) 1932, E. B. Schoed-sack.
- Na skrzydłach sławy (Story of Vernon and Irene Castle), 1939, H.C. Porter.
- Narodziny gwiazdy (A Star Is Born), 1976, F. Pierson.
- Nocne motyle (Footlight Parade), 1933, L. Bacon.
- Oklahoma (Oklahoma !), 1955, F. Zinneman.
- Pancernik Potiomkin (Bronienosiec Potiomkim), 1925, S. Eisenstein.
- Panowie w cylindrach (Top Hat), 1935, M. Sandrich.
- Persona (Persona), 1966, I. Bergman.
- Pies andaluzyjski (Un Chien andalou), 1928, L. Bunuel.
- Pirat (Pirate), 1948, V. Minnelli.
- Poszukiwaczki złota (Gold Diggers of 1933), 1933. M. Leroy.
- Północ - północny-zachód (North-by-Northwest). 1959, A. Hitchcock.
- Przepustka do miasta (On the Town), 1949, G. Kelly i S. Donen.
- Przygoda na Mariensztacie, 1954, L. Buczkowski .
- Ptaki (Birds), 1963, A. Hitchcock;
- Siódma zasłona (The Seventh Veil), 1945, C. Bennett .
- Spotkajmy się w St. Louis (Meet Me in St. Louis), 1944, V. Minnelli.
- Strój mordercy (Dressed to Kill), 1980, B. De Palma.
- Tajemnice duszy (Geheimnisse einer Seele), 1926, G. Pabst.
- Testament Dr Mabuse (Das Testament des Dr Mabuse), 1933, F. Lang.
- Tommy (Tommy). 1975, K. Russell.
- Ulica szaleństw (42nd Street), 1933, L. Bacon.
- Uręczona (Spellbound), 1945, A. Hitchcock.
- Wesoła rozwódka (The Gay Divorce), 1934, M. Sandrich.
- West Side Story (West Side Story), 1961, R. Wise, J. Robinson.
- Wielkanocna parada (Easter Parade), 1948, Ch. Walters.
- Wszyscy na scenę (The Bandwagon), 1953, V. Minnelli.
- Zabawna buzia (Funny Face), 1957, S. Donen.

Zakochana pani (Carefree), 1938, M. Sandrich.
Zatańczymy? (Shall we Dance?), 1937, M. Sandrich.
Złoty wiek (L'Age d'or), 1930, L. Bunuel.
Zwykli ludzie (Ordinary People) , 1980, R. Redford.

FILM AND PSYCHOANALYSIS: THE PROBLEM OF A VIEWER

Summary

The author pursues the aim to investigate the possibilities of looking upon the problem of spectator in view of Freud's and Lacan's psychoanalysis.

It is an intention of this work to critically reflect on the reasons, why psychoanalytic concepts in film studies are extremely successful, to discuss both their achievements and dangers in interpretative abuses, which may result from this method. The present elaboration is not an attempt, however, to produce a monograph of relationships between film and psychoanalysis, neither to present a complex formulation of the problems linked with psychoanalytic thinking of film.

The author considers what the reasons are for the lack of interest (sometimes concealing hostility) towards psychoanalysis in Poland nowadays. Proposing the attitude of methodological eclecticism and „distance tinged with friendliness“ towards the problems discussed, the author considers a specific character of the methodological attitude in film studies in contact with psychoanalysis. It has been stressed that psychoanalysis has a big explaining power in humanistic studies and is „methodologically paradoxical“, i. e. it concerns the situation, when even so an investigator does not accept the contents of a given discipline, he is forced, however, to perceive its methodological usefulness.

The second chapter focuses on a question of links between film work and film idea, and psychoanalysis until the mid seventies. The- questions have been put on a character of intertextual factors that determined a film being acknowledged as an art the most susceptible for psychoanalytic outlook.

Another matter focuses around Christian Metz's psychoanalytic film theory, second half of seventies; performed by him an adaptation of Jacques Lacan's concept is a basis of psychoanalytic thinking of film.

An essential part of the work is an attempt to create a psychoanalytical model of film viewer.

The author asks about the way, in which the problems connected with film viewer have been comprehended so far and the changes brought in this domain by a psychoanalytic reflection on a subject. Taking advantage, among other things, of the concepts by Christian Metz and Mary Ann Doane, the author presents and discusses other elements constituting a model of „film ego“, namely:

- A concept of dreaming spectator - the first and fundamental feature of film spectator expressed psychoanalytically is his status similar to the situation of a person dreaming a particular kind of dream: day-dream, a dream of a person woken up,
- A concept of spectator subject to identification - psychoanalysis integrates all opinions so far in this domain (identification with a hero, actor or film camera), proposing a fundamental identification of a spectator with himself/herself,
- A concept of desiring spectator - film psychoanalysts indicate two groups of phenomena: the first one includes scopophilia, voyeuristic drives and exhibitionism - assuring pleasure of looking, the second one - connected with fetishism,
- A concept of activity and placement of a spectator in the text - defined by a suture system, described by the author as an „external position of a subject“,

- A concept of hearing subject - stating about a pleasure in hearing psychoanalysis acknowledges that the meeting of spectator with sound may be that valuable and sense-creative as contact with visuality,
- A concept of essence in spectator's sex - feministic theory demands verification of theoretical film theses hitherto existing, formulated in view of male subject.

After a theoretical part follows an attempt of empiricism: an examples of analyses have been presented, that consider in detail the features of the viewer's model in the light of psychoanalysis.

In a part entitled „Desire in the text” the author analyzes a plot of such films as: „North by North-West” (dir. A. Hitchcock, 1960) , „Adventure in Marienstadt” (dir J. Rybkowski, 1954) and „The Blue Angel” (dir J. Sternberg, 1930), treating them as examples of developing Freud's scenarios, mainly Oedipus' affairs.

The part „Desire in the text” deals, among others, with „Chinatown” (dir. R. Polański, 1974), „M” (dir. F. Lang, 1931), which, in the author's opinion show that film discourse is unconscious.

An attempt to integrate these two views is presented in the chapter „A viewer in the world of musical”, in which the author discusses a system of internal viewer and different aspects of illusion identifying with the world of diegesis.

In conclusion the author states that the material presented proved the conviction to be true that an essential value of psychoanalytic approach in film studies lies in regaining a viewer totally, revealing the qualities not undertaken so far and joining hitherto existing partial views in a global view, to the methods developed by psychoanalysis, film studies has a serious chance to be a driving force in humanistic research.