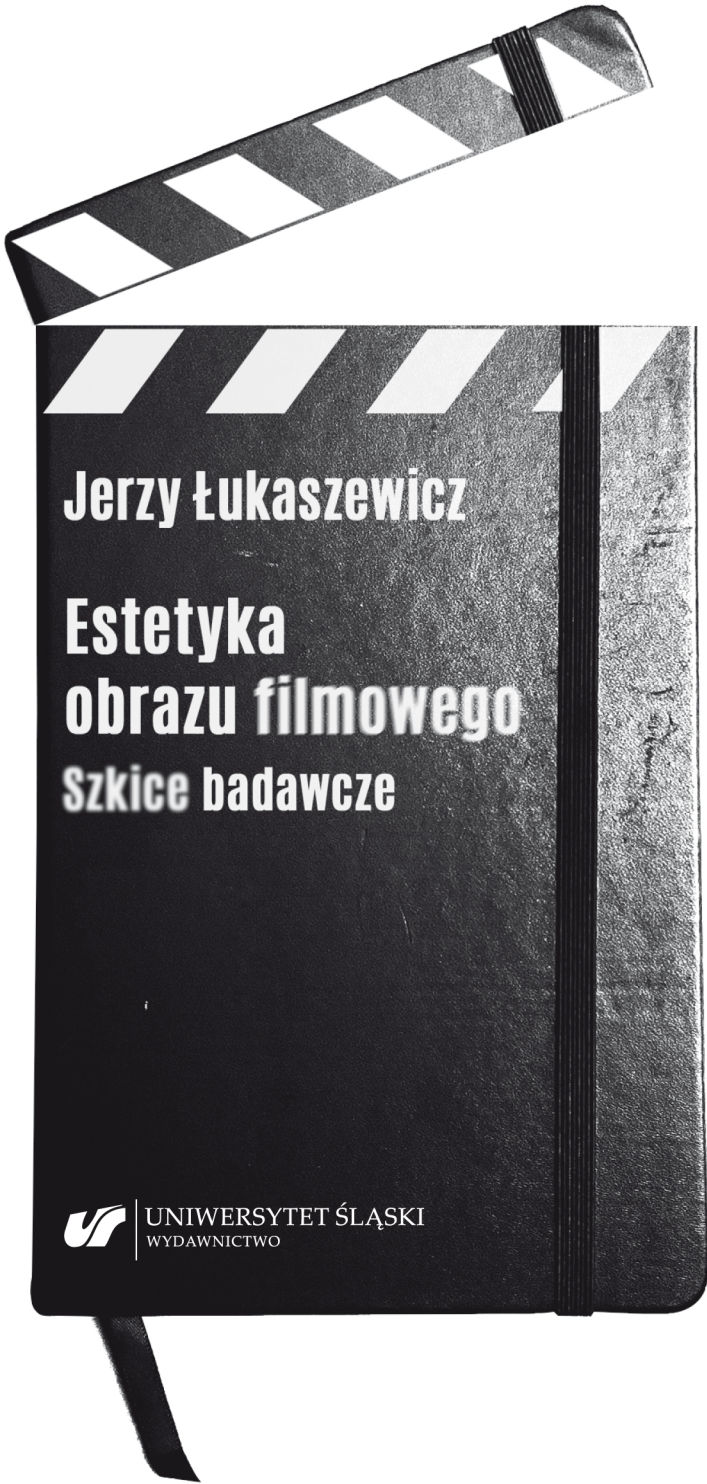


The book cover is black with a clapperboard design. The top edge features a series of white diagonal stripes. The title and author's name are printed in white. The publisher's logo and name are at the bottom left. A black elastic strap is visible on the right side of the cover.

Jerzy Łukaszewicz

**Estetyka
obrazu filmowego
Szkice badawcze**



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Jerzy Łukaszewicz – reżyser, operator, scenarzysta. Ukończył Wydział Operatorski Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Od 2006 roku profesor sztuk filmowych. Wykładowca Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Współpracował z wybitnymi reżyserami, między innymi: Andrzejem Wajdą, Tadeuszem Konwickim, Kazimierzem Kutzem, Jerzym Kawalerowiczem, Jerzym Skolimowskim, Witoldem Leszczyńskim, Juliuszem Machulskim. Filmy, przy których współpracował, były nagradzane na prestiżowych krajowych i międzynarodowych festiwalach. Publikował także w czasopiśmie „Estetyka i Krytyka” wydawanym przez Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Współautor podręcznika dla operatora obrazu pt. *Kino-oko. Warsztat operatora filmowego* oraz autor monografii z zakresu sztuk filmowych pt. *Zdarzenie – Technika – Sztuka. Myślenie sztuki filmowej. Obserwacje* nominowanej do nagrody książki roku przez Polish Society for Film and Media Studies.

Wyróżniony nagrodą *Pro Scientia et Arte* przez kapitułę b. Rektorów Uniwersytetu Śląskiego za osiągnięcia naukowe i artystyczne. Od 2012 do roku 2016 pełnił funkcję dziekana, a od 2020 roku pełni funkcję prodziekana do spraw nauki i twórczości artystycznej w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Członek Polskiej Akademii Filmowej i Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Estetyka obrazu filmowego
Szkice badawcze



**Europejskie
Miasto Nauki
Katowice 2024**

Jerzy Łukaszewicz

Estetyka obrazu filmowego

Szkice badawcze

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2024

RECENZENCI

Tomasz Samosionek

Andrzej Musiał



SZKOŁA FILMOWA
IM. KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO
UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

Instytut Sztuk
Filmowych i Teatralnych

PATRONAT



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich



POLSKI
INSTYTUT
SZTUKI
FILMOWEJ



Polskie Towarzystwo
Badań nad Filmem i Mediami



ŚLĄSCY FILMOZNAWCY
I MEDIOZNAWCY
INSTYTUT NAUK O KULTURZE



Województwo
Śląskie



Biblioteka Śląska

Instytucja kultury Samorządu Województwa Śląskiego

*Mojemu bratu Olgierdowi, nieujarzmionemu artyście,
z pokorą i podziwem dla Jego talentu*

Spis treści

I. Kontinuum obrazów	9
1. obraz – prezentacja	11
2. struktury wizualne	20
3. kontinuum obrazów	30
4. krąg przemiany	36
5. duch i materia	44
6. pozory realności	49
7. dwa światy	58
II. Fenomen obrazu filmowego	73
1. forma – materia	75
2. wartości estetyczne	80
3. strukturalne jakości estetyczne	86
4. naoczność fenomenu	93
5. aksjologiczne <i>Ja</i>	100
6. reprezentacje twórczego <i>Ja</i>	111
7. interpretacje twórczego <i>Ja</i>	124
III. Prawda obrazu filmowego	129
1. zbłądzić w żywiole prawdy	131
2. cień nieobecnego	134
3. refleksyjny zwrot	141
4. transcendentny sens	145
5. akty intencjonalne	149

6. mobilizowanie rzeczywistości	155
7. konfiguracje rzeczywistości	158
8. inspiracje	164
9. szantaż emocji	169
10. dysonans poznawczy	182
11. próba konkluzji	194
 Bibliografia	 197
Indeks nazw osobowych	203
Nota biograficzna	207
Streszczenie	209
Abstrakt	211
Summary	213

I

Kontinuum obrazów

Teoria obrazu to nie tylko teoretyczne usytuowanie tego pojęcia jako dyscypliny semiotyki, to przede wszystkim dylematy myślenia artystycznego sztuk wizualnych – ostentacyjne dziedzictwo estetyki. Żadna jednak z dyscyplin filozoficznych nie ma tak złożonego, zawikłanego i kontrowersyjnego statusu jak estetyka. Poniższy szkic badawczy jest próbą ujęcia przedmiotu estetyki obrazu filmowego w aspekcie poznania zmysłowego i jego efektywności w warsztacie twórcy filmowego.

W prezentowanych szkicach badawczych pojęcie obrazu filmowego jest interpretowane jako osobliwość myślenia sztuki filmowej. „Myślenie obrazem” konstituuje widzialność zdarzeń w percepcji ekranowej rzeczywistości, tym samym stanowi fundament warsztatu twórcy filmowego. Dlatego termin obraz filmowy nie konkretyzuje wyłącznie kategorii izolowanego, pojedynczego kadru jako stabilnej płaszczyzny obrazu. Tym samym obejmuje również kategorie: kontinuum obrazów (ujęcia), sceny, sekwencji oraz kompletnego dzieła filmowego.

1. obraz – prezentacja

Teoria obrazu (*picture theory*) analizuje zagadnienia charakterystyki identyfikatorów realnych obiektów w procesie ich ujawniania się. Jednocześnie interpretuje ich parametry: rezonansu psychologicznego, koniunktury medialnej, znaczenia treściowego. Lambert Wiesing¹ podkreśla, że teoria obrazu nie zajmuje się zagadnieniami już skategoryzowanymi, ale samą kategoryzacją, czyli: chodzi o sformułowanie pojęcia obrazu uwzględniające gruntowne wyróżnienie cech obiektu, który jest w pełnym znaczeniu medium (środkiem przekazu). Jednocześnie Wiesing przyjmuje pogląd przyznający teorii obrazu miejsce dylematów filozofii, ponieważ obecnie następuje podwójny proces oddzielania się semiotyki od obszaru estetyki.

Coraz większa ekspansja teorii obrazu jest wynikiem zrozumienia, że coraz intensywniejsze obecne dociekania nad obrazami w toku tzw. *iconic turn* narzucają także problemy kategoryjne, wymagające refleksji filozoficznej².

Z perspektywy semiotyki, która jest powołana do filozoficznych badań nad obrazem, wynika, że wszystkie obrazy są każdorazowo znakami³. I dalej Wiesing argumentuje: teoria znaków jest w swej istocie kompetencją teorii symbolu. Stąd przyporządkowanie badań nad obrazem jest sporem wyłącznie werbalnym. Obrazy w swej widzialności

1 L. Wiesing: *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*. Przeł. K. Krzemieniowa. Wydawnictwo Oficyna Naukowa „n”, Warszawa 2008.

2 Ibidem, s. XIV.

3 Wiesing argumentuje: „Obiekt jest wtedy znakiem, kiedy kreator posługuje się tym obiektem, aby za jego pomocą do czegoś się odnieść. Dlatego nie ma takiego obiektu, który sam z siebie byłby znakiem”. Ibidem, s. XVI.

różnią się od realnych obiektów. Dlatego Wiesing formułuje pojęcie „czystej widzialności”, która jest zmysłową właściwością pozwalającą „zobaczyć na obrazie coś, co materialnie (*stofflich*) nie jest obecne”. Dalej Wiesing motywuje swoją myśl, porównując widzialność realnej rzeczywistości z czystą widzialnością obrazu tej rzeczywistości. Redukcja i kompresja świata realnego z jego fizycznych obiektów umożliwia postrzeganie obrazu w funkcji „czystej widzialności”⁴.

Jeśli tę sztucznie wytworzoną widzialność uznajemy za czystą widzialność obrazu, tym samym *implicite* przyjmujemy, że coś zyskujemy, gdy za pośrednictwem obrazów uwidoczni się coś, co jest oczyszczone od przyczynowych stosunków pomiędzy rzeczami tego świata⁵.

Współczesne formy medialne wykorzystują technikę produkcyjną obrazu jako kreację szczególnego rodzaju przedmiotowości (*Gegenständlichkeit*). Zaliczają się do nich gatunki, takie jak kolaże, wideoklipy, gry komputerowe, animacje, wizualne efekty specjalne (VFX), *AI Image Generator*. Przy czym techniki te generują i kształtują byt, który w postaci obrazów tworzy obiekty będące – w przeciwieństwie do realnych – obiektami urojonymi, wyimaginowanymi

4 Jak prezentuje się „czysta widzialność” w sztuce filmowej? „[...] czysta widzialność filmu różni się od widzialności przedstawianej rzeczy tym, że w filmową widzialność człowiek nie może ingerować, widzialność jakiejś rzeczy może zmieniać do woli – co mu nie zawsze wychodzi na korzyść. Film umożliwia wprawdzie naśladowanie dynamicznych przedmiotów, ale nie manipulowanie widzialnością. Wytwarza to nieprzekraczalną przepaść między filmową formą czystej widzialności zależnej. Film nie może sprawić, by czysta widzialność stała się perfekcyjną rzeczywistością, ponieważ nie można w nim ingerować w rzeczywistość tylko-widzialną”. Ibidem, s. 244.

5 Ibidem, s. XVIII.

(nieistniejącymi w realnym świecie). Obraz ekspresją⁶ niewidzialnego? Obraz kopią realnej rzeczywistości?

Pytamy po pierwsze, pod jakim względem obraz różni się od podobizny (a więc o problematykę pierwo-wzoru), po drugie zaś, jak się z tego wywodzi stosunek obrazu do jego świata. Tak więc pojęcie obrazu wykracza poza używane dotąd pojęcie prezentacji, gdyż obraz z istoty odnosi się do swojego pierwowzoru⁷.

Pojęcie prezentacji jako mimezy zdaniem Gadamera oznacza nie tyle podobiznę (kopię jako rezultat mechanicznej rejestracji, dokumentacji, „księgowania” realnej rzeczywistości), ale przejaw tego, co prezentowane. Spostrzeżenie Gadamera osobliwie przylega do natury obrazu filmowego. Wylaniający się w prezentacji świat na ekranie nie jest *stricte* kalką realności, jedynie jest tym samym światem w zintensyfikowanej prawdzie jego bytu. Rejestracja jest tylko początkiem, kanwą finalnej prezentacji na ekranie. Środki warsztatowe, którymi dysponuje operator obrazu w realizacji dzieła filmowego, służą właśnie „zintensyfikowaniu” prawdy bytu. Tak więc w prezentacji świata realnego unaocznia się to, co jest prezentowane⁸. Prymarny zamiar

6 Definicję pojęcia ekspresji formułuje Schelling następująco: „*Ekspresją* jest w ogóle przedstawienie tego, co wewnętrzne, przez to, co zewnętrzne”. F.W.J. Schelling: *Filozofia sztuki*. Przeł. K. Krzemieniowa. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, § 86, s. 214.

7 H.G. Gadamer: *Prawda i metoda*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 203.

8 Sztuka filmowa jako przedstawienie aplikuje (w pierwszej fazie realizacji) rejestrację realnej rzeczywistości analogicznie jak sztuka fotografii. Roland Barthes interpretuje istotę tej formy rejestracji. „Wedle Barthes’a fotografia jest świadectwem modelowym bardziej niż inne rodzaje przedstawień, ponieważ jej istotą jest przywołanie autentycznej obecności. Zanim pokazuje coś jako coś konkretnego, mówi: *to było* i było jeden raz, przypadkowo i nie będzie

skierowania uwagi odbiorcy na obraz nie rozróżnia jeszcze tego, co prezentowane od prezentacji⁹. Jedynie ponowne, kolejne postrzeganie buduje na tym własną intencję spostrzegania, które będzie już skutkiem nastawienia estetycznego. Wtedy odbiorca uchwyci prezentację jako rozpoznaną i odróżnioną od tego, co jest prezentowane.

Obraz wszelako w estetycznym sensie tego słowa ma własny byt. Ten byt jako prezentacja, a więc coś, w czym obraz nie jest tożsamy z tym, co odwzorowywane, nadaje mu pozytywny w porównaniu do samej tylko podobizny wyróżnik bycia obrazem. Nawet współczesne mechaniczne techniki tworzenia obrazów mogą o tyle mieć artystyczne zastosowanie, że z odtwarzanego przedmiotu wydobywają coś, co w samym jego wyglądzie nie tkwi zbyt wyraźnie. Taki obraz

mogło się powtórzyć. [...] Kwintesencją obrazu fotograficznego jest to, że jest naturalnie powiązany z tym, co przedstawia, jest zapisem światła odbitego od ciała, »emanacją przedmiotu odniesienia«, obrazem »wyciśniętym« przez działanie światła – i przez to właśnie działa w nim *punctum*. »Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem«. Zdjęcie jako emanacja przedmiotu stanowi niejako »pepowinę« łączącą ciało fotografowanego przedmiotu z odbiorcą, która łączy tym silniej, im mocniejsze jest *punctum*. Łączy w sensie diachronicznym: sfotografowane ciało należące do przeszłości swym promieniowaniem dotknęło powierzchni, której teraz dotyka mój wzrok". J. Michalik: *Przedstawienie jako świadectwo. Dynamiczna fenomenologia obrazu Georges'a Didi-Hubermana*. W: *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/ Zastosowania/ Konteksty*. Red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012, s. 459–460.

- 9 „Jednocześnie ważnym aspektem przedstawienia, szczególnie fotograficznego, jest ambiwalencja odcisku jako czegoś oryginalnego i anachronicznego, a zarazem nowoczesnego; jednostkowego, lecz reprodukowalnego technicznie; odcisku jako dotyku, który zachowuje autentyczną pierwotność lub też, z drugiej strony, traci ją... [...] Ambiwalencja ta wytwarza aurę przedstawienia w znaczeniu benjaminowskim, wynika z dialektyki obecności i nieobecności, bliskości i oddalenia, terażniejszości i przeszłości, czasu i przestrzeni". Ibidem, s. 467.

to nie podobizna, gdyż prezentuje coś, co bez niego tak by się nie prezentowało. Mówi coś o pierwowzorze¹⁰.

Gadamer stwierdza, że relacja obrazu (również filmowego) prezentuje się odmiennie niż „podobizna” – czyli kopia realnej rzeczywistości. Tym samym ta relacja nie jest jednokierunkowa. Obraz prezentuje sam siebie, „własną rzeczywistość”, czyli – stosując określenie Ingardena – „naddatek”. Ten „naddatek” jest emanacją pierwowzoru (realnej rzeczywistości) i zdaniem Gadamera w procesie postrzegania „przybywa bytu”¹¹. Sytuacja ta umożliwia sformułowanie podstaw kreatywnego myślenia twórcy filmowego polegającego na Heideggerowskim „mobilizowaniu rzeczywistości” (modyfikacji rzeczywistości).

Oczywiście w kontekście określenia bytowej rangi obrazu w stosunku do podobizny pojęcie reprezentacji nie pojawia się przypadkowo. Jeśli obraz ma być momentem „reprezentacji” i mieć przez to własną wartość bytową, to musi zająć istotną modyfikację, niemal nawet odwrócenie ontologicznej relacji między pierwowzorem a podobizną. Obraz miałby wówczas samodzielność oddziałującą także na pierwowzór. Ściśle bowiem biorąc, dopiero dzięki obrazowi pierwowzór

10 H.G. Gadamer: *Prawda i metoda...*, s. 207.

11 „Oczywiście jednak dopiero obraz *religijny* pozwala w pełni wystąpić właściwej mocy bytowej obrazu. Przejaw sfery bliskiej cechuje bowiem rzeczywistość to, że zyskuje ona obrazowość tylko przez słowo i obraz. Obraz religijny ma więc egzemplaryczne znaczenie. Ukazuje ponad wszelką wątpliwość, że obraz nie jest podobizną jakiegoś odwzorowanego bytu, lecz pozostaje w bytowym związku z tym, co odwzorowane. Wspomniany przykład pozwala zrozumieć, że sztuka w ogóle i w uniwersalnym sensie przynosi bytowi przyrost obrazowości. Słowo i obraz nie są tylko wtórnymi ilustracjami, lecz temu, co prezentują, pozwalają dopiero być w pełni tym, czym to coś jest”. Ibidem, s. 210–211.

staje się pierwowzorem, tj. dopiero z perspektywy obrazu coś prezentowanego staje się właściwie obrazowe¹².

Koncepcja teorii obrazu Arnheima¹³ zakłada natomiast różne relacje obrazów do ich desygnatów i przypisuje im trzy funkcje. Obrazy mogą pełnić funkcję ikony, symbolu oraz znaków. Identyfikacja funkcji obrazu polega na rozpoznaniu jego definitywnych i wyrazistych cech strukturalnych, ponieważ proces percepcji polega na uchwyceniu istotnej oraz kluczowej formy. Postrzegający umysł z trudnością generuje obrazy pozbawione takiej charakterystyki formalnej¹⁴. Zdaniem Arnheima wymienione trzy funkcje obrazu nie oznaczają trzech różnych rodzajów obrazów.

Wszystkie obrazy mogą pełnić każdą z tych funkcji i często spełniają jednocześnie więcej niż jedną z nich. Z reguły sam obraz nie informuje nas o tym, o jaką funkcję chodzi¹⁵.

Arnheim, analizując funkcje obrazu, wskazuje, że obraz pełni jedynie funkcję znaku, kiedy prezentuje pewną treść, nie uobecniając jej cech wizualnie. Obrazy – znaki mogą pełnić jedynie funkcję pośredniego medium, działając jako nawiązanie i korelacja do obiektów, które wyrażają. Nie mogą być porównywalne i analogiczne z nośnikami myśli. Obrazy są natomiast ikonami, kiedy prezentując wizerunek obiektów, wyróżniają się minimalnym stopniem abstrakcji niż one same. Identyfikator abstrakcyjności formułuje sposób, w jaki ikona

12 Ibidem, s. 209.

13 R. Arnheim: *Myślenie wzrokowe*. Przeł. M. Chojnacki. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 165.

14 Ibidem, s. 170.

15 Ibidem, s. 165.

komentuje to, czego jest odwzorowaniem. Obrazy-ikony przedstawiają istotne właściwości obiektów określające kształty, barwy, ruch, ale nie są ich wiernymi rekonstrukcjami. Dlatego obraz-ikona może być „kompletowany” i subiektywnie interpretowany przez wyobraźnię odbiorcy jako forma symboliczna¹⁶.

Ikony nie mogą się sytuować na różnych poziomach abstrakcji. Fotografia lub siedemnastowieczny pejzaż flamandzki mogą dość żywo przypominać to, co przedstawiają, a jednak wybierają, porządkują i niemal niezauważalnie stylizują swój przedmiot w taki sposób, że skupiają się na jego istocie¹⁷.

Obraz jako symbol prezentuje obiekty o wyższym poziomie abstrakcji niż one same¹⁸. Przedstawiany obraz zamyka jednak odbiorcy pełne ignorowanie zakresu reinterpretacji, mimo że odbiorca skupia się na detalach i mało istotnych niuansach.

Określenie „smutna” w zastosowaniu np. do rysunku twarzy charakteryzuje ugrupowanie kresek w owalu. W zastosowaniu do człowieka ma inne znaczenie – chociaż pokrewne. (*Nie* znaczy to

16 „Tym, co zawsze i nieodzownie jest przedmiotem inwencji, pozostaje idea; ta zaś, jeśli się wyrazi w obrazie, może nawet wyższym urokiem nadać portretowi znaczenie symboliczne”. F.W.J. Schelling: *Filozofia sztuki...*, § 87, s. 248.

17 Ibidem, s. 167.

18 „W abstrakcyjnej przestrzeni umysłu istnieją zredukowane wzorce (pojęcia, wyobrażenia, przedstawienia) struktur znajdujących się poza systemem poznawczym, a także reprezentacje ciała oraz dynamiczna reprezentacja „ja”. Uświadamianie przez nas wzorce umysłowe są wewnętrznymi (subiektywnym i/lub indywidualnymi) stanami umysłu powstającym dzięki aktywności struktur neuronowych naszych mózgów”. R. Poczobut: *Emergencja psychofizyczna*. „Znak” 2006, nr 609(2), s. 104.

jednak, by smutny wyraz twarzy był *podobny* do uczucia smutku!). [...] Natomiast to, co postrzegam w olśnieniu aspektem, nie jest własnością obiektu, lecz pewnym stosunkiem wewnętrznym między nim a innymi obiektami. Jest prawie tak, jak gdyby „widzieć znak w tym powiązaniu” było echem jakiejś myśli¹⁹.

Czym jest „echo jakiejś myśli”? Jak Wittgenstein interpretuje „ugrupowanie kresek w owalu”, które manifestuje wrażenie „smutku”? Arnheim formułuje pojęcie „kształtu jako pojęcia”²⁰. To właśnie w procesie percepcji kształtu konstytuują się pojęcia. Postrzeganie kształtu „ugrupowania kresek w owalu” polega na rozpoznaniu dominujących cech strukturalnych obrazu. Nie zawsze jednak reakcje na kształt charakteryzują świadomą percepcję. Elastyczność tych operacji dokonywana jest przez procesy zachodzące w mózgu i harmonizują się one według kwalifikowanego wzorca, ale żadne postrzeżenie nie odnosi się nigdy do niepowtarzalnego kształtu. Tym samym do wzorca może pasować jeden obiekt bądź też pasuje ich niezliczona ilość.

Nie sposób rozpoznać jakiegoś obiektu, dojrzeć w nim rzeczy znanej, oczekiwanej i domagającej się określonej reakcji, jeśli nie wyróżnia się on ostro zdefiniowanym wyglądem²¹.

Rygorystyczne, purystyczne kształty „kresek w owalu” prowokują „echo myśli”? W ten sposób znak manifestuje świat wrażeń

19 L. Wittgenstein: *Dociekania filozoficzne*. Przeł. B. Wolniewicz. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 293–296.

20 R. Arnheim: *Myślenie wzrokowe...*, s. 38–39.

21 Ibidem, s. 40.

zorganizowany w symbolu. Pojęcie symboliczności znaku prezentuje Cassirer jako wspólną zasadę kształtowania wszelkich przejawów kultury.

Zasady te nazwał formami symbolicznymi. Stanowią je: język, mit, religia, sztuka i nauka. Każda forma symboliczna ma trzy wymiary: wyrażenie, przedstawienie, i znaczenie. Formy symboliczne są apriorycznymi strukturami poznania, uprzednimi wobec niego warunkami. Wyrażają one aktywność ducha²².

Cassirer wyjaśnił problem ciągłości i jednocześnie zmienności form *a priori*, tworząc gramatykę funkcji symbolicznej. Symbole można stopniować pod względem uwolnienia od zmysłowości, ponieważ o znaczeniu symbolu decyduje wyłącznie jego wewnętrzna treść. Tym, co wydaje się podstawowe w przekazie wizualnym znaku, jest koncepcja Cassirera rozstrzygająca zależność znaku i prawdy. „Symbol i prawda są tożsame”²³ – tym samym Cassirer tworzy narzędzie poznania jakiegoś rodzaju prawdy szczególnie w prezentacji obrazu filmowego. Formy symboliczne są różnorodne i tworzą syntezy poznawcze w kreowaniu ekspresji obrazu filmowego.

A język transcendencji nie jest ani językiem przedmiotowym, ani językiem podmiotu, lecz wieloznacznym językiem mitów i symboli, rozumianych przez Jaspersa jako *szyfry Transcendencji*. Zadaniem filozofii jest wyjaśnianie szyfrów. Każda wielka metafizyka jest lekturą szyfrów²⁴.

22 T. Gadacz: *Historia filozofii. Nurty 2. Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 194.

23 Ibidem, s. 195.

24 Ibidem, s. 433–434.

2. struktury wizualne

Struktura wizualna języka filmu konfiguruje kontinuum obrazów tworzy znaczenia zdarzeń „rzeczywistych” i „nierealnych”. Materia sztuki filmowej jest specyficznie heterogeniczna, posługując się rejestracją obrazu i dźwięku²⁵. Autorytet znakowej i pozawerbalnej komunikacji nie może zagubić się na polu badawczym semiotyki. Interpretacja praktyki opisującej imperatyw różnorodnego tworzywa znakowego zawsze będzie się łączyła z tzw. językiem filmu. Różnokierunkowy status komponentów tworzywa dzieła filmowego będzie obejmował usytuowanie zdolności semiotycznych składowych warsztatu twórcy filmowego. Analiza wizualnych znaków dzieła filmowego oraz ich kontinuum wskazują, że są one kierowane do odbiorcy w formie ograniczeń²⁶ materialności kształtów, ruchu, sekwencji temporalnych oraz sfer przestrzennych²⁷. W perspektywie semiologicznej

25 Również sztuka fotografii „żywi” się rejestrowaniem realnej rzeczywistości. Jej specyficzny charakter prezentuje klasyk współczesnej francuskiej humanistyki Roland Barthes: „Fotografia staje się więc dla mnie dziwacznym *medium*, nową formą halucynacji: fałszywą na poziomie postrzegania, fałszywą na poziomie czasu. Halucynacją umiarkowaną, w pewnym sensie skromną, *podzieloną* (z jednej strony „nie ma tego tutaj”, z drugiej „ale to naprawdę było”): szalony obraz, ocierający się o rzeczywistość”. R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 204–205.

26 „Zasadnicza różnica między postrzeganiem realności a postrzeganiem jej filmowego obrazu polega na tym, iż »żywe pole postrzegania« zastąpione zostaje polem sztucznym, które naszemu percepcyjnemu systemowi stawia zadania w istotny sposób odmienne od zadań, do rozwiązywania których przywykł w codziennym doświadczeniu”. H. Książek-Konicka: *Semiotyka i film*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 165.

27 Ograniczenia materialności kształtów są zależne od ogniskowej obiektywu, głębi i płaszczyzny ostrości, wielkość przesłony obiektywu, wielkości planu, wartości kontrastu świetlnego, barwowego kontrastu współczesnego, definicji obrazu,

ograniczenie to nie oznacza jednak, że „oddala” odbiorcę od rzeczywistego przeżycia zdarzenia ekranowego. Książek-Konicka w *Semiotyce i filmie*²⁸ charakteryzuje komunikacyjny potencjał twórcy dzieła filmowego, który uwzględnia formowanie znaków i znaczących elementów w procesach: selekcjonowania, modyfikowania, wyróżniania, minimalizowania, kreowania różnorodnych, niejednorodnych struktur. Specyfika percepcyjnej empirii decyduje o znakowych cechach obrazu filmowego²⁹ i rozstrzyga o substancjonalnym, jakościowym i formalnym aspekcie funkcji znaczeniowych. Wszystkie komponenty filmowego znaku ikonicznego³⁰ determinują sens i treści pojawiające

VFX. Ograniczenia ruchu dotyczą: dynamiki inscenizacyjnej, odwzorowania częstotliwości rejestracji obrazu frames/sec., „czasu mentalnego” – konfiguracji dramaturgii zdarzeń ekranowych. Ograniczenie przestrzeni to: charakterystyka obiektów, styl oświetlenia – efekty świetlne, kształt i tonacja dekoracji, forma inscenizacji, VFX.

28 H. Książek-Konicka: *Semiotyka i film...*

29 „W świetle tego, co powiedziane zostało poprzednio, rozpoznawanie filmowych znaków przedmiotowych wymaga wytworzenia się u odbiorcy specjalnych jednostek gnostycznych, a pierwszy kontakt z filmowym porządkiem postrzeżeniowym ma charakter percepcji złożonej. Dopiero drogą treningu (niezależnie od tego, jak długi czy krótki może być jego czas) dochodzi do wytworzenia się owych jednostek pozwalających rozpoznawać przedmioty, mimo naturalnych wskaźników ich kształtu, wielkości i dystansu do nich. Jednostek pozwalających odczytywać dane zawarte w obrazie, bez odwoływania się do informacji płynących z otoczenia i z własnego ciała. Ten *par excellence* sztuczny i nierzezywisty charakter naszego percepcyjnego doświadczenia decyduje o znakowych cechach obrazu filmowego i tym samym gwarantuje także jego substancjonalnym jakościowym i formalnym aspektem znaczeniową funkcjonalność”. Ibidem, s. 167.

30 „Zawsze mamy do czynienia w znaku ikonicznym z aspektem wyglądu przedmiotu. Owo zastępowanie całości przez część jest nawet dwustopniowe. Jeśli „całością” jest dana rzecz w jej globalnej jakościowo charakterystyce, to wizualna charakterystyka, która daje znak ikoniczny, jest takiej „całości” częścią. Z kolei jeśli jako całość potraktować sumę wszelkich możliwych wyglądów

się w świadomości odbiorcy jako reakcję na ten znak, sam substrat znaku jest natomiast kształtowany przez percepcyjne pole widzenia formowane między innymi przez kompozycję kadru, sposób oświetlenia, dominantę barwy, dynamikę narracyjną.

Charakter kształtów obiektów swoją przestrzenność – trójwymiarowość wyznacza zarówno współczynnik odbicia światła, jak i orientacja oświetlenia, czyli „nasycenie” modułów w całej rozpiętości bieli do czerni oraz w kompletnej amplitudzie skali barw. Szczególną rolę w interpretacji „głębi” przestrzeni obiektu zdjęciowego odgrywa światło tzw. *kontrowe*. Te narzędzia warsztatu operatora obrazu determinują interwencję w „realność” prezentacji ekranowej rzeczywistości. Granice modyfikacji konkretyzuje jednak rozpoznawalność, wyrazistość określonego obiektu w danej strukturze. Proces ten następuje w wyniku syntezy wielu wizualnych doświadczeń z obiektem. Podstawową wizualną dyspozycją interpretacji strukturalnej jest zespół wrażeń wynikający z wyróżnienia obiektu z tła bądź nałożenia się obiektu na kolejny obiekt – jednocześnie na płaszczyźnie ekranu pojawia się przestrzeń z umieszczonymi w głębi innymi obiektami.

Zdaniem Książek-Konickiej kolejność wielkości planów decyduje o hierarchii znaczeń. Kiedy wystąpi nakładanie się konturów, w polu percepcji powstają struktury, które działają „odrzucająco” lub „przyciągająco”. Głównym kryterium definiującym wielkość planu są gradienty wielkości wyznaczone przez odległości od obiektów. W przypadku zbieżnych wartości gradientów wielkości może pojawić się efekt animacji tła. Funkcjonalnym sposobem uniknięcia tego niezamierzonego efektu jest działanie polegające na zróżnicowaniu modułów strefy peryferyjnej kadru zarówno pod względem jasności, jak i kształtów obiektów. Specyficzną rolę w kompozycji ujęcia

danej rzeczy, obraz stanowi część tej całości, ponieważ jeden z owych wyglądów wybiera i używa do oznaczenia rzeczy”. Ibidem, s. 163.

odgrywa moduł czerni – cienia. Cień ma semantyczne nacechowanie i charakteryzuje się deformacją rzeczywistości obiektu zdjęciowego. Podczas gdy rozświetlony obiekt wzbudza spokój, pewność i uaktywnia ufność, pole postrzeżeń cienia indukuje przeciwstawne emocje i wzbudza niepokój, niepewność, napięcie. Cień jest „fikcją realnej rzeczywistości”, której źródłem jest tajemnica. Cień – decydujące narzędzie warsztatu twórcy filmowego. Jakim potencjałem treści emocjonalnej rozporządza?

Dopiero po przygaszeniu światła, wraz z pojawieniem się odrębności, ożywa „coś”, co może być postacią, przestrzenią, przedmiotem. Moduł czerni – cień: sfera nieprzejrzysta, nieprzystępna, zawikłana. Gdy blednie światło, wszystko jest mroczne, niedostępne, niezrozumiałe. Manifestuje się pęknięcie tej wątlej nici znaczeń, sensów. Cień pustym miejscem? Nie, skrywa równocześnie jakości wszystkich pojęć, ich kruchość i świadczy o jarzącym się gdzieś płomieniu. To, co organizuje zdarzenia, to, co je porządkuje, co nadaje im wartość, co czyni „świat” zrozumiałym, jest skryte i jest dotknięciem nieznanego. Moduł czerni – cień: misterium rzeczywistości ekranowej³¹.

Charakter i styl oświetlenia obiektu zdjęciowego formułuje świat twórcy i pozwala modyfikować, hierarchizować obiekty realnej rzeczywistości. Konfiguracje rozproszone nie są jednak prerogatywą myślenia kreatywnego:

Operowanie kilkoma źródłami światła, współdziałającymi lub wzajemnie przeciwdziałającymi, może nadać organizację nie dość powiązanym elementom, i może przeciwnie zdeintegrować wizualną strukturę. Może więc wprowadzić ład albo niepokój wywołujący

31 W takiej wersji rozpoznania istoty i potencjału kreatywnego modułu czerni operator obrazu nie racjonalizuje realnej rzeczywistości światłem, jedynie reinterpretuje „myśląc cieniem – modulem czerni”.

napięcie, może wreszcie w sytuację przedmiotową wprowadzić hierarchiczną skalę ważności do pewnego stopnia niezależną od malejącej ważności coraz dalszych planów. A są to tylko najbardziej elementarne zasady autentycznego modelowania, to znaczy interpretowania światłem³².

Tendencja naszego umysłu do postrzegania jak najprostszej, nieskomplikowanej struktury i przestrzennego widzenia jest podstawowym, wizualnym kryterium w prezentacji obrazu filmowego. Tak jak niemożliwe jest doświadczenie zmysłowe w wyobrażeniu „świata płaszczyznowego”, tak w obrazowaniu rzeczywistości ekranowej „nakładanie” kształtów i konturów wywołuje wrażenie przestrzenności „płaskiego” ekranu.

Barwa finalizuje repertorium nieobojętnych semantycznie wzrokowych jakości mieszczących się w pojedynczym znaku ikonicznym. W procesie selektywności spostrzeżeń barwa transmituje w sposób fizyczny (rejestracja na nośniku analogowym bądź w domenie cyfrowej) swoje podstawowe cechy: jakość, jasność i nasycenie. Szczególną rolę w typowaniu barw w dziele filmowym odgrywa proces postprodukcyjny *color grading*, który aktywnie asystuje w organizowaniu i obrazowaniu „poetyckiej formy” przedstawianej rzeczywistości oraz w konwencji komunikowania się z odbiorcą.

Fizyczny wymiar ruchu³³ obiektu na ekranie jest podstawową jakością postrzeżeniową i z semantycznego punktu widzenia jest

32 H. Książek-Konicka: *Semiotyka i film...*, s. 172.

33 „Trzeba oczywiście rozgraniczyć niezróżnicowane doznanie ruchu i prędkości, powstałe jako wynik odbioru przez mózg prostych sygnałów, od postrzeżenia ruchu jakiegoś obiektu względem pewnego układu, ruchu rozpoznanego co do kierunku i toru. Otóż takie »rozumiejące« widzenie ruchu polega na grupowaniu identycznych elementów nieruchomych wzorców utrwalonych na siatkówce (jej wyspecjalizowanej centralnej części) i scalaniem ich jako kształtu tego samego

elementarnym i rudymmentarnym wizualnym aspektem zdolności oznaczania i charakteryzowania rzeczywistego zdarzenia. To przede wszystkim konflikt znaczeniowy figury separującej się od tła. Komponent ruchu w warsztacie twórcy filmowego jest nie tylko ruchem obiektu, ale również ruchem punktu widzenia i jako „czysty” akt myślenia artystycznego selekcjonuje i hierarchizuje wielopostaciowe konfiguracje formalne oraz znaczeniowe. Potencjał ruchu fizycznego jest bezpośrednio związany z heterogeniczną strukturą semantyczną: „ruchem myśli”. Fenomen ten jest następstwem znaków wzajemnie limitujących swój współdział w kontinuum obrazów, czyli rytmu narracyjnego. Problem rytmu w dziele filmowym jest nadzwyczaj złożonym tematem.

Otóż i regularność i szybkość owych zmian wizualnego pola odbierania jest – jak się zdaje – tylko na ograniczonym odcinku skali czasu, przy czym w miarę coraz większych wartości czasowych miarowość i prędkość stają się coraz mniej uchwytnie. Zmysł wzroku nie wyspecjalizowany w percepcji trwania nie radzi sobie z nią dobrze. Tzw. poczucie czasu w odniesieniu do doświadczeń wzrokowych wykazuje szczególnie silną zależność od treści i nastawienia odbiorcy³⁴.

przedmiotu zamieniającego miejsce w układzie. W podobny sposób scalamy zresztą w nieruchomy wzorzec kształtu elementy pochodzące z dwóch odrębnych obrazów siatkówkowych. W widzeniu ruchu jest to scalanie powidoku pierwszego obrazu z obrazem następnym. Jeśli ów drugi obraz pojawi się zbyt późno, odczuwamy zmianę jako skok, jeśli będzie to obraz, w którym układ pozostanie niezmienny, a zmieni się obiekt, tendencja do scalania, nadzwyczaj silna, wywoła efekt »cudownej« metamorfozy”. H. Książek-Konicka: *Semiotyka i film...*, s. 177.

34 Ibidem, s. 179.

Heterogeniczne, wizualne struktury rytmiczne dynamizują, redukują lub wstrzymują przebieg zdarzeń ekranowych. A na początku „świat” na ekranie jest dla odbiorcy przypadkowy, obcy. Rozproszony między rzeczami, przypadkami, codziennością. Taka koncepcja narzuca pogląd, że każdy twórca i każdy odbiorca ma swój, inny, alternatywny świat. To znaczy, że te światy są ekstremalnie różnorodne, występują w nich istotne różnice, których nie da się wyeliminować bez wspólnego punktu odniesienia. Te kontrowersje nie pozwalają się porozumieć? Przecież różnice nie dają się sprowadzić do czegoś odmiennego i wykluczyć, usunąć istoty tych rozbieżności, sprzeczności bez zrozumienia z jakiejś obiektywnej perspektywy. Dopiero po akceptacji ram heterogeniczności i w zderzeniu z obcością świata zarówno twórca, jak i odbiorca budują pewność, że mogą się komunikować i porozumieć. Tym samym światy te włączają się w zgodność i harmonię wszystkich rzeczy. Przy czym należy podkreślić, że wszystkie pojęcia i wartości zrozumiałe są jedynie wtedy, gdy odkrywane są w ustawicznej konfrontacji z tym, co jest inne, obce, nowe, nieoczekiwane. Przecież życie jest w permanentnej konfrontacji i jest zmuszone do ciągłego, nowego pokonywania³⁵.

35 „Chodzi o to, bym był otwarty na nieoczekiwaną nowość świata, na wykraczającą poza wszelkie dotychczasowe pojęcia obcość, na jego nieznany mi dotąd opór. *Błogosławię rzeczy, mówię im tak*, gdy moje życie – nie moje słowa – wyprowadza na jaw świat w jego nieredukowalności, nieoczekiwanej, niepojętej, tajemniczej różnorodności. Nie chodzi tu więc, w tej afirmacji świata, afirmacji, do jakiej wzywa nas Zaratustra, o »prawdziwe poznanie« świata, o dotarcie do rzeczywistej struktury rzeczy (»nieredukowalnej różnorodności«). Nie chodzi o zdobycie pewności, jak jest naprawdę. Mądrość, jakiej poszukuje Zaratustra, nie jest na takiej pewności oparta. Owszem, Zaratustra mówi: »we wszystkich rzeczach znalazłem [...] błogosławioną pewność« – ale nie znaczy to, że znalazł w nich jakąś uniwersalną strukturę, jakiś wspólny mianownik, i tym samym dla siebie grunt pod nogami. Wręcz przeciwnie: pewny jest Zaratustra tylko tego, że nie ma żadnej takiej struktury, żadnego takiego wspólnego mianownika – czy

To dopiero w trakcie tego nieredukowalnie różnorodnego życia, w trakcie *wojny* życia, rzeczy uzyskują takie, a nie inne znaczenie i ja staję się tym, kim jestem. [...] Dopiero tak rozdarte życie otwiera się na świat, dopiero wówczas świat wychodzi na jaw³⁶.

Taki „świat”, prezentowany na ekranie, jeśli przezwycięża „świat” odbiorcy, staje się całością ze względu na odbiorcę, dla którego wszystko, co było obce, przypadkowe, nabiera sensu ze względu na konfrontację zakrytego, transcendentnego sensu jego bycia³⁷. Ten świat wyłania się właśnie w misterium konfiguracji rytmicznych³⁸.

Takie rytmiczne konfiguracje umożliwiają kreowanie bardziej złożonych i zróżnicowanych obszarów znaczeń służących do podkreślenia funkcji semantycznej i ekspresyjnej zdarzeń. Cechami pola spostrzeżeniowego są: dynamika, charakterystyka kształtów, dynamika konstrukcji czasowych, które kształtują newralgiczne sensory treści emocjonalnych, między innymi: pozytywne – negatywne,

inaczej: że struktura taka, taki wspólny mianownik to nonsens. Każdy bowiem krok mojego życia, każde kolejne doświadczenie otaczającego mnie świata jest *przypadkowe*: niezdeteminowane do końca. Czy inaczej: w każdym moim doświadczeniu świat rozpoczyna się od nowa”. K. Michalski: *Plomień wieczności*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 92.

36 Ibidem, s. 82–83.

37 „»Ja«, przez swoją obecność, moją tożsamość, zlepia rzeczy w całość, w całość mojego świata – ale też to »ja«, ta moja tożsamość, jest niezrozumiałym, pustym dźwiękiem, jeśli staram się ją zrozumieć poza światem, poza tą zlepianą przez różne mnie do kupy całością”. Ibidem, s. 77.

38 Dla zrozumienia problemu misterium konfiguracji rytmicznych warto przytoczyć słynną frazę profesora Jerzego Mierzejewskiego, wieloletniego dziekana Łódzkiej Szkoły Filmowej i wybitnego malarza: „Żeby coś było jakieś, to drugie musi być inne”. Właśnie tylko zmienne struktury rytmiczne są podstawą w narracji zdarzenia ekranowego według zasady: przyspieszyć i zwolnić, zintensyfikować, wstrzymać etc.

dobrze – złe, smutne – pogodne, bliskie – obce, brutalne – delikatne, burzliwe – łagodne, znane – niewiadome, klarowne – niejasne, nerwowe – spokojne³⁹ etc.

Sekwencyjność wypowiedzi filmowej sprawia, że jej tematem będzie zawsze nie sytuacja przedmiotowa, lecz jej przemiany, nie sytuacja życiowa, lecz jej rozwój⁴⁰.

Jak profilują i formują konstytutywny rygor myślenia sztuki⁴¹ „przemiany jako sekwencyjność wypowiedzi filmowej”? Przemiana jest konsekwencją zrozumienia, zgłębienia oraz interpretacji zdarzenia ekranowego, przemiana jest aktem myślenia, zastanawiania się, porównywania, dzielenia i łączenia, przemiana jest przepływem i różnorodnością. Dynamika tych wielopostaciowych, zróżnicowanych komponentów manifestuje tajemnicę tworzenia i odbioru dzieła filmowego. Przemiana jest więc żywiołem, elitarnym stopniem myślenia obrazem. Autorytet przemiany manifestuje sens działania bohaterów,

39 Nie każdy projekt zapisu treści emocjonalnych umożliwia interpretację inscenizacyjną przez twórcę dzieła filmowego. Poniższy przykład wskazuje na kategorię „przeżyć wewnętrznych” bohatera. Zdecydowanie odbiega od przyjętych konwencji notacji w formacie profesjonalnego scenariusza. „Tagomi z rozmysłem błędnie wymówił nazwisko; obraza, od której Childan zaczerwienił się po uszy. Hańba dla firmy, straszne upokorzenie. Lęki, ambicje i udręki Roberta Childana skłębiły się, załaly go, krępując mu język. Jąkał coś, dłoń kleiła mu się do słuchawki. Powietrze w sklepie przesycone było zapachem nagietków, rozbrzmiewała muzyka, lecz on miał uczucie, że tonie w jakimś dalekim morzu”. P.K. Dick: *Człowiek z wysokiego zamku*. Przeł. L. Jęczyk. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2006, s. 8.

40 H. Książek-Konicka: *Semiotyka i film...*, s. 180.

41 C. Woźniak: *Martina Heideggera myślenie sztuki*. Wydawnictwo „A”, Kraków 2004.

zdarzeń, znaczenia obiektów zdjęciowych, rekwizytów. Jerzy Wójcik tak interpretuje koncept przemiany:

Sens fotografowania polega na oglądaniu takich zdarzeń niejako od środka. To jest istotnym źródłem inspiracji, a nie zewnętrzny pozór rzeczy. Jeśli miałbym ująć w kilku słowach to, czego nauczyłem się od Kurosawy, to powiedziałbym, że po obejrzeniu jego filmów zrozumiałem, że mgła, piasek, mur, materia mogą być bohaterami opowiadania i wymagają obecności w czasie, która pozwala ukazać ich przemianę⁴².

Ofensywność, temperament przemiany nie odnoszą się wyłącznie do rejestracji osobliwości natury⁴³. Fenomen ten udostępnia migrację struktur narracyjnych, dokonując przemieszczeń, wtargnięcia, metamorfozy i fluktuacji zdarzeń. Tym samym w swej rotacji, chybotliwości, niestabilności kreuje sfery między fikcją a realną rzeczywistością, odwołując się do wyobraźni odbiorcy dzieła. Koneksja ta prowadzi do kamuflażu i gry pozorów oraz restytucji światów realnych, prawdopodobnych tworzących pola estetycznych napięć i znaczeń.

Wymienione powyżej cechy pola percepcyjnego i działające w nim intensywność i napięcia, fizjonomiczna specyfika kształtów, aktywność przestrzennych kompozycji oraz okresowych reorientacji są identyfikatorem tego, co rozpoznane, czyli co jest systemem i narzędziem przedstawień oraz sensem obrazowania dzieła filmowego.

42 J. Wójcik: *Labirynt światła*. Oprac. S. Kuśmierczyk. Canonica, Warszawa 2006, s. 102.

43 Woda jako żywioł zmienny, niestabilny, nieregularny najpełniej obrazuje „przemianę” jako fenomen obrazu filmowego.

3. kontinuum obrazów

Twórca, prezentując „obrazy”, obrazy twórczej wyobraźni, nawiązuje dialog z odbiorcą. Czy pomiędzy twórcą (dziełem), a odbiorcą możliwe jest jakieś porozumienie? Oczywiście, ale pod warunkiem, że wyłoni się coś wspólnego, coś, co skomunikuje porozumienie pomimo heterogoniczności. W takim założeniu istotne będą: logika dialogu (czytelność) oraz podmiot dialogu. Pojęcie dialogu wyróżniające dynamikę myśli pomiędzy antynomicznymi postawami będzie zmierzać do odkrywania tego, co je łączy. Jednym z warunków dialogu manifestującego pojęcie prawdy jest dementi. To właśnie dysonans postaw zbliża do prawdy, inaczej przekształca się wyłącznie w subiektywne przeświadczenie. Dialektyczna dynamika świadomości jest przymiotem i dominantą dialogicznego spotkania, podmiot dialogu może natomiast dokonać wyboru wspólnika dialogu, który potwierdza, czy chce mówić i wysłuchać.

Skoro czas konstituuje się poprzez moją relację z innym, to jest czymś zewnętrznym niż przedmiot kontemplacji. Dialektyka czasu jest właśnie dialektyką relacji z innym, to znaczy dialogiem, który należy rozpatrywać w innych kategoriach aniżeli kategorii samotniczego podmiotu⁴⁴.

W ten sposób strony dialogu selekcionują wspólne wartości, jakości, znaczenia. Tak właśnie wyłania się bliskość, zgodność, podobieństwo. Na tej drodze wspólnego myślenia podmiot zmierza do porzucenia swej indywidualności, wyjątkowości, niepowtarzalności, zrezygnowania z nich, aby unieść się do syntetycznego, wspólnego

44 E. Lévinas: *Istniejący i istnienie*. Przeł. J. Margański. Wydawnictwo Homini, Kraków 2006, s. 152.

poziomu. Wtedy dialektyczny charakter dialogu odkrywa uniwersalne ukierunkowanie świadomości, ukazując realistyczne, rzeczywiste i prawdziwe podmioty dialogicznego spotkania. W takiej konfiguracji również rysuje się fundament obrazowania treści emocjonalnych i charakteru dialogiczności sztuki filmowej na kolegialnej drodze dialogu twórcy (dzieła) z odbiorcą.

Jak sformułować strategię wspólnoty dialogicznej? To wielki temat, a w przestrzeniach sztuki problem jest abstrakcyjny, skomplikowany, złożony. Co znaczy wspólnota myślenia, odczuwania?

Na początku występuje rozbieżność. To, co się dzieje w „świecie” twórcy, jest wyłącznie skutkiem działań twórcy. Tym samym „świat” twórcy nie przylega do „świata” odbiorcy – taka jest natura punktzwyjścia w percepcji dzieła artystycznego. „Światy” twórcy i odbiorcy nie są skonsolidowane żadnymi związkami przyczynowymi, a tym bardziej logicznymi. Przedmiotowość empirii również jest różnoraka, niespójna, zawikłana. A przecież postrzeganie świata doświadczeń sygnujemy jednostkowymi obserwacjami, izolowanymi doświadczeniami, incydentalną wrażliwością, indywidualnymi kryteriami, to znaczy, musimy odpowiedzieć, zając stanowisko. I tak zaczyna się dialogiczne spotkanie twórcy z odbiorcą. Twórca prezentuje, odbiorca reaguje, odwzajemnia, replikuje⁴⁵. Oczywiście odbiorca

45 „To, co znamy dziełem sztuki i co przeżywamy estetycznie, opiera się więc na pewnym procesie abstrakcji. W oderwaniu od wszystkiego, w czym jako w swym pierwotnym kontekście życiowym dzieło jest zakorzenione, od wszelkiej funkcji religijnej i świeckiej, jaką pełniło i jaka nadawała mu znaczenie, ukazuje się ono jako »czyste dzieło sztuki«. Abstrakcja świadomości estetycznej dokonuje więc czegoś pozytywnego dla niej samej. Ukazuje, czym jest czyste dzieło sztuki, i pozwala mu istnieć. Nazywam to jej dokonanie »odróżnieniem estetycznym«. W ten sposób – w odróżnieniu od odróżnienia, jakiego wybierając coś i odrzucając, dokonuje treściowo wypełniony i określony smak – wyodrębniliśmy abstrakcję, która dokonuje wyborów tylko ze względu na estetyczną jakość jako taką. Realizuje się ona w samoświadomości »przeżycia estetycznego«. Przeżycie

może kwestionować „świat” twórcy, twórca może natomiast potwierdzić kontestującą postawę odbiorcy. To będzie również znaczyć, że odbiorca w konkretyzowaniu pytania kwestionuje siebie, a oczekując odpowiedzi, tym samym potwierdzi „świat” twórcy. W ten sposób ktoś coś traci, aby ten drugi mógł coś zyskać. Twórca i odbiorca potrzebują się nawzajem, w ten sposób wzbogacają się sobą i w sobie.

Wspólnota dialogiczna twórcy jest wzajemną relacją, która nie ma granic, tak jak wyobrażenia odbiorcy. Sporadycznie dominuje duch pojedynku, starcia. Osią, wokół której toczy się batalia, którą jest transcendencja ekspresji, ale również pojawiająca się perspektywa i prawdopodobieństwo harmonii. Z kolei harmonia oznacza współudział dojrzałego, racjonalnego odbiorcy, który demonstruje pozytywną relację⁴⁶. Finalizacja dialogicznego spotkania rodzi przekonanie,

to ma kierować się na dzieło jako takie, abstrahuje zaś od związanych z tym dziełem pozaestetycznych momentów: celu, funkcji, znaczenia treści. Momenty te mogą być znaczące, gdy włączają dzieło w jego świat i w ten dopiero sposób wyznaczają całą pełnię znaczenia, pierwotnie przez nie posiadaną. Artystyczna istota dzieła musi jednakże odróżniać się od tego wszystkiego. Definiując wręcz dla świadomości estetycznej jest to, że przeprowadza ona właśnie to odróżnienie rzeczy zamierzonych jako estetyczne od całej pozaestetycznej reszty. Abstrahuje ona od wszelkich warunków dostępności dzieła, pod którym nam się ono ukazuje. Takie odróżnienie zatem samo jest specyficznie estetyczne. Odróżnia ono estetyczną jakość dzieła od wszelkich merytorycznych momentów, które każą nam zająć estetyczne lub religijne stanowisko wobec treści, i chodzi mu tylko o samo to dzieło w jego bycie estetycznym”. H.G. Gadamer: *Prawda i metoda...*, s. 137.

- 46 „Bycie będzie miało sens jako wszechświat, a *jedność* wszechświata będzie we mnie o tyle, o ile jestem zobowiązany być [*sujet-à-etre*]. Znaczy to, że przestrzeń wszechświata ukaże się jako domostwo innych. Pra-geometryczny *eidōs* przestrzeni zostaje opisany jako zamieszkaný przez innych, którzy patrzą na mnie i mnie obchodzą [*me regardent*]. Ja podtrzymuję wszechświat. Sobność nie stanowi tylko o jedności ludzkiej społeczności – jednej w mojej odpowiedzialności – ale także o jedności bytu”. E. Lévinas: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Przeł. P. Mrówczyński. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2000, s. 201.

że zmieniają „swoje światy”, czerpiąc znaczenie i potencjał wartości, które manifestuje dzieło sztuki⁴⁷. Na czym polega istota porozumiewania się, komunikacja?

To za sprawą podmiotowości ujętej jako sobość, za sprawą *przekraczania się* [*excidence*] i wywłaszczania się, kurczenia się, w którym Ja nie pojawia się, lecz zostaje ofiarowane, relacja z innym może być komunikacją i transcendencją, a nie po prostu innym sposobem poszukiwania pewności lub koincydencji ze sobą⁴⁸.

Lévinas podkreśla, że sama koincydencja w procesie komunikacji nie spełnia warunków porozumiewania się. Istota komunikacji

47 Nelson Goodman, jeden z czołowych amerykańskich filozofów koncepcji i metody konstruktywnej, łączący precyzyjny sposób myślenia z wrażliwością na język sztuki, formułuje problem „spotkania twórcy i odbiorcy”: „Mocno zakorzenione przeświadczenie o podobieństwie jako niezależnym kryterium realizmu przedstawieniowego mają swe odpowiedniki w teoriach ekspresji opartych na pojęciu empatii. Za miarę lub cel osiągnięcia artystycznego uważa się podobieństwo stanu psychicznego artysty i odbiorcy. W odróżnieniu od tego Goodman ujmuje ekspresję jako bardzo rozległy stosunek symboliczny między dziełami a pewnym podzbiorem metafizycznie egzemplifikowanych przez nie własności. Sformułowane w terminach podobieństwa ujęcia metafory okazują się puste; zamiast tego Goodman kładzie nacisk na potrzebę wypracowania teorii przenoszenia symboli ze starej dziedziny do nowej. Ponadto ekspresja zostaje uwolniona z ciasnych więzów koncepcji emotywistycznych; możliwe do wyrażenia w sztuce okazują się predykaty (lub inne etykiety), których dziedziny dosłownie ogarniają najbardziej różnorodne aspekty ludzkiego doświadczenia. Dzieła sztuki, zamiast jako odzwierciedlenia rzeczywistości zewnętrznej lub wewnętrznej, są pojmowane jako narzędzie realizacji różnorodnych doniosłych funkcji poznawczych, przez co okazują się pokrewne, a nie przeciwstawne dziedzinom nauki”. G. Hellman: *Wprowadzenie*. W: N. Goodman: *Struktura zjawiska*. Przeł. M. Szczubiałka. Red. nauk. P. Kawalec. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. LXXXIX–XC.

48 Ibidem, s. 200.

eksponuje radykalny zwrot ku solidarności „z innym”. Rudymentarnym warunkiem jest komunikacja jako wewnętrzny dialog i świadomość siebie jako tropu duchowości. Taki fundament asekuruje komunikację przed wszelkiego rodzaju niebezpieczeństwem. Dopiero odpowiedzialność, solidarność „relacja z nie-ja” poprzedza wszelką „relację Ja ze sobą samym”⁴⁹. Tym samym relacja z innym może odtworzyć i uaktualnić pewność co do faktycznej komunikacji. Oczywiście jeśli proces komunikacji miałby polegać tylko na Ja jako wolnym podmiocie, który poszukuje uznania i odsłania się jedynie na „spektakl”, komunikacja byłaby niemożliwa. Brak akceptacji dla inności drugiego będzie wyłącznie prowokowała do starcia, dominacji, supremacji. Z kolei porozumiewanie się polegające na całkowitym otwarciu nie jest kompletne, ściśle. Jedynie postawa, która staje wobec odpowiedzialności za drugiego, jest w pełni otwarta na porozumiewanie się. Polega ona na „odsłanianiu i ukazywaniu się przed innym, które przechodzi „w *dla innego* odpowiedzialności”⁵⁰.

Otwarcie się komunikacji nie jest zwykłą zmianą miejsca, która zamiast zatrzymywać prawdę w sobie, umieszcza ją poza sobą; zdumiewająca, a nawet szalona jest idea, że prawda leży na zewnątrz⁵¹.

Jeśli problem komunikacji sprowadzony jest do pewności, bez relacji opartej na odpowiedzialności, wiąże się jedynie z możliwością nieporozumienia. Dalej Lévinas wskazuje, że komunikacja i transcendencja mogą integrować się wyłącznie z niepewnością. A porozumiewanie się z Drugim może oznaczać transcendencję jako „życie ryzykowne, ale ryzyko bardzo piękne”, które stanowi wyłącznie

49 Ibidem, s. 201.

50 Ibidem, s. 202.

51 Ibidem, s. 202.

znaczenie pozytywne. W warsztacie twórcy filmowego zbliżenie ukazujące w bezpośredniości elementów planu zdjęciowego ludzką twarz ma osobiwe znaczenie. Właśnie twarz budzi myślenie i jest pierwszym rudymmentarnym etapem komunikacji, porozumiewania się z odbiorcą dzieła filmowego. Lévinas definiuje ludzką twarz jako „znacząca siłę śladu”, która w spotkaniu z Drugim jest „wycofana”. Czym jest twarz jako tajemnica, jako źródło treści emocjonalnych zdarzenia ekranowego?

Ślad, w którym ukazuje się twarz, nie sprowadza się do bycia znakiem; znak i jego relacja do tego, co oznaczone, są zsynchronizowane w temacie. Zbliżenie nie jest tematyzacją dowolnej relacji, ale właśnie tą relacją, która jako an-archiczna opiera się tematyzacji. W tym przypadku tematyzacja oznacza już zagubienie tej relacji, porzucenie absolutnej bierności bycia sobą⁵².

Lévinas zainspirowany epifanią twarzy upatruje w tym fenome-
nie źródło komunikacji, porozumiewania się z innym. Oczywiście u Lévinasa twarz ma etyczny rodowód i zabezpiecza wolność oraz integralność Drugiego. Na pytanie, czym jest twarz, nie znajdujemy klarownej i jednoznacznej odpowiedzi. Twarz jest poza nazwą. Skrywa sekrety. Twarz jest tylko twarzą. Jak objawia się twarz? Ona uczy pytać, ale nie replikuje. Nie daje się ujarzmić, aby nią zawładnąć. Jest wolna i nie znaczy niczego poza sobą⁵³. Twarz otwiera przestrzenie

⁵² Ibidem, s. 205.

⁵³ „Odsłonięcie twarzy jest nagością – brakiem formy – porzuceniem siebie, staniem się, umieraniem, nagością nad nagościami, biedą, pomarszczoną skórą, śladem samej siebie. [...] Twarz nie jest powierzchownością lub znakiem jakiejś rzeczywistości – rzeczywistości tak jak ona osobowej – która byłaby jednak skrywana lub wyrażana przez fizjonomię i do której należałoby dotrzeć jak do niewidzialnego tematu”. Ibidem, s. 149, 158.

transcendencji, orientując się ku nieskończoności. Twarz jest pełną wyrazu, pierwotną ekspresją: może „oczekiwać”, zakazywać, aprobować, zasmucać, radować. Ekspresja emocji jest wieloraka i jednocześnie zawikłana jest ich reinterpretacja. Stawiając granice, komunikuje się zakładając obecność Drugiego. W sztuce filmowej warstwa dialogowa w kontekście ekspresji twarzy dopełnia sens i znaczenie przekazu. Tym samym słowo formujące, profilujące epifanię twarzy opisuje: emocje, skłonności, preferencje, poglądy i ukierunkowania, na których opiera się system ludzkich odniesień, wartości, znaczeń, zasad.

4. krąg przemiany

Opitz krzyczy coś do nich, a potem szybko wraca do aparatu i zarzuca na głowę ciemną płachtę. Nagle wszystko zamiera i Wojniczowi wydaje się, jakby to nie Willi Opitz robił im zdjęcie, ale cały zakrzywiony górski horyzont stanowił krawędź monstrualnego obiektywu. Rozlega się krótki, nieprzyjemny zgrzyt i jaskrawy błysk oślepia pozujących. Przez ułamek sekundy Mieczysław obserwuje niesamowite zjawisko – oto światło magnezji odbija się od świerków i jodeł i zawraca do nich, spopielając na moment ich ciała; wydaje się, że dojrzał w tym ułamku sekundy pod kurtkami i swetrami nie tylko ich nagą białą skórę, ale także kości, zarys szkieletów, i jeszcze że oto stoją na scenie, że to uwertura do jakiejś opery, a widzami w tym teatrze są drzewa, krzaki jagód, omszałe kamienie i jakaś płynna, nieokreślona obecność, która niczym smugi cieplejszego powietrza przesuwa się między potężnymi pniami, konarami i gałązkami⁵⁴.

54 O. Tokarczuk: *Empuzjon*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2022, s. 125.

Istota przemiany jako sekwencyjność wypowiedzi filmowej – czy jeden promień światła może zmienić świat? Jak to, co ukryte, niewidoczne, manifestuje swoją obecność?

Olga Tokarczuk w *Empuzjonie* potwierdza dialogiczną więź autora z dziełem i uzasadnia metafizyczną potrzebę nawiązania do „czasu przyszłego”. *Biała skóra, kości, zarys szkieletów* – poprzez taką formę „przemiany”, przeobrażenia, transfiguracji charakteryzuje stosunek człowieka do przedmiotu⁵⁵ – błysk magnezji jako „promień światła” – istota, kryterium, kluczowy postulat przemiany i reorientacji. Promień, który „rozrywa”, dezintegruje, rozwarstwia przedmiotowość, zachowuje się w „nowy, osobliwy sposób” i „mówi coś”, co nie było zauważalne. Przeszywający promień, który staje się partnerem dialogu twórcy z dziełem. Tak sformułowana sytuacja zostaje „narzucona” odbiorcy przez autorkę. Ekscentryczna inspiracja jest wynikiem porzucenia materialności „błysku magnezji”, a przejęciem przetworzeniem metafizycznego sensu „promienia światła”. Wydobyty przez Tokarczuk „obraz” – moment wykonania zdjęcia – jest zaproszeniem do polemicznego dialogu.

Podczas gdy promień światła milczy, coś nadal jest ciemne i jeszcze nie jest przejrzyste, klarowne, czytelne. Ten szczególny rozbłysk światła nie może być płynny, ewolucyjny. Zróznicowanie jest albo go nie ma. Nawet minimalna niezgodność jest czeluścią, krańcem, marginesem. Tak jak efemeryczny krzyk nowo narodzonego dziecka, nagły, przejmujący w nierozłącznym momencie jest jak oślepiająca jaskrawość budząca lęk. Właśnie w takiej chwili zjawia się przyszłość. Przyszłość, która pokonuje teraźniejszość? Tak, ponieważ to,

55 Pojęcia przedmiotu i podmiotu formułowane są w kategoriach fenomenologicznych. Przedmiot nie jest „oto tym tylko przedmiotem”, ale jest sensem przedmiotowym – sensem bycia przedmiotu – korelatem podmiotowego aktu świadomości. A podmiot jest czystym podmiotem świadomości jako subiektywny warunek możliwości sensu przedmiotowego.

co się ujawniło w jednym promieniu światła, wydobywa przyszłość z nicości.

Pisząc, *jakaś płynna, nieokreślona obecność*, o kim myśli Tokarczuk? *Płynna*, czyli realna, jawna *nieokreślona obecność*, jednak zakryta. Wydaje się, że to próba porzucenia subiektywizmu i ustanowienia przymierza, wspólnoty z Drugim, z Innym. Treść tego kontraktu zapowiada, że *rzeczywistość Empuzjonu* nie należy wyłącznie do autorki, ale musi być też dla innych. To świadomość obecności Drugiego, którego można spotkać w tej samej rzeczywistości, na tej samej drodze. W ten sposób Tokarczuk buduje coś, co ma sens uniwersalny i będzie postrzegane jako rozgrywające się naprawdę. Nie byłoby tego dialogicznego spotkania, gdyby nie *realność Empuzjonu*. Dramat magnetyzującego błysku pozwolił zadać pytanie i cierpliwie „oczekuje odpowiedzi”. Jak to możliwe?

Żyjąc – to znaczy myśląc, zastanawiając się, porównując, dzieląc i łącząc – człowiek otwiera jakąś przyszłość i tym samym jakąś przeszłość, to życie ludzkie jest tym nagłym promieniem światła, wyprowadzającym z mroku to, co będzie. I to, co było: to życie ludzkie wprowadza różnice między przyszłością a przeszłością w niezróżnicowaną niehistoryczną chwilę i w ten sposób ogranicza ją „różnicuje” na „chwile”, co są „wczoraj”, „dzisiaj” czy jutro⁵⁶.

To właśnie czasowość, przemiany ludzkiego życia prowokują, aby dostrzec przeszłość i przyszłość. Tak właśnie momenty, przebłyski zapomnienia i pamięci organizują rubieże metamorfozy pomiędzy przeszłością i przyszłością. Tylko jeden zwyczajny, prozaiczny „błysk flesza” interpretuje rzeczywistość i odkrywa jej tajemniczy sens? Zwyczajny? Jaką posiada moc?

56 K. Michalski: *Plomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego...*, s. 46.

Jak „zobaczyć” i skonkretyzować sygnaturę i parametry tego wyjątkowego, swoistego, specyficznego błysku: jego intensywność, odcień i czas trwania? A jest to niestandardowy błysk: indukuje obraz, który wyłania się w myśleniu poniżej progu świadomości. Odbiorca uzyskuje jedynie fragmentaryczne, wycinkowe werbalne informacje występujące w przebiegu sceny: „ciemna płachta”, symboliczny „monstrualny obiektyw”, jaskrawy błysk. Słyszy również „nieprzyjemny zgrzyt” – zapewne migawki. Tak została opisana scena, a co „widzi” odbiorca?

W umyśle odbiorcy zjawiają się mentalne obrazy, które zapewne nie odnoszą się do żadnego obrazu zewnętrznego istniejącego samodzielnie. Czy istnieje jakaś domena spostrzeżeniowa, która tworzy obrazy? W bezpośredniej percepcji obiekty reprezentowane są „wprost” – w naturalny sposób. A czym są obrazy mentalne? Arnheim w *Myśleniu wzrokowym* definiuje obrazy mentalne jako wierne repliki obiektów fizycznych.

W opublikowanym niedawno artykule pod symptomatycznym tytułem *Obrazowość. Powrót wykluczonego* Robert H. Holt opisuje różne rodzaje obrazów. „Obraz myślowy” definiuje on jako „słabą subiektywną reprezentację wrażenia lub postrzeżenia bez adekwatnego wkładu zmysłowego, obecną w przytomnej świadomości jako części aktu myślenia. Zawiera ona obrazy pochodzące z pamięci i wyobraźni. Może mieć charakter wzrokowy, słuchowy lub należeć do każdej innej dziedziny zmysłów; może też być czysto werbalna⁵⁷.

W przypadku sceny z Opitzem obrazy reprezentowane są pośrednio, przyjmując wyobrażeniową obecność na podstawie pamięci ich kształtu i charakteru. Tokarczuk w dalszej części sceny opisuje obrazy jako „ślad – odbicie” błysku flesza, a są to *świerki i jodły*, ukazują się

57 R. Arnheim: *Myślenie wzrokowe...*, s. 121–122.

również *kurtki i swetry, naga biała skóra, kości, zarys szkieletów, scena, drzewa, krzaki jagód, omszałe kamienie*. Niespodziewanie wyłania się wizja *opery* (słysząc nawet fragment uwertury). „Obrazy myślowe” tworzą również jakąś *płynną, nieokreśloną obecność*, aby po chwili znowu uobecnić *potężne pnie, konary i gałązki*⁵⁸. Tokarczuk „podsyła” Wojniczowi, bohaterowi *Empuzjonu*, ekspresywne obrazy, które intensyfikują jego podświadomość.

Ile Wojnicz może czerpać, ile może wydobyć z samego siebie? Gradient wizji beztroskiego życia chwieje się w obliczu ostateczności. Świat realny bohatera niknie, topnieje, nieuchronnie zmierzając ku pustce. *Naga biała skóra, kości, zarys szkieletów* – wizja innego, nieznanego świata. Zewnętrzność nie ofiaruje mu niczego, co jest mu obce – *świerki, jodły, potężne pnie, konary i gałązki*. To, co kiedyś wypełniało jego świat: rzeczy, krajobrazy, działania, nadzieje, normalne ludzkie życie, znikają. Zostają jedynie jego własne myśli i uczucia.

58 Różnorodność kształtów, form, faktur, barw, odcieni składają się na mentalny obraz detali fizycznego charakteru zwerbalizowanych pojęć np.: *ciemna płachta* – z dominantą jakiego odcienia? Wielkość? Kształt? Niuanse fakturowe etc? *Błysk* – czas trwania? Stopień intensywności? Efekt zwolniony? Odcień? Wielkość oświetlonej płaszczyzny? Powidok etc? *Naga biała skóra* – jakiej części ciała? Pleców? Klatki piersiowej? Dłoni? Odcień bieli? Faktura skóry etc? *Kości* – której części ciała? *Kości* – kształty? Liczba? Wielkość? Faktura? Kolor etc? *Zarys szkieletów* – liczba? Wielkość? Szkielety podzielone, w pełnym kształcie? Barwa? Rodzaj faktury? Szkielety w ruchu? Statyczne? W jakim otoczeniu? W mroku? We wnętrzu? Na tle krajobrazu? Jakiego? Cementarza etc? *Świerki, jodły, potężne pnie, konary i gałązki* – obraz puszczy? Wielkość? Obsypane śniegiem? W deszczu? We mgle? Zarys rysujący się na tle burzowego nieba? Na tle pogodnego nieba etc? *Omszałe kamienie* – skały? Liczba? Wielkość? Kolor kamieni? Faktura mchu etc? *Płynna, nieokreślona obecność* – rodzaj konfiguracji? Rodzaj materii? Woda? Zawiesina nieokreślonych elementów? Wielkość? Postać statyczna? W ruchu? Zmienne kształty? Współudział dźwięku? Zarys przemieszczający się w przestrzeni? Obecność jako fenomen zjawy, widma podmiotu etc?

Ale jednocześnie nikt nie zabierze mu jego świata, który ma coraz bardziej hermetyczne granice i nieuchronnie się zamyka. Nic już go nie wzbogaci. Dawne marzenia, dawne myśli marnieją, więdną. Co sygnalizuje obraz *płynnej, nieokreślonej obecności*? Barbara Skarga w *Tercecie metafizycznym* cytuje Montaigne'a: „Dopiero w samotności będziesz w towarzystwie”⁵⁹.

Samotność według Montaigne'a jest dla duchów wybranych. Inni, pisząc o niej z poetyckiego punktu widzenia, najczęściej opiewali związane z nią cierpienia, choć byli i tacy, którzy wielbili ją, jako że przyniesie potrafi ukojenie, a nawet szczęście⁶⁰.

Wojnicz duchem wybranym? Narodziny i śmierć bohatera nie czerpią swojego znaczenia z naturalnego krajobrazu *Empuzjonu*. Ta obecność bohatera w czasie błysku magnezji, jego narodziny i jego śmierć to nic innego jak *ego* jego myśli, które są bezbronne wobec halucynacji nieuniknionego końca. Ludzie, zdarzenia uciekają ostatecznie, bezpowrotnie, należą już do przeszłości. Rzeka czasu ukażała najbardziej uchwytne dowód: za każdym „stoi cień”. Czas nagli, każdy może być pierwszy w tej przyszłości, a jedyne, co prowokuje, to tylko śmierć. Jeden zwyczajny błysk flesza prowokuje myśl o przemijalności świata?

Wszystko, co wiem o sobie, wszystko, co moje i swojskie, w każdej kolejnej chwili na nowo staje pod znakiem zapytania. Moja tożsamość musi więc zawierać w sobie gotowość do porzucenia wszystkiego, co myśle i co czuję: „wspięcia się nad własną głowę i ponad własne serce [...], ponad samego siebie”. Musi zawierać gotowość

59 B. Skarga: *Tercet metafizyczny*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 186.

60 Ibidem, s. 186.

abstrahowania od samego siebie: „By wiele zobaczyć, trzeba się nauczyć oderwania wzroku od samego siebie”. Od siebie, jaki teraz właśnie jestem⁶¹.

Większość bodźców, na które reagujemy, nie jest zauważana albo jest dostrzegalna jedynie w niewielkim stopniu. Na pewno więc doświadczenie zmysłowe nie jest w pełni świadome. Podczas myślenia występują procesy reakcji mimowolnych lub fragmentarycznie impulsywnych, ponieważ są łatwo dostępne i dlatego uruchamiają się błyskawicznie. Stąd koncepcja błysku magnezjowego flesza w *Empuzjonie*, który w swoim „agresywnym”, znaczącym, wizualnym charakterze podkreśla autorytet zdarzenia i komponuje mentalne obrazy poniżej progu świadomości.

Arnheim podkreśla, że istnieją różne okoliczności myśli, które są pozbawione obrazów. Perspektywy percepcji wzrokowej ukierunkowanej na percepcję świata zewnętrznego mają charakter czegoś, co jest dane obiektywnie. Wtedy nasze wrażenia formatuje zjawisko powidoku.

Obrazy ejdetyczne wydają się mieć podobne właściwości. Zachowują się nie jak wytwory postrzegającego umysłu, lecz jak projekcje bodźców. Z tego względu mogą stanowić materiał dla myśli, trudno jednak sądzić, by mogły być jej właściwym narzędziem⁶².

Taki rodzaj obrazów mentalnych, które są niejako „wyjmowane” z pamięci i obrazowane jako separowane, odrębne elementy. Taki pogląd Arnheima nie koliduje z opinią, która podkreśla mechaniczne kopiowanie przedmiotowości świata zewnętrznego i wierne

61 K. Michalski: *Plomień wieczności...*, s. 83.

62 R. Arnheim: *Myślenie wzrokowe...*, s. 127.

kumulowanie jego kopii. Umysł niejako „wycina” z sieci pamięci pojedyncze elementy rzeczywistości, co nie oznacza, że zmienia się ona sama. W ten sposób umysł może tworzyć różnokierunkowe konglomeraty wizualne, które funkcjonują dzięki wyobraźni.

Jest to najprymitywniejsze rozumienie wyobraźni czy fantazji – rozumienie, zgodnie z którym umysł ludzki nie ma żadnej kreatywnej władzy oprócz zdolności do łączenia ze sobą mechanicznie reprodukowanych „fragmentów rzeczywistości”⁶³.

Trudno się zgodzić z dość osobliwą uwagą Arnheima. To właśnie umysł twórcy jest powołany do kreatywnej władzy. Kreatywność to cecha artysty, który tworzy „coś nowego”, a tworząc, inwestuje swoją energię umysłową, która „rozbija”, przenika realną rzeczywistość i działa jak magneszjowy flesz z *Empuzjonu*.

Arnheim wyjaśnia fenomen postrzegania rzeczywistości, twierdząc, że obrazy przechowywane przez pamięć ignorują całość obiektu, jedynie wyróżniają niektóre jego cechy w procesie selekcji⁶⁴. Selektywna percepcja umysłu tworzy niekompletne, niezupełne obrazy mentalne. Ten owoc selektywnej percepcji jest bardziej zaawansowany niż refleksja wiernych kopii realnej rzeczywistości.

63 Ibidem, s. 127.

64 „604. Łatwo uzyskujemy fałszywy obraz zjawisk nazywanych »rozpoznawaniem«; jakby polegało to zawsze na porównywaniu ze sobą dwu wrażeń. Jakbym nosił ze sobą obraz przedmiotu, rozpoznając na tej podstawie dany przedmiot jako ten właśnie, który ów obraz przedstawia. Takie porównanie zdaje się podsuwać nam nasza pamięć – przechowująca obrazy rzeczy dawniej widzianych i pozwalająca patrzeć (jak przez lunetę) w przeszłość. 605. Tymczasem jest to nie tyle porównywanie przedmiotu z ustawionym obok niego obrazem, ile pokrywanie się pierwszego z drugim. Widzę zatem tylko jeden obiekt, nie dwa”. L. Wittgenstein: *Dociekania filozoficzne...*, s. 221.

Odbiorca *Empuzjonu* również jest poddany władzy obrazów mentalnych. Ten świat jest fragmentaryczny, skomponowany z wycinkowych obrazów. Błysk flesza nie tylko oślepia bohatera powieści, ale także razi odbiorcę, prowokując do ujawniania własnego transcendentalnego Ja.

5. duch i materia

Jak twórca komunikuje się z dziełem? Jakie uwarunkowania dialogicznego komunikowania się z dziełem realizuje twórca? Problem dialogiczności procesu twórczego precyzuje Stróżewski w *Dialektyce twórczości*. Stwierdzenie faktu, że proces twórczy rozstrzyga się pomiędzy twórcą a realizowanym dziełem, jest oczywiste. Nie toczy się jednak w pustce. Proces ten uwzględnia zróżnicowane pola interakcji, które determinują afirmatywnie lub pejoratywnie poszczególne fazy twórczej aktywności. Proces twórczy jako fakt estetyczny jest auto-refleksją podmiotu, który zostaje udostępniony w sposób zobiektywizowany. Dynamika procesu twórczego jest nieregularna, chwiejna, kapryśna. Poszczególne fazy procesu przebiegają w trudnym do określenia czasie, który zależny od zmiennych, niesystematycznych, permanentnych inspiracji oraz równie niestabilnych, periodycznych procesów decyzyjnych. Dzieło, jako rezultat procesu twórczego, w każdej fazie realizacji odsłania się, ukazując nowe kształty, modyfikuje oraz manifestujące się wartości – przestaje milczeć, zaczyna „mówić”. To jest osobliwy moment spotkania twórcy i dzieła. Ten proces Ingarden nazywa „stawianiem się” dzieła jako „wytworu czynnego sposobu istnienia”⁶⁵. A dzieło:

65 W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 251.

Ukazując się i odsłaniając, bierze udział w dialogu. Istotą procesu twórczego jest bowiem dialog. Podkreślmy to z całym naciskiem: póty trwa twórczy dialog, póki dokonuje się akt tworzenia. W momencie gdy jedna strona dialogu: twórca albo dzieło, zawiesza swe uczestnictwo, gdy naprawdę przestaje odsłaniać się lub obie strony głuchną i ślepną na siebie, proces twórczy – szczęśliwie czy nie-szczęśliwie – dochodzi swego kresu albo się urywa⁶⁶.

Proces twórczy jest natury psychofizycznej, ponieważ organizują go etapy świadomości, jak i przebłyski podświadomości. Fazy te przenikają się, uzupełniają, rzutują na siebie. Przebłyskami świadomości i nieświadomości wyróżnia się moment przejściowy, ponieważ pojawia się intensyfikacja ewolucji koncepcji dzieła. Proces twórczy finalnie krystalizuje się dopiero w chwili realizacji. Dzieło filmowe jest materialnym obiektem, przedmiotem „widzialnym” i dlatego sposób profilowania dzieła jest wyłącznie impulsem zewnętrznym. Moment konfigurowania koncepcji dzieła nie może interferować z momentem realizacji – decydująca jest krytyczna, wieloaspektowa i złożona efektywność wielofazowej realizacji dzieła filmowego. Natomiast niektóre etapy procesu twórczego w fazie realizacyjnej umożliwiają działania autoryzujące ingerencję momentu ewolucji koncepcji dzieła w proces produkcyjny. Są to między innymi etapy: montażu obrazu, zdjęć uzupełniających tzw. *dokrętek* „interwencji” VFX (*visual effects*), CGI (*computer-generated imagery*), AI *Image Generators*, *color grading*’u, montażu dźwięku, koncepcji finalnego udźwiękowienia (*mastering*). To są wyłącznie decyzje warunkujące ostateczną pełnię, dojrzałość oraz finezję formalną dzieła. Powyższe etapy procesu twórczego Stróżewski określa jako „dopełnienie”. Tym samym dokonuje się

66 Ibidem, s. 251.

urzeczywistnienie zmaterializowanych, estetycznych wartości i szczególnej doskonałości inicjalnego zamierzenia twórczego.

Dzielaми sztuki mogą być same pomysły; znajdują się wewnątrz łańcucha rozwojowego, który przypuszczalnie może znaleźć jakąkolwiek formę. Nie wszystkie pomysły muszą być fizycznie realizowane⁶⁷.

Stróżewski klasyfikuje związki, które zachodzą pomiędzy „pomyśłem” a realizacją dzieła, oraz wyróżnia następujące relacje: 1) koncepcja poprzedza zapis: a) pomysł jest dany w „przebiegu”, a zapis jest czysto instynktowny, b) koncepcja konkretyzowana bez zapisu, c) koncepcja wypracowywana w trakcie zapisu; 2) koncepcja ewoluuje symultanicznie z notacją: a) zapis podporządkowany aktywizującej się koncepcji, b) występuje szczególna interaktywność między intencją a rozwiązaniami realizowanymi w zapisie, c) koncept najpełniej uwarunkowany zapisem i rozwija się zgodnie z efektywnością materiału. Oczywiście takie wyszczególnienie dotyczy różnych rodzajów sztuk. Jeśli odwołujemy się do specyfiki sztuki filmowej, zastrzeżenia wymaga termin: *zapis* – tu znaczy literalnie: notacja *storyline*, *treatmentu*, scenariusza, scenopisu (*technical script*). Sam zapis nie jest jednak jeszcze dziełem. Stróżewski, formułując metamorfozy rodzajów twórczości, potwierdza różnokierunkowość hipotezy o dialogicznym charakterze procesu tworzenia, który uwzględnia również momenty oceny powstającego dzieła.

67 Ibidem, s. 254. Cyt. Sol LeWitt: *Sentences an Conceptual Art*. „Art and Language” 1969, t. 1, cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*. Wydawnictwo PWN, Warszawa 1981, s. 113. Twórcy dzieł filmowych, którzy nie znaleźli zrozumienia producenta, mogą również zaliczyć siebie do grupy tych spełnionych artystycznie (!?).

To zaś nie jest niczym innym jak udzieleniem odpowiedzi na pytanie o wartość, stawiane nie tylko przez twórcę, ale i w sposób swoisty – przez samo dzieło⁶⁸.

Stróżewski podkreśla, że „mechaniczne przeniesienie pomysłu w materiał” nie jest jeszcze procesem twórczym, ponieważ nie jest dialogiem. W wielofazowym procesie realizacji dzieła filmowego będzie to zrealizowany materiał zdjęciowy bez współudziału fazy montażu⁶⁹. Dlatego mechaniczna rejestracja nie jest dziełem, ponieważ autentyczny proces twórczy dzieli się na proces tworzenia koncepcji, a następnie przeniesienia na materiał. Jakie warunki muszą być spełnione, aby mógł zaistnieć dialog w procesie twórczym? Dialog zawsze zakłada partnerstwo, które już zostaje nawiązane w procesie

68 Ibidem, s. 258.

69 Problem oceny wartości artystycznej mechanicznej rejestracji w sztuce filmowej jest zawikłany. Rozpowszechniony jest pogląd, że specyfika rejestracji realnej rzeczywistości w procesie zdjęciowym jest procesem twórczym. Kompozycja obrazu (kadowanie/*framing*) polegająca na redukcji realnej czasoprzestrzeni (format ekranu) jest sytuacją „egzekwującą” podjęcie procesu selekcji przy udziale narzędzi warsztatowych, które inicjują dialog twórcy z dziełem. Nie można się jednak zgodzić z takim poglądem. Proces zdjęciowy i formatowanie czasoprzestrzeni (pomimo skonkretyzowanej wizualnej wizji artystycznej) jest jedynie szkicem, zaledwie „wstępem”, zamiarem umożliwiającym wykreowanie dzieła, a tym samym strefa immanencji nie zostaje przekroczona. Właściwy proces twórczy rozpoczyna się z chwilą nawiązania rzeczywistego dialogu twórcy z dziełem. Początkiem tego dialogicznego spotkania jest proces montażu, który organizuje i komponuje różnokierunkowe interpretacje realnej rzeczywistości. Dopiero w tej fazie realizacji dzieła filmowego zostaje zdominowana strefa immanencji. Próba konkluzji: rzeczywistość ekranową – rezultat myślenia artystycznego – wyraża rzeczywiste uczestnictwo intencji (zamyśłu) twórcy. Dlatego dziełem nie może być szkic, wstępny materiał, zaledwie projekt, ponieważ twórca nie ujawnił jeszcze w pełni artystycznej intencji i nie zaprezentował ostatecznej formy dzieła.

tworzenia pomysłu. Pomysł może być poddawany różnym przemianom, modyfikacjom, może być błędny, nieudany i odrzucany. Oczywiście może się również okazać, że zmaterializowanie pomysłu przekracza możliwości materiału bądź przebiegu procesu realizacji. Co jest więc autentycznym potwierdzeniem faktycznego dialogu między podmiotem a obiektywizującym się dziełem?

Proces twórczy dobiega w ten sposób kresu: dialog zmienia się w kontemplację. [...] Strefa immanencji zostaje przekroczona, a dla powziętej w umyśle (wyobraźni twórczej) szuka się transcendentalnego podłoża, na którym ukształtować będzie można obiektywny, autonomiczny *analogon*. Wtedy zaczyna się następna faza tworzenia. Nowy twór podbudowywany kształtowaniem takiego czy innego materiału zaczyna żyć swoim własnym życiem, rozwijającym się i dojrzewającym w miarę rozgrywającego się twórczego procesu⁷⁰.

Równolegle dojrzewa „logika”, która w początkowej fazie realizacji częściowo przenikała sens wstępnego twórczego procesu (na każdym etapie pogrążała się w sprzecznościach). Właśnie logika jest ogniwem, które twórca musi permanentnie korygować, reorganizować, uznając jej pierwszeństwo nad sensem wyjściowej intencji. Stróżewski podkreśla, że proces ten jednoznacznie eksponuje możliwość i predyspozycję wzajemnego komunikowania się określonych treści. W ten sposób twórca odsłania siebie, wchodząc w dialog z odsłaniającym się. Nieodłączną predyspozycją twórcy jest niezwłoczna odpowiedź na „nowe”, które ukazało się w rezultacie sukcesywnego aktu twórczego. Konsekwentnym warunkiem dialogu z dziełem jest zdominowanie ostatecznej wartości, czyli wartości estetycznej. Sens dzieła ujawnia się w obszarze wartości, która finalnie musi być skonkretyzowana.

⁷⁰ W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości...*, s. 259.

Właśnie dialektyka tych sensów w procesie wzajemnego uzupełniania się tworzy optymalną realizację wartości.

W autentycznym dialogu twórcy z dziełem zostaje spełniony warunek zdolności *epoche* (zawieszenia) własnego sądu, nawet w przypadku wyłaniania się niezamierzonej i nieoczekiwanej wartości. W tego typu intymnym dialogu twórcy z dziełem dominuje imperatyw polemizowania jednostronnych racji: motywu koncepcji twórczej i argumentów powstającego dzieła według tej koncepcji.

6. pozory realności

Rzeczywistość ekranowa jest światem nieustającej zmiany i nieredukowalnej różnorodności, tym samym nie jest żadną uniwersalną całością. Jedynie próba wyzwolenia potencjału wrażliwości odbiorcy decyduje o zakrytej wartości dzieła filmowego⁷¹. Nie oznacza to, że każdy odbiorca w trakcie refleksyjnej oceny postrzega faktyczne wartości dzieła, ponieważ reguły tworzenia nie uwzględniają jednej perspektywy uzasadniających całokształt kryteriów. Jedynym wyznacznikiem uzasadniającym pojęcie wartości jest odwołanie się do aktywnego podmiotu w perspektywie bycia. Granicą tego, co odbiorca „zrozumie”, jest właśnie inkorporacja, włączenie dzieła w krąg jego życia.

Bycie ludzkie nie jest jednak statyczną strukturą, nie ma systemu, przez odniesienie którego można cokolwiek zrozumieć z zewnątrz, i nigdy nie jest określone do końca. Nie dopełnia się wraz z osiągnięciem kresu. To właśnie odbiorca nadaje sens dziełu, intensywnością swojego bycia czyni go zrozumiałym i układa w sekwencję wartości. Transcendentalna świadomość (zgodnie z poglądem Husserla) jest

71 Wartości dzieła artystycznego definiowane są jako wartości sensu oraz wartości estetyczne.

właśnie tożsamością odbiorcy, która decyduje o tym, czym jest świat ekranowy i jaki jest jego sens. Jak odbiorca postrzega żywioł realnej przedmiotowości i rzeczywistości ekranowej?

Problemy interpretujące i racjonalizujące istotę percepcji oraz ich udział w naturze świadomości są przedmiotem fenomenologii, która rozstrzyga o esencji bycia. W gruncie rzeczy jest to filozofia transcendentalna, która analizuje zagadnienia czasu, przestrzeni oraz sposoby konfigurowania świadomości w ludzkim doświadczeniu. Sfera sztuki jest inspirowana „światem” przeżywanym – to przecież emocje kształtują odbiór dzieła filmowego⁷². Tym samym pole percepcyjne odbiorcy jest opanowane przez efemeryczne wizualne doznania oraz rezonanse dźwiękowe. Doznania te gubią się i kluczą w labiryntach wyobrażeń, postaci, obiektów oraz interferują, przeplatają się z realną rzeczywistością, aby skonkretyzować się w „igrzyskach” wyobraźni⁷³.

72 Obraz filmowy jako obiekt estetyczny generuje emocje. „Są dwie postaci doświadczenia wzruszeń, dwie postaci doświadczenia, uzyskiwania bezpośredniej właśnie wiedzy w tym, co mi się ujawnia w przedmiocie estetycznym, wzruszenia ludzkiego, stanu psychologicznego osoby przedstawionej – jedna to doświadczenie mego własnego wzruszenia, a druga to doświadczenie cudzego wzruszenia, cudzego stanu emocyjnego, czy ogólniej, cudzego stanu psychicznego. Doświadczenie to może wystąpić przy bezpośrednim obcowaniu człowieka z człowiekiem i w pewnej mierze także przy obcowaniu perceptora estetycznego z obiektem estetycznym”. T. Brunius: *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Wykład VII pt. *The use of Art*. Cyt. za R. Ingarden: *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Wybór i oprac. A. Szczepańska. Wstęp W. Stróżewski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 105.

73 „Quasi-częściami przeżyć elementarnych są jakości, dla których następnie zdefiniowana jest relacja podobieństwa, Dzięki niej natomiast można wyodrębnić klasy jakości odpowiadających poszczególnym zmysłom. Z kolei dla każdej takiej klasy wprowadza się ustrukturyzowane jakości. W rezultacie otrzymujemy subiektywną wielowymiarową przestrzeń stanów, w której dla każdego punktu czasoprzestrzeni istnieje wektor opisujący doświadczenie danego podmiotu w tym punkcie. Świat przedmiotów fizycznych powstaje przez zdefiniowanie

Świat nie jest przedmiotem, którego prawo konstytucji posiadam, jest naturalnym środowiskiem i polem wszystkich moich myśli i wszystkich moich wyraźnych postrzeżeń. Prawda nie „mieszka” w „człowieku wewnętrznym”, a raczej w ogóle nie ma człowieka wewnętrznego, człowiek jest w świecie, i to w świecie siebie poznaje⁷⁴.

Maurice Merleau-Ponty w *Fenomenologii percepcji* cytuje formułę redukcji fenomenologicznej ucznia Husserla, Eugena Finka, który mówił o „zdziwieniu wobec świata”. Zadaniem redukcji fenomenologicznej jest ogłód procesu wyłaniania się transcendencji i wszystkich nici intencjonalnych wiążących się ze światem, który jest w istocie ekscentryczny, zawikłany i paradoksalny⁷⁵.

Świat jest nie tym, co myślę, ale tym, co przeżywam, jestem otwarty na świat, w sposób niewątpliwy komunikuję się z nim, ale go nie posiadam, bo jest on niewyczerpywalny⁷⁶.

Świat manifestuje się w każdej formie, odtwarza się w pojęciach, wiedzy i w bliskim, swojskim „domu”. To jest horyzont bez ograniczeń,

przyporządkowania między tą subiektywną przestrzenią stanów a obiektywnie istniejącą czterowymiarową czasoprzestrzenią i przez przypisanie każdemu jej punktowi określonej jakości. Aby otrzymać intersubiektywny świat, każdy z podmiotów konstytuuje świat innego podmiotu przez odwzorowanie go na przestrzeń fizyczną. Następnie prawdziwe twierdzenia dotyczące wzajemnych odwzorowań między różnymi podmiotami wyznaczają to, co jest prawdziwe intersubiektywnie dla różnych podmiotów”. P. Kawalec: *Rekonceptualizacja zastanej mądrości. Wstęp do koncepcji i metody filozofii konstruktywnej Nelsona Goodmana*. W: N. Goodman: *Struktura zjawiska...*, s. XXVI.

74 M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. Kowalska. J. Migasiński. Posłowie J. Migasiński. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2021, s. 8.

75 Ibidem, s. 11.

76 Ibidem, s. 14.

który wypełniony jest treścią słów „ja”. Gdzieś poza granicami bycia leży nieznaną krajobraz sfery poza pojęciami, poza tym, co wie o nim świadomość „ja”. Wszystko to wskazuje na wewnętrzne napięcie, na ambiwalentny związek ze źródłem ciągle nieznanego, zakrytego świata. Ten świat jest w najwyższym stopniu różnorodny⁷⁷. Nawet świadomość „ja” nie jest w stanie zredukować tej różnorodności. Nic nie łączy tych form, nie łączy żaden klarowny układ. Tym samym nie istnieje jeden sens, jedna treść, które spajają wiedzę o życiu i o tym świecie. To zróżnicowanie jest nieusuwalne, bez szansy na jedność. A przecież każda świadomość ma inną strukturę i drugą stronę wy-
mykającą się poznaniu.

Psycholog zawsze umieszcza świadomość w ciele znajdującym się w świecie, a seria bodziec-impresja-percepcja jest dla niego ciągiem wydarzeń prowadzących do powstania percepcji. Każda percepcja rodzi się w świecie i każda percepcja to nowe narodziny świadomości. W tej perspektywie można zawsze odrzucić „bezpośrednie” dane percepcji jako zwykłe pozory i jako złożone produkty pewnej

77 O różnorodności świata pisze Michalski, inspirując się frazą Zaratustry: „Afirmacja różnorodności świata, *błogosławieństwo rzeczom*, do którego wzywa nas Zaratustra – to zatem nie po prostu zgoda na to, że rzeczy są różne. To ja, swoim życiem – niedającym się ująć w żadne ramy, nieskrępowanym, chaotycznym, dzikim – pozwalam wyjść rzeczom na jaw w ich dotąd niespotykanym zróżnicowaniu: ujawniam kruchość, odwoływalność ich każdorazowego znaczenia, odkrywam przed nimi nieograniczoną nowość, obecność ich przyszłości. Moje nieskrępowane, chaotyczne, dzikie – twórcze – życie otwiera nad każdą rzeczą czyste, głębokie, przepastne niebo: »tak zaś brzmi moje błogosławieństwo – mówi Zaratustra – stać nad każdą rzeczą jako jej własne niebo, jako jej okrągły dach, jako błękitny dzwon i wieczna pewność: błogosławiony, kto tak błogosławi«”. K. Michalski: *Płomień wieczności...*, s. 91–92.

genezy. Metoda opisowa może uzyskać prawomocność tylko z transcendentalnego punktu widzenia⁷⁸.

Edmund Husserl twierdzi, że „wszelka realność istnieje dzięki nadaniu sensu”⁷⁹. Pewność tego, co jest postrzegane, istnieje absolutnie, ponieważ jest aktualne i przejrzyste same dla siebie. Proces świadomego postrzegania uobecnia proces myślenia, który udostępnia przeżywanie w sposób bezpośredni. Tak właśnie, zdaniem Husserla, formułuje się oczywistość i niepodważalność poznania. Jak więc uzasadnić różnorodność świata?

To natura samej rzeczy jest taka, że nigdy nie może ona całkowicie się odsłonić, w pełni uobecnić. Także istoty znacznie doskonalsze od nas, gdyby istniały, nie mogłyby poznawać rzeczy w sposób równie jasny i bezpośredni, jak własne przeżycia świadome⁸⁰.

Twierdzenie Husserla, że każda rzecz organizująca świadomość, która jest źródłem posiadającego przez nią sensu, nie narusza rzeczywistości świata. Stanowisko fenomenologiczne nie substytuuje rzeczywistości świata w pozór. Świadomość absolutna nie jest natomiast świadomością empiryczną, to znaczy każdej faktycznej osoby, ale również nie jest absolutną kategorią. Poznanie świata powinno być, zdaniem Husserla, wolne od sądów *a priori*.

Cały, w naturalnym nastawieniu uznawany świat, w doświadczeniu rzeczywistości znajdujący, wzięty w sposób wolny od teorii, tak jak go rzeczywiście doświadczamy [...] traci teraz dla nas całą swoją

78 M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji...*, s. 24–25.

79 K. Świącicka: *Husserl. Wiedza Powszechna*, Warszawa 2005, s. 86.

80 Ibidem, s. 87.

moc obowiązującą, winien zostać ujęty w nawias bez sprawdzania, ale także bez podawania w wątpliwość⁸¹.

Sytuacja ta jest czytelna: świat ujęty w „nawias” nie narusza jego autonomiczności. Refleksja redukcji fenomenologicznej Husserla wskazuje, że świadomość jest rzeczywiście autonomiczna. Źródło sensu świata jest odkrywane wyłącznie w pytaniu o istotę transcendenentalnej subiektywności, która w fenomenologicznym *epoche* pozwala uchwycić Ja wraz z świadomościowym postrzeganiem. W ten sposób świat obiektywny jest światem, który istnieje, manifestuje się dla każdego indywidualnie. Każdy przedmiot sytuowany w świecie jest traktowany jako fragment większej konfiguracji.

Skoro świat obiektywny jest dany, przyjmuje się, że wysyła on do organów zmysłowych przekazy, które powinny być przenoszone, a następnie odczytywane w taki sposób, by mógł się w nas odtworzyć tekst oryginału. Stąd zasada punktowej odpowiedzialności i stałego związku między bodźcem i elementarną percepcją⁸².

Rzeczywistość ekranowa interpretowana jest przez odbiorcę tylko ze względu na aglomerat wartości treści emocjonalnych. Analizując proces postrzegania zdarzenia filmowego, należy więc sprecyzować pojęcie wrażenia, które jest *spiritus movens* przeżyć emocjonalnych. To kategoria, która obejmuje nie tylko wrażenia wzrokowe, ale również sensoryczne. W obiektywnym świecie właśnie wrażenia mogą być postrzegane jako chwilowe i punktowe doznanie, przeżycie. Czy zasadne jest wprowadzenie do analizy procesu percepcji jeszcze jednego pojęcia, określającego wrażenie jako danej zmysłowej, a mianowicie

81 Ibidem, s. 88.

82 M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji...*, s. 25.

pojęcia impresji? Jednak Merleau-Ponty twierdzi, że pojęcie impresji nie może służyć analizie procesu postrzegania ponieważ pole wizualne nie składa się wyłącznie z jednorodnych struktur, wizji lokalnych. Struktury te składają się z fragmentów (modułów) materialnych, które są rozlokowane w przestrzeni. Dlatego wyizolowana dana, czyli impresja, nie może służyć jako właściwe narzędzie w analizie procesu percepcyjnego⁸³.

Postrzegamy za pomocą rzeczy postrzeganych. A ponieważ rzeczy postrzegane są nam dostępne oczywiście tylko dzięki percepcji, ostatecznie nie rozumiemy ani jednego, ani drugiego. Jesteśmy uwikłani w świat i nie udaje nam się od niego oderwać, aby dotrzeć do samej świadomości świata⁸⁴.

To znaczy, że każda świadomość jest świadomością czegoś, ponieważ jakości nie doświadczamy bezpośrednio⁸⁵. Rzekoma oczywistość

83 Ibidem, s. 22.

84 Ibidem, s. 23.

85 Współczesne badania kognitywistyczne nad naturą świadomości przynoszą nowe rozwiązania. Dennet proponuje model świadomości „wielokrotnych szkiców” i analizuje procesy, które opisują przebieg skutków, jakie występują po zarejestrowaniu przez oko bodźców fizycznych. Dalej Dennet rozwija swoją teorię świadomości, analizując procesy konfiguracji myśli, w której dominuje teza o rugowaniu myśli przez inną myśl w strumieniu świadomości. Współczesną teorię świadomości prezentuje Baars. „Teoria Baarsa tłumaczy między innymi ograniczoną pojemność świadomości (przez ograniczoną pojemność przestrzeni roboczej), jej sekwencyjną naturę, a także to, że zdarzenia świadome mogą generować nieświadome procesy mózgowie. Baars podkreśla jednak, że globalna przestrzeń robocza jest blisko powiązana ze świadomości przeżyciami, lecz samo znajdowanie się w globalnej przestrzeni nie jest równoznaczne z byciem przeżyciem świadomym. Innymi słowy, Baars nie ujmuje jakościowego charakteru zdarzeń świadomych, lecz stara się pokazać architekturę procesów przetwarzania informacji, które prowadzą do powstania

świata jest wyłącznie wynikiem przesądu wiedzy o świecie. I dalej Merleau-Ponty twierdzi, że istotą postrzegania jest wyłącznie segment świata, który otoczony jest granicami. Wtedy obraz powstający na siatkówce obejmuje jakości obiektów, stosunki wielkości i układy przestrzenne. Kiedy jednak kończy się proces percepcji, powstaje region, który otacza pole wizualne charakteryzujące się „widzeniem nieokreślonym, widzeniem nie wiadomo czego”⁸⁶. Jest to rodzaj sytuacji granicznej, w której manifestuje się jedynie wizualna obecność bez udziału postrzeganego obiektu. Właśnie w takiej specyficznej atmosferze ukazuje się jakość obiektu, która wyraża wartość ekspresyjną z pominięciem znaczenia logicznego. Ta cecha zmysłowości prowadzi do wniosku:

Widzialne jest to, co ujmujemy za pomocą oczu, odczuwalne to, co ujmujemy za pośrednictwem zmysłów⁸⁷.

między innymi świadomych przeżyć. Teoria ta jednak wyjaśnia, w jaki sposób stany przetwarzania informacji stają się stanami świadomymi, a więc pozwala rozróżnić stany nieświadome i świadome. Jest zatem teorią stanów świadomych, a nie świadomego podmiotu (i nie wyjaśnia na przykład różnicy między jawą a snem). Poważną konkurencją wobec idei Denneta i Baarsa jest teoria wyższego rzędu (*Higher-Order Thought*, HOT) Davida Rosenthala (2005), rozwijana w Polsce w laboratorium Michała Wierzhonia (2013). Ona również ma na celu wyjaśnienie procesu uświadamiania, a jednocześnie swoistej struktury samoświadomości towarzyszącej świadomości (przynajmniej u człowieka). Zdaniem Rosenthala myśl staje się świadoma, gdy jest przedmiotem innej myśli. Same myśli wyższego rzędu rzadziej bywają uświadamiane, lecz są przyczyną uświadamiania innych. W pewnej mierze teoria ta przypomina więc tradycyjną koncepcję zmysłu wewnętrznego”. D.C. Dennet: *Świadomość*. Przeł. E. Stokłosa. Wydawnictwo Copernicus Center Press, Kraków 2019, s. 665.

86 Ibidem, s. 23.

87 Ibidem, s. 24.

Procesy te charakteryzują się integralnością, w której niestabilna matryca świata zewnętrznego nie jest wprost kopiowana, ale jest kreowana. Próba zdefiniowania wrażenia jako zjawiska somatycznego nie demaskuje psychicznej jednostki, ale odsłania konfigurację związaną z całością i obdarzoną sensem, „która tylko stopniem różni się od bardziej złożonych percepcji, która w żaden sposób nie pomaga rozwiązać problemu, jakim jest wyodrębnienie sfery czystego doznawania”⁸⁸. Nie istnieje autonomiczna fizjologiczna i psychologiczna definicja wrażenia, ponieważ pojęcie wrażenia łączy już prawa biologiczne i psychologiczne. Tym samym coś się łączy w wyniku uzupełniania, nie dekretując całości. Wrażenie jako pojęcie elementarne jest już obdarzone sensem, a zintegrowany system postrzegania, wykorzystując procesy adaptacyjne, wzbogaca operacje niższego rzędu. Samo *wrażenie* jest pojęciem refleksyjnym. Jak więc analizować i weryfikować metodami obiektywnymi jego subiektywną naturę? Teoria wrażenia, konstruując obiekty uwolnione z wszelkiej dwuznaczności, czyste, całkowite i bezwzględne, zakłada, że są one raczej ideałem poznania niż kwestią rzeczywistą i wiarygodną.

Wyobrażenia projektowane przez instynkt lub odtwarzane w każdym pokoleniu przez tradycję albo po prostu marzenia ukazują się najpierw na takich samych prawach jak percepcje we właściwym sensie, a prawdziwa percepcja, aktualna i wyraźna, powoli odróżnia się od urojeń dzięki pracy krytycznej⁸⁹.

Merleau-Ponty, analizując udział kojarzenia w procesie percepcji, dowodzi, że obrazy i wrażenia zawsze pojawiają się w horyzoncie sensu

88 Ibidem, s. 27.

89 Ibidem, s. 30.

i są założone już w procesie synoptycznego postrzegania zarówno postulatów „konturowych” obiektów, jak i dawnych doświadczeń.

Czy to oznacza, że istnieje nieskończona wolność w procesie postrzegania i kojarzenia, skoro są zdeterminowane indywidualnymi, subiektywnymi doświadczeniami? A może to tylko hipotetyczna wolność? Wolność w ramach rubieży, której nie da się ujarzmić? W konsekwencji różnorodne doświadczenia są nieusuwalne, nie da się ich związać żadną formą, ująć w jednoznaczność, opanować jednym pojęciem. To właśnie „ja” jest podmiotem postrzegania i przeżywania pod warunkiem, że w każdym „ja” jest intensywność przezwycięzania wszystkiego, czym się jest, czyli akceptacją przyjęcia doświadczenia otwierającego nieograniczone pole wrażliwości na świat.

7. dwa światy

W heterogenicznych postawach twórczych i odbiorczych statystyczna świadomość zachowuje się z jednej strony twórczo, z drugiej – kontemplatywnie i oceniająco. Ta dwupodmiotowość pozostaje w sferze intencjonalności, w której dominuje jeden konkretny podmiot, czyli twórca. Jak empiria „ja” otwiera nieograniczoną wrażliwość na świat? W jakim zakresie twórca i odbiorca doświadczają wolności w procesie postrzegania rzeczywistości?

Bergson twierdzi, że wolność manifestuje się poprzez *Ja* głębokie, w którym przecież nie przejawia się świadomość. Czy to oznacza, że ducha wolności dyktują sekretne przeżycia? Barbara Skarga w *Studiach o Bergsonie*⁹⁰ polemizuje z tezą Bergsona o dwóch pojęciach: *Ja* powierzchownego i *Ja* głębokiego, czyli przeżyć związanych

90 B. Skarga: *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

w czystym trwaniu stosunków przestrzennych. Głębokie *Ja* odsłania się w prostej intuicji, dlatego odsłonięcie jego gruntownej istoty jest zakryte. Bergson wyróżnia i akcentuje wyłącznie *Ja* powierzchowne, które stale dzieli umysł, dzieli to, czego nie da się podzielić, rozkłada całości, oddziela elementy przenikające się, i nierozłączne. Dzięki temu może operować prawem przyczyny i skutku⁹¹. Poszukując odpowiedzi na dylematy „wolności” w procesie postrzegania rzeczywistości, Barbara Skarga replikuje:

Jestem wolny, gdy zawieszam czynność, gdy się wyzwalam z własnych nawyków i automatyzmów, gdy sam staję się źródłem mej czynności, a ona wyraża mnie całego, moje uczucia, moje myśli, moje doświadczenia, najbardziej intymne przeżycia, a także – co dla Bergsona moralisty jest sprawą niezmiernie ważną – „moje poczucie szczęścia i honoru”. Mówiąc krótko, jestem wolny, gdy próbuję być sobą. Wolność jest życiem osoby, jest jej naturalnym pędem, wewnętrznym dynamizmem⁹².

I znowu pojawia się pytanie – co znaczy być sobą? Bergson był skłonny wyróżniać nieświadome akty, to znaczy całość pamięci, która uformowała nasze bycie, charakter naszych myśli i sposobów postrzegania. Tym samym przeszłość jest cały czas obecna i rozwija się, modyfikuje osobowość. W każdym przeblýsku tego, co nieświadome, dzięki skupieniu i koncentracji uwagi, pamięć może aktualizować osobowość i wiązać ją z aktualnymi przeżyciami. Barbara Skarga wskazuje dalej, że osobowość ludzka jest tym bogatsza, im więcej

91 „Prawo przyczynowości pojęte jako zależność skutkowa jakiegoś *A* od *B* nie rządzi *Ja* głębokim, ono jest bowiem w czystym trwaniu, a trwania dzielić nie można”. M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji...*, s. 202.

92 B. Skarga: *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie...*, s. 202.

doznała, im więcej zasymilowała doświadczeń. Czy spostrzeżenie to rodzi nadzieję na dialogiczne i koherentne usytuowanie twórcy i odbiorcy w odbiorze dzieła artystycznego?

I twórca, i odbiorca zanurzeni są w byciu od momentu urodzenia wraz z cielesnością, pragnieniami, ambicjami, lękami, marzeniami, namiętnościami, zdarzeniami kryzysowymi⁹³. Tych zależności jest nieskończona liczba, jakość, intensywność. A to kieruje do wielu „światów”⁹⁴. Gdzie wyznaczyć granice tych światów? To raczej emocje

93 Żywioł przemijania kolejnych chwil życia przejmująco charakteryzuje Michalski: „Ludzie, zdarzenia, rzeczy wymykają się nam z rąk, uciekają nam ostatecznie, bezpowrotnie; mijają, stają się byłe, stają się przeszłością. Nie potrafimy do nich wrócić: coś przeszkadza. Wszystkie inne przeszkody, inne ściany dają się rozwalić: buldożerem, głową, marzeniem. Ta nie. Przeszłość nie wróci. Rzeka czasu płynie tylko w jedną stronę. Czy jest na to bardziej namacalny dowód niż śmierć? [...] Za każdym stoi cień, mroczny towarzysz podróży! Jak na chwilę przed odpłynięciem statku z emigrantami: wszyscy mają sobie do powiedzenia więcej niż zwykle, czas nagli – a za całym tym hałasem czeka niecierpliwie, w pustym milczeniu ocean; łapczywy i pewny swojej zdobyczy. Wszyscy, wszyscy bez wyjątku myślą, że to, co było dotąd, to nic, to niewiele – to najbliższa przyszłość jest wszystkim: stąd ten pośpiech, te krzyki, to wzajemne ogłuszanie się, oszukiwanie! Każdy chce być pierwszy w tej przyszłości – a przecież jedyne, co na pewno przyniesie, wszystkim po równo, to śmierć”. K. Michalski: *Plomień wieczności...*, s. 217–218.

94 „Na świat można spojrzeć z jeszcze innej perspektywy, najciemniejszej, najtrudniejszej do wyjaśnienia, bo żaden inny z jego elementów nie jest tak mętny i tak skryty, jak namiętności ukazujące się gdzieś jakby w dalekim polu, a przecież nadające tym rzeczom, temu otoczeniu, wyobrażeniom, projektom szczególny sens. Namiętność, pragnienie, gniew, pożądanie kształtują na co dzień ludzkie stosunki i to one najczęściej konfigurują elementy świata. Gdzieś zawsze na dnie ludzkich poczynań, nawet owych marzeń, oczekiwań starających się budować świat według na pozór własnych zamierzeń. W tych chwilach oczekujemy siebie. Oczekiwania bowiem mają swoje drugie dno, swoją mniej lub bardziej uświadamianą podstawę, grunt, na którym się rodzą. A ten grunt bywa grząski,

wyznaczają autentyczny ich kształt⁹⁵. Niestety światy te ulegają czasowym metamorfozom. Również istnieją światy odrębne, indywidualne, niejako niestabilne, pospolite bez właściwości. Światy te nie są w stanie przekroczyć granic wydarzeń codzienności, charakteryzują się biernością i słabością. Jak zracjonalizować irracjonalne, indywidualne myśli, uczucia, nawyki, emocje? Nie ma i nie może być żadnej rozsądnej odpowiedzi na to pytanie.

Otóż jest rzeczą niewątpliwą, że osobowość ludzka jest tym bogatsza, im więcej doznała, im więcej doświadczeń wchłonęła, im ciekawsze i barwniejsze są jej wspomnienia, ale i wiedza, mało tego – cała osobista kultura. Bogatsza jest też wówczas, gdy owe wspomnienia umie przywołać, gdy może je uczynić żywymi i wykorzystać w swym życiu, w procesie nieustannej samokreacji⁹⁶.

dobrze, jeżeli jest piaszczysty. Na takim gruncie nie urodzi się mocne drzewo, raczej skarłały krzew kolczasty. I tak w ludzkim świecie więcej jest zła, zbrodni aniżeli moralnego piękna”. B. Skarga: *Tercet metafizyczny...*, s. 133–134.

- 95 „Emocje wiążą się z wartościami. Nie wiem, co jest pierwsze, czy od emocji zależy wybór wartości, czy przeciwnie, to one rodzą takie lub inne uczucia. W każdym razie rzadko jesteśmy wobec wartości obojętni. Do jednych jesteśmy przywiązani, inne odrzucamy lub traktujemy jako anachroniczne. [...] Kiedy rodzi się miłość, a kiedy nienawiść, kiedy panuje wierność, a kiedy zdrada, wątpię, czy na te pytania można odpowiedzieć. Mogą bowiem zaistnieć w najrozmaitszych ludzkich ugrupowaniach i w najrozmaitszych okolicznościach. Jakie światy się z tych uczuć rodzą, to także pytanie bez uogólnionej odpowiedzi. Dotyczyć ono może tylko niewielkich społeczności, takich jak rodzina, jakiś klan, grupa grająca w piłkę chłopców. Gdy jednak mamy do czynienia ze światem społecznym o szerszym zasięgu, jego konfiguracja nie układa się według prostych reguł i najrozmaitsze uczucia mają w nim miejsce. Nie jest więc łatwo odpowiedzieć na zadane pytania”. Ibidem, s. 139.

- 96 B. Skarga: *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie...*, s. 207.

Jakiego trudu wymaga utrzymanie tej wątej nici porozumienia twórcy z odbiorcą? To oczywiście wymaga podjęcia kolosalnego wysiłku. Osobowość też łatwo utracić, kiedy zwyciężają stereotyp, rutyna, manieri, które prowadzą do utraty oryginalności i paraliżują potencjał kreacyjny. Jak więc wzbogacać osobowość odbiorcy, skoro twórca nie ma wglądu w jego mentalność, indywidualność, *psyche*?

Rozpoznawanie skomplikowanych układów nie może sięgać do całości. W tym przypadku świadomość rekonstruuje przeszkody, uzupełniając powstałe luki w pamięci. Gdy konsolidujemy „prześwity” przy udziale pamięci, całość nabiera sensu. Dla Bergsona proces intelektualny ma charakter kolisty i dlatego jest twórczy. To jest metaforyczny obraz czystego udziału pamięci, która przesyła podpowiedzi, wskazówki, postulaty, angażując i włączając je w przedmiot⁹⁷. W ten sposób podmiotowi postrzegającemu ukazują się zakryte dotąd sfery rzeczywistości.

W momencie wysiłku intelektualnego ruch myśli zmienia kierunek na pionowy, on przebiega przez różne plany świadomości, koncentrując się stale na obchodzącym nas w danym momencie rozpoznawanym przedmiocie, przywołuje wspomnienia, zarówno z głębokich warstw pamięci, jak i związane bardziej z daną percepcją⁹⁸.

Tak dla Bergsona wyłania się świat życia duchowego. Proces ten, zataczając kręgi coraz dalsze od realnej rzeczywistości, integruje się w marzeniach-wspomnieniach. W momencie kiedy marzenia

97 „Rozumiem przeszłość o tyle, o ile jestem z nią związany, o ile potrafię włączyć ją w horyzont mojego życia, o ile doświadczam jej oddziaływań; dlatego przeszłość nie może stać się wyłącznie przedmiotem, »obiektem« poznania, a wiedza o przeszłości – obiektywną nauką”. K. Michalski: *Plomień wieczności...*, s. 49–50.

98 B. Skarga: *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie...*, s. 196.

przesłaniają rzeczywistość, błąd postrzegania wynika z podmiotu, a nie z przedmiotu. Tak sformatowane wizje ulegają ciągłym przekształceniom, nie gwarantują jednak urzeczywistnienia. Mimo wszystko Bergson nie przypisuje istotnej roli marzeniom. Barbara Skarga natomiast przypisuje im pozytywną wartość w tworzeniu idei postrzegania obiektów indywidualnych.

Ale owe obrazy, idee nie pojawiają się mechanicznie, zwrócić się więc trzeba w głąb pamięci, czasem tej najbardziej ukrytej, trzeba też, jak dodaje Bergson, intuicji, aby ją odnaleźć, aby przeskoczyć odstęp czasu, zstąpić w przeszłość i związać się z teraźniejszością. Jakże pomocnym tej intuicyjnej penetracji bywa marzenie, ta chwila rozluźnienia, podczas której wspomnienia zaczynają się tłoczyć. Twórczość wymaga, byśmy umieli marzyć⁹⁹.

Myślenie twórcze kieruje się ku nowym ideom, projektom, odsłaniając zakryte wizje przed widokiem codzienności i trywialnych schematów. Barbara Skarga wskazuje, że marzenia-wspomnienia „pozwalają oświecić rzecz innym światłem, przeniknąć martwość wielu funkcjonujących schematów myślowych, ożywić je nowym życiem”¹⁰⁰. Żywioł marzenia-wspomnienia jest królestwem pamięci jako niewyczerpane źródło różnokierunkowych konfiguracji. Kreacyjny umysł wymaga odseparowania się od praktyki i od tego, co aktualne. Kreacyjny umysł docenia „talent” do marzenia jako spektakularnego przywileju twórcy. Jaka jest szczególna rola marzenia?

Pozwala przywołać obrazy i myśli, które wydawały się utracone, a które w nowej sytuacji zyskują niespodziewany sens. Marzenia

⁹⁹ Ibidem, s. 201.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 200.

rozszerzają nasz własny horyzont intelektualny, nasze świadomościowe pole, które jest zawsze punktem wyjścia ku przyszłości, dla nowych twórczych zamierzeń, jak i dla refleksji nad tym, czym jesteśmy. Marzenia służą samowiedzy, ujawniając więcej prawdy o nas, aniżeli wszelka analiza¹⁰¹.

Zdaniem Bergsona marzenia nie są „luksusem życia”, są wręcz koniecznością, prerogatywami świadczącymi o przewycięzeniu codzienności w działaniu i obecności oraz „przemodelowaniu samych siebie”. Barbara Skarga formułuje wnioszek:

[...] osobowość nigdy nie jest skończona, że nie zatrzymuje się ona w ruchu, a więc nigdy nie jest tożsama sama z sobą, w żadnym momencie czasu¹⁰².

Tym samym dla Bergsona wolnym aktem świadomości jest „pełna i świadoma integracja osobowości”. Osobowość, która jest w ciągłym napięciu, niecierpliwości, fermentie, poruszeniu i dlatego jest nie-skończona, bezkresna, skierowana na przyszłość.

To otwartość na świat i jednocześnie akt przejawiania się tego, co w nas autentyczne. Trzeba być po prostu sobą, wtedy jest się wolnym¹⁰³.

Merleau-Ponty formułuje myśl, która wyznacza granice postrzegającej świadomości przy „udziale sytuacji” oraz „udziale wolności”:

101 Ibidem, s. 207.

102 Ibidem, s. 208.

103 Ibidem, s. 212.

Rodzić się to jednocześnie rodzić się ze świata i rodzić się dla świata.
Świat jest już ukonstytuowany, ale nigdy do końca¹⁰⁴.

Tym samym odkrywa się pole nieskończonych możliwości, które nie wskazują determinizmu i nie zakładają obecności absolutnego wyboru. Tak właśnie manifestuje się ambitna samotność świadomości: „nigdy nie jestem rzeczą i nigdy nagą świadomością”¹⁰⁵. Akt wyboru i przeżywania udomowionej konfiguracji świata przyjmuje postać bytu, stając się źródłem, wsparciem i ocaleniem. Merleau-Ponty cytuje Husserla, który definiuje pojęcia „pola wolności” i „wolności uwarunkowanej”, akcentujące nielinearność granic pola percepcyjnego. To właśnie omnipotencja zaangażowania wspiera i konsoliduje moc wolności¹⁰⁶. Żaden duch zaangażowania nie może jednak przekraczać wszystkich rozbieżności, odrębności i być wolnym od wszystkiego. Tak Merleau-Ponty interpretuje pojęcie „wolności uwarunkowanej”. Egzystencja równolegle syntetyzuje i konkretyzuje wszystko, do czego się zwraca, dlatego nie może być integralna¹⁰⁷. Uczestniczenie

104 M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji...*, s. 474.

105 Ibidem, s. 474.

106 „Nasza wolność, powiada się, jest albo całkowita, albo żadna. Ten dylemat jest właściwy myśleniu obiektywnemu i analizie refleksyjnej, jego współnicze. Jeżeli bowiem umieszczamy się w bycie, nasze działania muszą koniecznie pochodzić z zewnątrz, a jeśli powracamy do konstytuującej świadomości, muszą pochodzić z wewnątrz. Ale właśnie nauczyliśmy się właśnie rozpoznawać porządek zjawisk. Jesteśmy związani ze światem i z innymi tak, że tworzymy nierozzerwalną jedność. Idea sytuacji wyklucza wolność absolutną u źródeł naszego zaangażowania. Wyklucza ją zresztą również u ich kresu”. Ibidem, s. 475.

107 „Synteza bytu-w-sobie i bytu-dla-siebie, która spełnia Hegłowską wolność, zawiera jednak pewną prawdę. W pewnym sensie jest to właśnie definicja egzystencji, bo w każdej chwili synteza ta dokonuje się na naszych oczach w zjawisku obecności, tylko że wciąż trzeba zaczynać ją od nowa i nie znosi ona naszej skończoności”. Ibidem, s. 475.

w bliżej nieokreślonej terażniejszości, modyfikuje przeszłość, przeobraża jej sens, uwalnia i, separując, włącza w alternatywne wydarzenia egzystencjalne.

Jednak również to zaangażowanie ma wymiar niejawny, możliwe jest zatem tylko w pewnym czasie. Wyboru swojego życia zawsze dokonujemy na bazie czegoś, co dane. Moja wolność może sprawić, że moje życie odwróci się od swojego spontanicznego sensu, ale tylko przez serię przesunięć i tylko wtedy, gdy najpierw ten sens uzna, a nie przez absolutną kreację¹⁰⁸.

Stanowisko „otwartości na świat” nie limituje dostępu do świata, ponieważ jest systemem, taktyką komunikowania się z nim. Dopiero zanurzając się w terażniejszość, w świat, dokonując wyborów, przyjmując i autoryzując niespodziewane przypadki, można „pójść dalej”. Oczywiście można mijać się z wolnością, ale tylko wtedy, kiedy zostaje przekroczona naturalna sytuacja ludzkiego świata, a jej akceptacja jest na początku zakwestionowana. Wybory i działania nie ograniczają wolności, jedynie wyzwala ją z zadowolenia.

Podobnie jak refleksja przejmując swoje pragnienie absolutnej adekwacji od percepcji, która sprawia, że ukazuje się rzecz, i w ten sposób idealizm skrycie wykorzystuje „pierwotne mniemanie”, które chciałby zniszczyć jako mniemanie, również wolność wikła się w sprzeczności zaangażowania i nie dostrzega, że byłaby wolnością bez korzeni, jakie zapuszcza w świecie¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 476.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 477.

Tak manifestująca się wolność oddala wszelkie koncepcje twórcy od „świata” odbiorcy, ponieważ doświadczają bezgranicznej wolności w procesie postrzegania rzeczywistości (również ekranowej rzeczywistości). Permanentnie twórca pożąda objawienia¹¹⁰. Nadchodzi

110 Nie istnieje żaden paradygmat dzieła doskonałego. Stróżewski analizuje atrybuty dzieła doskonałego, wyróżniając pojęcia: nowatorstwa, perfekcjonizmu i doskonałości. Nowatorstwo: „Dziwne jest przywiązywanie się do tego, co w rzeczach przemijające, a przemijająca jest w nich właśnie nowość”. W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości...*, s. 418. Następnie Stróżewski cytuje definicję doskonałości dzieła artystycznego autorstwa Władysława Tatarkiewicza: „1. doskonale jest to, co zupełnie dokonane, doprowadzone do końca, 2. doskonale jest to, co spełnia wszystkie właściwe sobie funkcje, 3. doskonale jest to, co osiągnęło swój cel, 4. doskonale jest to, co proste, jednolite, niezłożone, 5. doskonale jest to, co harmonijne, zbudowane wedle jednej zasady, 6. doskonała jest zgodność w różnorodności”. Ibidem, s. 418–419. Pojęcie perfekcjonizmu dzieła: „Mówiąc o perfekcjonizmie, musimy mieć na względzie owe różne koncepcje doskonałości, jednakże podstawowe zdaje się to jej znaczenie, które uwypatnia jej definicja nominalna i jej etymologia. Perfekcjonizm określić więc możemy jako postawę, której wytyczną (ideą regulatywną) jest doprowadzenie czegoś »do końca«, do pełni, a zwłaszcza do realizacji *optimum* aksjologicznych możliwości, jakie w tym dopełnieniu się zawierają”. Ibidem, s. 419. Pojęcie związku doskonałości dzieła z nowatorstwem: „Pozostaje ostatni problem: możliwość związku doskonałości z nowatorstwem. Możliwość ta zachodzi mimo rozlicznych różnic między nimi: zdarza się, że to, co nowe, zostaje odkryte w jednej chwili, w błysku nagłego ośnienia, podczas gdy doskonałość zwykle wymaga czasu i cierpliwości, a jej poszukiwania, opracowywania, próbowania, »cycelowania« nie da się przyspieszyć; nowość może się stać rezultatem natchnienia przychodzącego w dowolnej, czasem pozornie lub faktycznie zupełnie nieproduktywnej, chwili – doskonałość na ogół wymaga pracy, wysiłku, praktyki, nieustannego powracania do tego samego, stającego się właśnie dzieła; odkrycie czegoś nowego przydarzyć się może nawet partaczowi, doskonałość żąda bezbłędnego rzemiosła, wymaga mistrzostwa; nowość rozszerza horyzonty, otwiera nowe możliwości, doskonałość polega raczej na pogłębieniu i doprowadzeniu do końca czegoś, co już zostało w ramach tych nowych możliwości wybrane; nowość otwiera, ale i rozprasza, doskonałość koncentruje, skupia; dzieła wyłącznie nowe zazwyczaj szybko przemijają, tracą swoją wartość – dzieła doskonałe zdają się

moment wezwania – powołanie do „czegoś”. Wezwanie może być usłyszane lub zignorowane. Usłyszane dopomina się odpowiedzi. Jakie zadanie stoi przed twórcą? Odpowiedź jest konkretna i stanowcza: wartości. To właśnie wartość jest przedmiotem powołania. Od jej tworenia nie ma odwrotu¹¹¹. Jak twórca wypatruje „zwycięstwa”, skoro jego świat i świat odbiorcy są tak odmienni, chwiejni, kapryśni? Jak nawiązać ten obligatoryjny dialog?

Oczywistą sygnaturą dialogu jest każdorazowo pytanie. Jeśli jest formułowane wprost, należy je interpretować jako odpowiedź. Niekiedy jednak pozostaje zawołane, eufemistyczne, skrycie manifestując inklinacje człowieka – odbiorcy do tajemnicy. Tym źródłem autentycznego, niejawnego pytania jest bezsprzecznie metafizyczna predylekcja do permanentnego odsłaniania sensu rzeczywistości i sensu istnienia.

Twórca zawsze wypatruje nadziei, że nadejdzie chociaż jedna, cicha i dyskretna myśl, która może wskazać wspólną drogę myślenia z odbiorcą dzieła¹¹². Gdzie skrywa się źródło tej „nadziei”? Skąd wydobyc „dyskretną myśl”?

nie ulegać czasowi, trwają wiecznie (może dlatego, że za Parmenidesem i Platonem wierzymy, że to, co pozbawione braku, a więc pod każdym względem »pełne«, jest nie tylko samoistne i samodzielne, ale i zdolne do samoistnienia”. Ibidem, s. 423–424.

- 111 „Praca, dokonywana w obliczu wartości, doprowadzić ma przede wszystkim do wydobycia owego najgłębszego »kształtu« człowieka, tzn. prawdziwej, decydującej o jego człowieczeństwie istoty. Na tym polega jego »zmartwychwstanie«; gdy wszystko, co ten kształt przesłania, zostanie przewyżnione, on sam objawi się w pełni swego blasku. [...] Gdy mówimy o osobowości artysty, nie wolno oddzielać jej od osobowości człowieka będącego artystą. Człowiek nie ma i nie może mieć dwóch osobowości: »zwykłej« i »artystycznej«. Osobowość artysty to osobowość człowieka, który jest artystą”. W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości...*, s. 218.
- 112 Przymiot mądrości jest interpretowany jako przymiot twórcy: „Mądry jest ktoś, kto jest wrażliwy na niespodziewane, obce, niepojęte: na *przypadek*. Mądry jest

Twoje dziecko znalazło się w płomieniach. Biegniesz je ocalić... Sprzedałbyś chętnie własne ramię, gdybyś za tę cenę miał ocalić przyjaciela. Mieszkasz w swoim czynie. Twój czyn to ty... Dokonałeś zamiany... Sens twego życia ukazuje ci się w pełnym świetle. Jest nim twój obowiązek, twoja nienawiść, twoja miłość, twoja wierność, twój wynalazek... Człowiek jest tylko spletem powiązań. Tylko te powiązania się liczą dla człowieka¹¹³.

Sens bycia źródłem myślenia kreatywnego *Ja*? Jak interpretować „powiązania”, które manifestują dominantę twórczego umysłu? Twórcze *Ja* właśnie swoim życiem, czynami, a nie swoimi wyobrażeniami może zrozumieć świat, który je otacza. Wszystko, czego doświadcza, odnosi się do *Ja*, o ile jest fragmentem jego świata. Świat staje się całością ze względu na *Ja* twórcy i w tym sensie jest jego światem oswojonym, ponieważ nie stawia oporu, jest elastyczny wobec zamierzeń, intencji, zamysłów. Nie zawsze jednak tak jest, ponieważ ujawniają się tajemnice, obce byty, dramatyczne zdarzenia. Nawet ustawiczna obecność *Ja* również w takim świecie integruje obiekty, wydarzenia,

ktoś, kogo życie nie jest wyłącznie adaptacją do tego, co zastane, choćby nawet były to tylko ideały osiągalne dopiero kiedyś, nie dzisiaj ani nawet nie jutro (szczęście, sprawiedliwość społeczna, powszechny dobrobyt itp.). Mądry jest ktoś, kto swym życiem sięga poza to, co dane, zastane, wymarzone, zaplanowane: »do gwiazd«. »Mówię wam – woła do nas Zaratustra – trzeba mieć w sobie chaos, by móc urodzić tańczącą gwiazdę«. Tylko wówczas, gdy moje życie nie podda się zastanym regułom, ba – żadnym regułom (bo ciągle siebie przewyżczając, musi je tworzyć ciągle na nowo), dopiero wtedy potrafię stworzyć coś, co mnie przerasta, dopiero wtedy stanę się miejscem, gdzie może wyjść na jaw nowa postać świata”. K. Michalski: *Płomień wieczności...*, s. 93.

113 Merleau-Ponty kończy swoje dzieło, *Fenomenologię percepcji*, cytatem z *Pilota wojennego* Saint-Exupéry'ego. Słowa te wyraziście portretują „wezwanie” twórcy i odsłaniają *spiritus movens* myślenia artystycznego. M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji...*, s. 477.

czynności w całość *świata Ja*. Każda taka próba zrozumienia poza światem (nawet tylko prozaiczna obecność w nim) wyklucza rzeczystą i autentyczną tożsamość *Ja*.

Świat nie jest monogeniczny, jest bezwarunkowo zróżnicowany, różnokierunkowy, odmienny, wielopostaciowy. A są to kolizje, kontrowersje, których nie da się zredukować, ujarzmić i zneutralizować¹¹⁴.

To życie samo jest niebezpieczne: ponieważ jest nieuleczalnie otwarte na coś, co nieoczekiwane i nowe, ponieważ jest nieustanną konfrontacją z czymś, co inne, co obce – w związku z czym nie może nigdy zostać, czym jest. To dopiero w trakcie tego nieredukowalnie różnorodnego życia, w trakcie *wojny* życia, rzeczy uzyskują takie, a nie inne znaczenie i ja staję się tym, kim jestem¹¹⁵.

Tożsamość rzeczystego kreatywnego *Ja* zawsze jest otwarte na porzucenie tego, czego doświadcza, co przeczuwa, o czym myśli. Tym samym permanentnie inicjuje skłonność do ignorowania swojego *Ja*. W ten sposób eksploatuje inspiracje, impulsy i motywacje ze świata, który jest wolny od tego, jakie jest *Ja*¹¹⁶. Dopiero jednak w konflikcie

114 „Świat, o ile jest nieuleczalnie zróżnicowany, jest niebezpieczny. Jeśli wszechobejmujący rozum jest iluzją, to nie ma gwarancji, że wszystkie rzeczy ułożą się (kiedyś, kiedykolwiek) obok siebie, nie przeszkadzając sobie nawzajem, nie ma pewności, że świat, jaki sobie zbudowałem, mój świat, włączy się w harmonię wszystkich rzeczy. Konflikt, i to konflikt nieograniczony, a więc taki, o którym nie wiadomo, jak się skończy, nie da się nigdy, na zawsze, wyeliminować”. K. Michalski: *Plomień wieczności...*, s. 80.

115 Ibidem, s. 82–83.

116 „Jak wąż, muszę być gotów do porzucenia swojej skóry, by pozostać sobą. Muszę być gotów do spalenia swego domu, do oddalenia się od tego, co mi bliskie, do ignorowania, co dotąd ważne. Nie tylko po to, by znaleźć nowy dom, nowych bliskich, nowe wartości – lecz by pójść jeszcze dalej, zawsze dalej, bez złudnej nadziei osiągnięcia kiedyś, na zawsze, portu, spokoju, ciepła, zadowolenia.

z życiem, które rodzi dramaty, kaleczy, przeraża, *Ja* buduje swoją wrażliwość. Tak złamane, zakłócone, pęknięte życie inauguruje świat, a świat odsłania się kreatywnemu *Ja*. Dlatego pojawiają się: wahanie, wątpliwość, rozdarcie prowokujące znaki zapytania, a każda odpowiedź wymaga autonomii – jest zmuszona do przewyżczania pojęć codzienności, przekonań, oswojonych przeświadczeń. Tym samym tożsamość kreatywnego *Ja* staje się czymś nowym, a nieustannie przewyżczana obliguje ustawicznie nową niezależność i suwerenność.

Kreatywne *Ja* jest w chronicznym i wiecznym metafizycznym dygocie, ponieważ konfrontuje się z czymś alternatywnym, niepojętym, alochtonicznym, otwierając się na to, co nieznane, niewiadome, tajemnicze (jak życie), ciągle przełamując swojskie, zdomowione *Ja*¹¹⁷.

* * *

Wszystko, co podtrzymuje tę nadzieję, wszelkie pojęcia, wszelkie sankcje moralne, w których świetle jakaś sytuacja, jakiś stan rzeczy okazują się końcem wędrówki, bezpiecznym nareszcie schronieniem, domem, którego już nigdy nie trzeba będzie opuścić – to fałszywe bóstwa". Ibidem, s. 83–84.

117 „Każda postać świata, na jaką natrafiam, zrozumiała jest tylko w kontekście mojego wysiłku jej przewyżczania, który zarazem jest wysiłkiem przewyżczenia samego siebie, kimkolwiek bym właśnie był". Ibidem, s. 91.

II

Fenomen obrazu filmowego

Poniższy szkic badawczy jest próbą odsłonięcia i rekonstrukcji ezoterycznej osobliwości obrazu filmowego, czyli jakości wartości estetycznych. Poruszamy się na wielu płaszczyznach badawczych i warto zadać pytanie, czy klarowne zdefiniowanie jakości wartości estetycznych obrazu filmowego jest możliwe. Chodzi tu o sformułowanie „prezentującej naoczności” obrazu filmowego. Które osobliwości obrazu filmowego są źródłowe, a które w świadomości percepcyjnej odbiorcy prezentują się jako „obecne”, czyli jako przedmioty poznania? Źródłowość poznania jest osadzona jako przyczyna – bodziec – zdarzenia ekranowego, który manifestuje się w poszukującej myśli odbiorcy dzieła filmowego. Filozoficzne źródła tej osobliwości leżą gdzieś w głębi metafizycznych przestrzeni, są one jednak najbardziej zakryte, a jednocześnie postrzegalne.

1. forma – materia

Jakie jest prawo źródłowego formowania obrazu filmowego? Po pierwsze to prawo osobowe – ukształtowane przez jedność osobową twórcy, po drugie: prawo treści – czyli ciągu zdarzeń prezentowanych na ekranie. Prawa te warunkują i determinują formowanie preferencji aksjologicznych w sferze emocjonalnej, a także w zakresie dominującego stylu narracji. Jakie zadania rozwiązuje twórca filmowy? Wymiar talentu twórcy jako pierwsza przyczyna osiąga „przewodnictwo” i prowadzi do prezentacji ideałów. Twórca, angażując środki kompozycyjne, integruje wzory estetyczne z logiką i aksjologią wartości kulturowych, po drugie: wykazuje warunki rzeczywistej przyczynowości, porządkuje i mobilizuje realną rzeczywistość¹, udzielając jej hierarchii znaczeń, po trzecie: odsłania „idee” myśli twórczej².

-
- 1 Koncept realnej rzeczywistości racjonalizują przeświadczenia o realności, które ustanawiają następstwa wrażeń – nie są one ani prawdziwe, ani fałszywe, po prostu są.
 - 2 Czynniki kompozycyjne obrazu malarzkiego opisuje Maria Rzepińska w *Historii koloru*. To specyficzne spostrzeżenie przylega ściśle do natury obrazu filmowego, który jest uwarunkowaną światłem i cieniem reinterpretacją realnej rzeczywistości. „Światło i cień zostały powiązane z kolorytem już w *Dialogu o kolorze*. Rozmówca w tym dialogu, reprezentujący pogląd autora, mówi: »W naturze światło i kolor są nierozdzielne; w malarstwie oddać je można przez biel i czerń, a te należą do kolorów; wszystko to więc razem podlega pojęciu kolorytu«. Po raz pierwszy w teorii sztuki został tu zdecydowanie przezwyciężony dualizm panujący od czasu renesansu. Vasari wiązał światłocien z modulacją bryły i rysunkiem. De Piles wiąże go z kolorytem i – co więcej – uznaje światło, cień i kolor za czynniki kompozycyjne obrazu malarzkiego. Rozróżnione są tu dwie kategorie. Pierwsza to funkcja modelacyjna światła (*incidence de la lumiere*), druga to rozkład elementów jasnych i ciemnych w całej kompozycji (*le clair et l'obscur*). Padanie światła i wytwarzanie cienia na bryle jest dane z natury i niejako narzuca malarzowi taki, a nie inny układ plam cienia i światła na danym cielem; tu więc ważna jest przede wszystkim obserwacja. Jednak ustalenie tego, co

W empirii odbiorcy dzieła filmowego wartość estetyczna wyłania się w mediacji z przedmiotem – przede wszystkim z obrazem filmowym. Tym samym obraz filmowy jako przedmiot sztuki manifestuje swoją wartość jako „obecne”, czyli jako przedmiot poznania. Jego wartość estetyczna jest prezentowana naocznie³, czyli w kategorii niekonceptualnej⁴. Motywacją dzieła filmowego i jego komponentu

ciemne, a co jasne w obrębie obrazu, zależne jest od zamiaru artysty. Bierze on pod uwagę nie tylko to, co ciemne, dlatego że oświetlone, ale także to, co ciemne z »natury«, a więc ciemne barwy lokalne. Kary koń będzie ciemny, choćby był najsilniej oświetlony, to samo z czarnym odzieniem. Takie masy ciemne i masy jasne rozkłada malarz wedle własnej koncepcji”. M. Rzepińska: *Historia koloru w dziełach malarstwa europejskiego*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 340.

- 3 „Pewne czasowe i przestrzenne położenia wielkości i postacie mają swoją podstawę nie w ogólnej formie naoczności, ale w tym, co transcendentne i tylko dlatego można je w ogóle ująć. Formy naoczności mają zatem swoje korelaty w rzeczywistości, które przedstawiają się nam właśnie jako czasowość i przestrzenność i to poprzez odnoszenie się tych ogólnych form naoczności, do tych danych empirycznie właściwości, powstaje przekonanie o ich realności. Czas i przestrzeń są formami zjawisk, ponieważ przez nie dane jest naocznie to, co transcendentne”. A. Lisak: *Idea transcendentalizmu. Od Kanta do Wittgensteina. Alois Riehl – filozofia transcendentalna a realizm*. Red. P. Parszutowicz, M. Soin. Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2011, s. 214.
- 4 „Obrazy różnią się od pojęć tym, że pozwalają na szersze spektrum sposobów prezentowania. Wymaga to rozpoznania, że perspektywa przestrzenna, z której można odtwarzać dany przedmiot, wprawdzie dopuszcza już nieskończenie wiele obrazowych opisów jednego i tego samego przedmiotu, ale ponadto także to, że w ramach tych perspektyw można od nowa podejmować nieskończenie wiele dyferencjacji infrastruktury. [...] Jest to pierwszy krok pozwalający zobaczyć, jak można zmienić intensję znaku obrazowego: pokazując ten sam przedmiot z różnych pozycji przestrzennych. Ten sam przedmiot przybiera wskutek tego w obrazie coraz to inną postać. Czynnikiem decydującym – kontynuuje Jonas Cohn – jest wszakże coś innego: »Istnieje niezależność każdej z tych postaci od wariantów wielkości z uwagi na dystans: ich niezależność barwy i jasności z uwagi na oświetlenie: ich niezależność od zupełności detalu, który może się stapiać i znikać w symultanicznej całości oglądu (*Ansicht*) rzeczy.

obrazu jest jego wartość, wypracowana przez twórcę, który nadaje sens i znaczenie reinterpretowanej realnej rzeczywistości. Bezsprzecznie obraz filmowy ukazuje się tu jako przedmiot estetycznie wartościowy⁵. Pojęcie wartości estetycznej może być analizowane na gruncie ogólnych teorii wartości, namysłu natury filozoficznej, jak i w kontekście *stricto* aksjologicznym. Forma istnienia wartości estetycznych może być rozpatrywana w trybie subiektywizmu aksjologicznego oraz obiektywizmu aksjologicznego⁶.

Subiektywizm aksjologiczny zakłada zależność wartości estetycznych od aktów podmiotu – jego woli, dojrzałości estetycznej, sprawności intelektualnych, wrażliwości⁷. Skrajny subiektywizm wyklucza

We wszystkich tych wariantach sensu forma pozostaje możliwa do zidentyfikowania i niezmiennie reprezentuje to samo». L. Wiesing: *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*. Przeł. K. Krzemieniowa. Wydawnictwo Oficyna naukowa „n”, Warszawa 2008, s. 113–114.

- 5 „Już najprostsza refleksja nad wartościami wskazuje, iż przynależą one do świata człowieka (a nie świata rzeczy czy przyrody żywej). Wartości powstają, gdy człowiek nadaje rzeczom sens, znaczenie (włączając tym samym rzeczy w swój zhumanizowany świat). Można więc przypuszczać, że źródłem wartości jest zarówno rzeczywistość zastana, jak i człowiek. Cały świat kultury – nauka, technika, sztuka – należy do sfery wartości. Człowiek nadając znaczenie rzeczom dokumentuje swoją wyższość nad nimi, jest to niejako akt pojęciowego opanowania rzeczywistości zewnętrznej. Z chwilą zaś, gdy sens ów został rzeczom nadany, gdy przedmioty występują jako wartościowe, zmienia się sytuacja: wartości narzucają człowiekowi nowe sposoby zachowania się, działania. Człowiek zaczyna żyć w służbie wartości, dla wartości, ze względu na wartości, wartości stają się dla niego celem itp.”. M. Gołaszewska: *Zarys estetyki*. Wydawnictwo PWN, Warszawa 1984, s. 337–338.
- 6 Ibidem, s. 346.
- 7 „W świadomości estetycznej bowiem znajdujemy rysy wyróżniające wykształconą świadomość: wzlot ku ogólności, dystans do partykularności bezpośredniego akceptowania lub odrzucania, tolerancję wobec tego, co nie odpowiada własnemu oczekiwaniu lub upodobaniu”. H.G. Gadamer: *Prawda i metoda*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 136.

natomiast udział „emanacji” obiektu sztuki. Z kolei obiektywizm aksjologiczny wyklucza udział podmiotu, jedynie ma charakter autonomiczny – to znaczy nie jest projekcją przeżyć odbiorcy.

Ingarden skłonny jest przyznać charakter emocjonalny wstępnym fazom poznawania dzieła (emocja wstępna), natomiast intelektualny dalszym (rozpoznanie jakości, końcowa ocena). Jednakże wydaje się, iż w całym przeżyciu estetycznym, tam gdzie mamy do czynienia z wartością, następuje zmieszanie tych dwu momentów; poznawcze czynności zabarwione są uczuciowo (zwłaszcza gdy mamy do czynienia ze świadomością przedrefleksyjną, nie teoretyzującą), a emocje nie pozostają ślepe intelektualnie, skoro rozpoznany, bodaj wstępnie, że musi być przedmiot, który owo „wzruszenie estetyczne” wywołuje (najmniej czynnika intelektualnego jest „w fascynacji estetycznej”, najwięcej w przeżyciu profesjonalnym, teoretyzującym)⁸.

Pojęcia „wzruszenia estetycznego” i „fascynacji estetycznej” są związane z kategoriami czasu, przestrzeni, które odsłaniają struktury naszego przedstawiania i w konsekwencji aktu myślenia. Taki proces nie jest wolny od uchwycenia tego, co transcendentne⁹. Epifania

8 Ibidem, s. 349.

9 „Jeśli sądy oparte na rzeczywistości immanentnej pomimo to mają roszczenie do prawdy i obiektywności, to zawdzięczają to istnieniu transcendentalnych wartości, które zawierają powinność: sąd jest prawdziwy, jeśli jest on zgodny z transcendentalną powinnością. Koncepcja ta przyjmuje, że podstawę bytu tworzą wartości, które niezależne są od rozumu, a nawet świadomości w ogóle. Wartości, o których traktuje nauka, logika, moralność, estetyka, nie są relatywne. Mają absolutną ważność (*gehen*). Są immanentnymi, idealnymi prawami, istnieją w niezmiennym i wiecznym królestwie. A właściwie nie istnieją, lecz jedynie obowiązują. Tworzą trzy klasy: wartości tego, co prawdziwe, tego, co dobre, i tego, co piękne”. T. Gadacz: *Historia filozofii XX wieku*. Nurty. T. 2. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 15.

realnej rzeczywistości i jej jakościowe cechy są anonsovane w bezpośredni sposób poprzez wrażenia. Oczywiście akt ten jest uzależniony od zdolności subiektywnego sposobu percepcji ograniczonego cechami aparatu zmysłowego. Realność rzeczywistości doświadczana jest poprzez jakości kształtu, jakości barwne, jakości światłocienia. Należy podkreślić, że te dane zmysłowe nie mają ściśle natury subiektywnej, ale również dostarczają nam wiedzy o świecie. Tak więc jakości zmysłowe traktowane są również jako fazy myślenia i odkrywają dostęp do tego, co obiektywne, a nie są tylko subiektywną fasadą przesłaniającą obiekty realnej rzeczywistości¹⁰. W ocenie wartości estetycznych obrazu filmowego następuje „zmieszanie” jakości transcendentnych, których źródłem jest „wizualna” treść emocjonalna, oraz jakości obiektywnych (formy)¹¹.

10 „W procesie postrzegania dane zmysłowe odkrywają jakości subiektywne i obiektywne – subiektywne obejmują sferę emocji, obiektywne sferę myślenia”. Ta osobliwa supozycja Aloisa Riehla umożliwia klarowne sformułowanie jakości wartości artystycznych obrazu filmowego. Z jednej strony przedmiotem analizy będą treści emocjonalne, z drugiej – narzędzia warsztatowe operatora obrazu. A. Lisak: *Idea transcendentalizmu. Od Kanta do Wittgensteina. Alois Riehl – filozofia transcendentalna a realizm...*, s. 215.

11 Ingarden prezentuje wzór twórcy, w który w swoim dziele celowo porzuca elementy treści emocjonalnych i konfiguracje formy. „Kiedyś Stefan George pisał w ten sposób, że nie uznawał żadnych przecinków, kropek, liter wielkich, liter małych, bo powiedział: przecież ty masz to umieć przeczytać i tam postawić kropkę, gdzie trzeba, i przecinek, gdzie trzeba, bo ty jesteś współtwórcą, na to się właśnie pisze bez przecinków i bez kropek, żebyś sobie mógł zrobić tak lub inaczej, to jest pewien schemat, który dopełniony w rozmaity sposób doprowadzi dopiero do tego właściwego dzieła sztuki. To są te perspektywy, które pokazują, że może być tak minimalne, niedostateczne uwarunkowanie ostatecznego obiektu estetycznego przez twór artystyczny, że ostatecznie jest bardzo jedno-wieloznaczne przyporządkowanie nie tylko między podbudową, sprawnościami a jakościami estetycznymi, ale tym bardziej pomiędzy doborami jakości estetycznie wartościowych a wartością; wszystko jest przerzucone na perceptora. To jest jakaś sztuka swoistego rodzaju powiedzieć za mało,

2. wartości estetyczne

Świat sztuki filmowej ukazuje realną rzeczywistość i rzeczywistość nieznana, zakrytą, osobliwą. Ten świat na ekranie interpretowany jest przez działania twórcy w kontekście perspektywy, którą określa zbiór wartości estetycznych. Czy te wartości rodzą się w trakcie życia twórcy? Czy są perspektywą uczestnika, czy obserwatora? Jednak ten świat, który otacza twórcę, jest światem nieustającej zmiany, nieredukowalnej różnorodności, nie jest żadną uniwersalną całością. Przed twórcą pojawia się perspektywa ciągłej zmiany wrażliwości. Każde jego dzieło jest próbą wyzwolenia potencjału twórczego umysłu i predyspozycji porządkujących wartości.

Co to jest wartość? Pojęcie wartości jest podstawową kategorią aksjologii. Nadal jednak trwają spory, czy przysługuje im status obiektywny czy subiektywny. Intuicja podpowiada, że naturalne istnienie wartości wiąże się przecież z określonymi emocjami, czyli z egzystencjalnymi stanami – sposobami jakości bytu. Wartość zobowiązuje odniesienie do jakiegoś podmiotu i dlatego zachodzi subiektywizacja pojęcia wartości. Tym samym nadzwyczaj trudno jest sformułować definicję wartości w podstawowym znaczeniu¹².

powiedzieć tylko tyle, żeby odbiorcę pchnąć w pewnym kierunku, a wtedy dopiero on będzie poetą, tylko że wskutek tego autor nie jest poetą, tylko jest technicznym motorem, który budzi poetów". R. Ingarden: *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 416.

- 12 Podjęta w tym szkicu badawczym próba sformułowania jakości wartości estetycznych (jako fizycznego przedmiotu – „rzeczywistości ekranowej” i jej źródła: czyli reprodukcji realnej rzeczywistości) domaga się „zredukowania” zawikłań i komplikacji filozoficznych dylematów pojęcia wartości. Dlatego przyjęta metoda z założenia uproszczonych dowodów czerpanych z doświadczeń zawodowych autora umożliwi reinterpretację pojęcia jakości wartości estetycznych obrazu filmowego.

Skoro wartość nie istnieje w podstawowym znaczeniu tego słowa, nie można postawić pytania o kategorie, do których mogłaby należeć (takie jak substancja, jakość, relacja). Obowiązywanie apeluje do określonego podmiotu lub do jakiegoś podmiotu w ogóle, w każdym z tych przypadków zachodzi więc subiektywizacja wartości. Wartość zobowiązuje, ale czym jest „sama w sobie”, nie wiemy, co więcej, nie wiemy nawet, czy takie pytanie wolno nam postawić¹³.

Potoczna definicja wartości odwołuje się do kanonów, zasad determinujących porządek i stanowi podstawę ocen, norm i wzorów kulturowych. Wartości porządkują dzieło, ale również same są uporządkowane. Stąd można powiedzieć, że są wartości wyższe i niższe. Te wyższe są z kolei podporządkowane wartościom najwyższym. Co oznacza brak wartości w dziele artystycznym? Dzieło traci wartość, kiedy traci swoją funkcję porządkującą, kiedy rzeczywistość dzieła opiera się i przeciwstawia.

Współczesna kultura ukazuje świat nieustającej zmiany, nieprzebraną różnorodność i tym samym może tworzyć nowe wartości, nowy porządek¹⁴. Czy istnieją kwestie, które regulują idealne i ostateczne

13 W. Stróżewski: *Logos, wartość, miłość*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 50.

14 Osobliwa jest uwaga Renana, która prezentuje przyczynę nieustających zmian „rozwijających twórczość”. „Źródłem zatem rozwoju twórczości, a więc i kultury jest walka, a nawet po prostu wojna. »Historia dowodzi – pisał Renan – że ludzkość rozwija się najlepiej w momentach napięcia, wojen, ciągłego ruchu, że geniusz rośnie w całej swej potęgze tylko podczas burzy i że wszystkie największe wytwory myśli powstawały w sytuacjach pełnych niepokoju«. [...] Owa heroistyczna koncepcja twórczości jest oczywistą konsekwencją historiozoficznych i witalistycznych założeń Renana. Skoro bowiem życie jest ruchem pełnym sprzeczności i walki w dążeniu do ideału, realizacja zaś ideału przynosi równowagę, która w gruncie rzeczy jest tożsama ze śmiercią i nastać może tylko w innym, nieczłowieczym świecie, człowiekowi, będącemu jedynie ogniwem w owym procesie, pokój nie może być dany. Człowiek nie ma czasu na

wartości dzieła? Aby zrozumieć i uzasadnić system wartości organizujących dzieło artystyczne, należy odkryć ich genezę i odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób kultura i sztuka wypromowały taki system¹⁵. A czy jest możliwe, aby uzasadnić wartości niezależnie od zmieniającego się świata i odkrywania nowych wartości? Dopiero odwołanie się do historii sztuki, do takiego układu odniesienia, umożliwi deprecjację bądź afirmację werdyktu na negatywną bądź pozytywną implikację całego układu wartości (jednak to nie jest przedmiotem tego szkicu badawczego). W tym sensie reguły tworzenia mogą być nazwane wartościami, kiedy sprawiają, że sztuka rozwija człowieka – jego wiedzę, wrażliwość, umysł¹⁶. Jak określić wartość obrazu filmowego? Co jest jego rzeczywistą wartością? Wreszcie – jakie przyjąć kompleksowe kryteria? Wybitny operator filmowy Jerzy Wójcik tak formułuje odpowiedź:

Z mojej praktyki filmowej wynika, że całość jest realizowana poprzez powołanie do życia części, która nie zna jeszcze obrazu całości, choć nosi w sobie wiedzę o całości (zawiera kod ruchu, kod czaso-

spoczynek, celem jego bowiem nie jest szczęście, lecz doskonalenie się moralne i intelektualne. Doskonalić się zaś może tylko w ogniu ciągłych walk”. B. Skar-ga: *Renan*. Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 96–97.

- 15 „Historia kultury nie może zatem korzystać z danych biologii, musi się oprzeć na specjalnej dyscyplinie, którą jest psychologia narodów. Historia kultury jest właściwie taką psychologią narodów. Jej zadaniem jest odkryć to, co popularnie nazywamy duchem narodu, a więc jego specyficzny charakter”. Ibidem, s. 94.
- 16 „Pewne jednak właściwości człowieka uważał Renan za uniwersalne. Do takich zaliczał twórczość. Człowiek, dowodził, jest istotą obdarzoną twórczą mocą, dzięki której zmienia całą naturę dookoła siebie, zmienia także naturalne, spontaniczne relacje, jakie pierwotnie istniały między ludźmi. Żyje on zatem w świecie przez siebie skonstruowanym, któremu nadaje formy zgodne ze swymi wyobrażeniami, obyczajami, pragnieniami, interesami, starając się przezwyciężyć opór rzeczy i ludzi”. Ibidem, s. 94.

przestrzeni, wizerunek przedmiotów i charakterów – klimatyczny ślad całości). Oznacza to, że część rodzi całość przez to, że stanowi o sobie, a to znaczy, że w części zapada decyzja nie tylko o bycie części – ale także o bycie całości, czyli realizuje się tutaj kompozycja utworu filmowego. Element wie o cechach całości. Element wie o cechach kompozycji, ale wiedzę tę, a raczej świadomość kompozycji utworu, zatrzymuje niejako w tle, eksponując na pierwszym planie kinematyczne wiązania – sobie właściwe: taki wizerunek bytu, taką twarz bytu. Formuje się więc wyrażenie filmowe na poziomie kadru, ujęcia, frazy, sceny, sekwencji i całej wreszcie kompozycji¹⁷.

Stróżewski w *Dialektyce twórczości*¹⁸ analizuje dylematy tezy aksjologicznej „wartości przyczyny i skutku” w procesie twórczym. Twórca jako podmiot i jednocześnie „przyczyna” manifestuje się wtedy, kiedy zdoła w pełni „ujawnić się” w swoim w dziele. Co to znaczy: w pełni „ujawnić się”? To znaczy wtedy, kiedy dzieło jest tylko priorytetowe i decydujące, a sam sytuuje się w drugim planie, „traktując siebie jako środek do tego urzeczywistnienia”¹⁹.

Zasadniczą cechą związku przyczynowego zachodzącego w ramach procesu twórczego jest to, że skutek odznacza się tu wyższą wartością aniżeli przyczyna. Prawdliwość ta dotyczy zarówno przyczynowości w jej ścisłym, właściwym jej rozumieniu, jak i przyczynowości w znaczeniu szerszym²⁰.

17 J. Wójcik: *Labirynt światła*. Oprac. S. Kuśmierczyk. Canon, Warszawa 2006, s. 133.

18 W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 242.

19 Ibidem, s. 249.

20 Jednocześnie Stróżewski zastrzega w przypisie: „Pragnę podkreślić, że chodzi tu jedynie o stosunek przyczynowy zachodzący w ramach procesu twórczego,

Tego rodzaju koncepcja wyższości skutku nad przyczyną może prowokować sceptycyzm. Szczególnie w wielofazowym akcie twórczym dzieła filmowego wszystkich etapów procesu produkcyjnego nie da się uchwycić i jednocześnie zaplanować konsekwencji efektów. Dotyczy to mnogości zdarzeń o charakterze przyczyny i skutku: nie tylko pierwszego etapu dokumentacji obiektów zdjęciowych, ale przede wszystkim konsekwencji wynikających z różnicy „zamyśłu” literackiego zapisu. Podobnie jak etap zdjęciowy determinuje „wartości” finalnej wersji wizualnej dzieła. Z kolei etapy montażu, udźwiękowienia są krytycznie uzależnione od poprzednich etapów realizacji. Twórca filmowy nie może więc wykluczyć momentów niewłaściwych, nietrafnych, których chybione implikacje wywołują kolejny związek przyczynowy działający wbrew zamierzonemu efektowi. Oczywiście zdarzają się takie sytuacje w czasie produkcji dzieła filmowego. Uruchamia się wtedy kolejny proces nowych zdarzeń przyczynowo-skutkowych, w których wartość skutku będzie wyższa niż wartość przyczyny. To często stosowana praktyka w procesie realizacji, szczególną rolę przypisuje się powtórnej realizacji ujęcia (tzw. dubel, *take*) oraz sceny (tzw. dokrętki, *additional shootings*, oraz tzw. przekrętki, *reshoots*).

Dodajmy, że wymaganie większej doskonałości skutku od przyczyny nie jest jedynie postulatem, lecz należy do istoty procesu twórczego, jeśli tylko włącza on w swój rozwój procesy przyczynowe²¹.

Stróżewski wprowadza podstawowe ograniczenia w rozumieniu przyczynowości: po pierwsze: założenie „wyższości” skutku nad przy-

nie należy więc sądzić, że wspomniana charakterystyka aksjologiczna obowiązuje w każdym procesie przyczynowym”. Ibidem, s. 242.

21 Ibidem, s. 245.

czyną dotyczy wyłącznie procesu twórczego, a nie jest zasadą przyczynowości w ogóle, po drugie: przyczynę i skutek należy tu rozumieć jako zdarzenia ekranowe.

Tym, co decyduje o jego wartości, jest stan rzeczy, jaki wyłania się w wyniku zaistnienia skutku. To właśnie ten stan rzeczy stanowi właściwy podmiot wartości, o których pojawienie się chodzi w procesie twórczym, podporządkowującym sobie określone procesy przyczynowe²².

W przekonaniu Stróżewskiego to właśnie w porządku przyczynowości forma aktualizuje potencjał materii dzieła artystycznego. Skutek działania formy utożsamia w niekwestionowany sposób dzieło z twórcą i tym samym forma jako cel „zadany” jest doskonalsza od materii. Jak więc forma realizuje wartość²³?

22 Ibidem, s. 244.

23 „Rozważając problem urzeczywistnienia wartości, szukamy odpowiedzi na pytanie, czy i w jaki sposób w tak rozumianej rzeczywistości wartości mogą zaistnieć [w poprzedzającym akapicie Stróżewski formułuje to sformułowanie: »[...] pojęcie rzeczywistości jest na tyle szerokie, że obejmuje przedmioty (procesy, zdarzenia etc.) zarówno materialne (fizyczne), jak i duchowe (psychiczne)«]. Urzeczywistnić bowiem to wprowadzić w obręb rzeczywistości coś, czego – przynajmniej zrazu – w niej nie ma. Najpierw jednak zsumujmy założenia, jakie musimy uczynić, by mówienie o urzeczywistnieniu wartości miało w ogóle sens: 1. wartości rozpatrywane »same w sobie« należą do innego porządku niż porządek rzeczywistości w zaproponowanym przed chwilą znaczeniu; 2. urzeczywistnianie (lub realizowanie) wartości jest w jakiś sposób możliwe; 3. w wyniku ich urzeczywistnienia rzeczywistość sama ulega szczególnej przemianie, stając się czymś wartościowym; 4. wynika z tego, że „sama w sobie” nie jest lub może nie być wartościowa, przynajmniej w aspekcie tego doboru wartości, jakie dopiero mają zostać urzeczywistnione; 5. jest jednak otwarta na wartości, które mogą być w niej realizowane”. W. Stróżewski: *Logos, wartość, miłość...*, s. 306–307.

Akt jest zawsze doskonalszy od możliwości, toteż aktualizacja zamierzenia, transcendująca zamysł artysty, jest doskonalsza od samego zamysłu²⁴.

Twórca „podporządkowuje się” dziełu, jeśli potrafi całkowicie wyrazić się w twórczym działaniu i traktuje siebie jako źródło, przyczynę, pretekst do urzeczywistnienia wartości dzieła²⁵.

3. strukturalne jakości estetyczne

Heideggerowski aksjomat aktu *mobilizacji rzeczywistości* jest stymulantem ekspresji w kompozycji obrazu filmowego²⁶. W ten sposób

24 Ibidem, s. 248.

25 „Wedle Hartmanna wartość estetyczna to duch zobiektywizowany w materii. Tak więc przyznaje on wartości przedmiotowo-podmiotowy sposób istnienia. Taka koncepcja odpowiada potocznemu, teoretycznie nieuprzedzonemu sposobowi traktowania przedmiotu wartościowego. Hartmann stoi na stanowisku realizmu w ontologii – twierdzi więc, że każdy przejaw ducha musi mieć oparcie w realnym przedmiocie materialnym. W przypadku dzieła sztuki, »duch żywy« zaszczerpia wartość w przedmiocie realnym (w kamieniu, płótnie pociągniętym farbami, słowie). Zrealizowane, gotowe dzieło sztuki, a także ucieleśniona w nim wartość, zyskuje byt niezależny od twórcy, intersubiektywny (ogólnie dostępny odbiorcom), zarazem materialny (z właściwościami fizykalnymi, dzięki którym wartość może być zrealizowana, a które w dziele sztuki są zmysłowo dostępne). Warunkiem trwania wartości jest jej przedostanie się z indywidualnej psychiki artysty do dzieła (związanie koncepcji artystycznej z materią), a następnie udostępnienie jej i niejako aktualizowanie przez innych ludzi (odbiorców). Gdy wartość zrealizowana w dziele nie jest aktualizowana przez odbiorcę istnieje tylko połowicznie (od strony obiektywnej), pełne zaś istnienie zyskuje w aktach percepcji, doznaniu”. M. Gołaszewska: *Zarys estetyki*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 347–348.

26 Również w specyfice wizualnych kompozycji hybryd medialnych.

wartości formy wizualnej odsłaniają się w porządkowaniu elementów realnej rzeczywistości według norm i zasad racjonalizujących sens dzieła filmowego. Istnieją jednak granice, poza którymi gubi się porządek, a wyłania się anarchia formy. Granice te wytyczone są przede wszystkim ograniczeniami potencjału twórczej ingerencji oraz narzędzi warsztatu technologicznego. Akt twórczej interwencji w porządkowaniu realnej rzeczywistości obrazu filmowego artykułuje się w skonkretyzowaniu i prezentacji komponentów strukturalnych oraz formalnych jakości estetycznych.

W grupie strukturalnych jakości estetycznych na pierwszym miejscu „naocznych”, formalnych aspektów obrazu filmowego są jakości: symetryczne²⁷, asymetryczne, niesymetryczne. Operacyjna definicja symetrii opisuje równowagę i zgodność między poszczególnymi elementami jakiejś całości. Pojęcie symetrii natomiast formułujemy potocznie, stosując synonimiczne określenia wrażeń, jakie indukuje, a mianowicie: zgodności, równości, prawidłowości, równoważności,

27 „Dwoma głównymi składnikami kunsztu tworzenia obrazu byłyby w tym względzie symetria i grupowanie. *Symetria* odnosi się przede wszystkim do dwóch połów obrazu. Zasadą dominującą w malarstwie jest tożsamość. Tożsamość zostaje zniesiona, gdy np. jedną stronę malowidła wypełniają figury, druga zaś pozostaje stosunkowo pusta; jest to zakłócenie równowagi symetrii. Ten rodzaj równowagi bez rzeczywistego przeciwieństwa jest trwałą normą wszelkich wytworów przyrody. Wszelkie przeciwieństwo jest wyeliminowane w indywiduum; nie ma tam już prawdziwej polaryzacji, ale równowaga np. w podwojeniu najważniejszych członów. Tam wszakże, gdzie występują dwie strony, musi być również środek, zaś środkiem obrazu jest ten ich punkt, na który w sposób konieczny przypada to, co dla obrazu istotne. [...] *Grupowanie* stanowi już wyższą syntezę. Połączenie części w ciało organiczne jest ugrupowaniem niewłaściwym; właściwym natomiast jest tylko współlistnienie części, z których każda jest niezależna, będąc samodzielną całością i zarazem przeciwieństwem wyższej całości”. F.W.J. Schelling: *Filozofia sztuki*. Przeł. K. Krzemieniowa. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, § 87, s. 215–216.

regularności, kongruencji²⁸. W aspekcie kompozycji obrazu filmowego problem symetrii, jako strukturalnej jakości estetycznej, jest niejednoznaczny, ponieważ odwołuje się do konfiguracji dynamicznych, zmiennych – obiektów będących w ruchu i eksponujących impresje odmiennych treści emocjonalnych. Schelling tak formułuje pojęcie symetrii obrazu:

Dlatego symetrii nie należy również upatrywać w doskonałej geometrycznej równości obydwu połówek, ale raczej w ich względnej i wewnętrznej równowadze²⁹.

Należy również wyróżnić kompozycje nie spełniające warunków równowagi i zgodności elementów:

28 Kwintesencją efektu symetryczności jest niski poziom entropii, która proteguje redukcję informacji (proces kompresji). Jeśli poziom entropii maleje, konfiguracja kompozycji komponentów obrazu filmowego sprzyja uporządkowaniu, usystematyzowaniu jego struktury (niewykluczone jest również ukonstytuowanie wizualnego efektu – wrażenia symetryczności).

Goodman precyzuje pojęcie symetrii dla zbiorów-ciągów złożonych (tym samym komponentów obrazu): „W ogólności predykat n -argumentowy jest symetryczny, jeśli dla każdego jego ciągu każda permutacja tego ciągu również jest jego ciągiem. Całkiem oczywiste jest, że każdy predykat o tej własności, który jest też przeciwwrotny i samokompletny, można zastąpić predykatem jednoargumentowym; i dowód analogiczny do właśnie co przeprowadzonego ustanawia: $3,612 \vee [n\text{-ar. pzwr., sym.}] = 1$ ”. N. Goodman: *Struktura zjawiska*. Przeł. M. Szczubiałka. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 100.

Symetryczna kompozycja obrazu filmowego dominuje w gatunkowych filmach tzw. artystycznych. „Prostota” środków wyrazowych kompozycji obrazu jest podporządkowana z reguły „zasadom symetrii” (wpisuje się w imperatyw brzytwy *Ockhama*. W tym przypadku jako koncepcja kluczowych decyzji w zakresie formy, a jest to: zarządzanie nastawieniem prostszym zawierającym mniej komponentów).

29 F.W.J. Schelling: *Filozofia sztuki...*, § 87, s. 216.

- Kompozycje niesymetryczne³⁰ – to znaczy takie, które tworzą wrażenia radykalnej dyslokacji struktur (komponentów) obrazu jako: chaotyczne, nieidentyczne, niekształtne, nierównomierne, niejednolite, nieporadne, niejednakowe, nieharmonijne, nieforemne, nieregularne. Struktury niesymetryczne wyrażają znaczącą ofensywność sugestywności w stosunku do odbiorcy.
- Kompozycje asymetryczne – to znaczy takie, które tworzą wrażenia dyskretnej i umiarkowanej dyslokacji struktur (komponentów) obrazu jako: nieproporcjonalne, nierytmiczne, niejednostajne. Struktury asymetryczne manifestują napięcie, niepokój, ożywienie, dynamizm.

Osobliwości kompozycji symetrycznej³¹ jako strukturalnej jakości estetycznej rozpatruje Ingarden w kontekście teoretycznego projektu organizującego uniwersalny system jakości estetycznych „dzieła doskonałego”.

To, co chciałbym zrealizować, to właśnie pokazać, że zachodzi ten wypadek, iż można zbudować system doboru rodzajów wartościowych, który w każdym wartościowym dziele sztuki będzie występować – bez względu na to, jaka to jest sztuka, czy to jest malarstwo,

-
- 30 Kompozycje niesymetryczne i asymetryczne dominują w formacie inscenizacyjnym *hand camera*. Zazwyczaj są to formalne struktury rozproszone – dynamika takich kompozycji niejako wyklucza użycie kodeksu symetrycznej kompozycji. Zmienność, ekspansywność i „temperament” ujęć *hand camera* zazwyczaj jest środkiem wyrazowym w gatunkowych filmach: dokumentalnym i reportażu. Taka forma narracji „zbliza” odbiorcę do zdarzeń ekranowych, nadając im charakter „prawdziwych”. W gatunkowych filmach fabularnych tego typu figura narracyjna tworzy napięcie, dynamizując zdarzenie ekranowe. Również jest stosowana jako perspektywa subiektywnego punktu widzenia (POV).
- 31 Analizę dotyczącą symetrii jako strukturalnej jakości estetycznej przedstawił Roman Ingarden na posiedzeniu Naukowej Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego – oddział w Krakowie 1 grudnia 1962 r. oraz 6 kwietnia 1963 r.

czy to jest rzeźba, czy literatura, czy muzyka, czy co innego, a prócz tego, że istnieją pewne specjalne doборы charakterystyczne dla poszczególnych stylów itp. Czy to tak jest, tego nie wiem, to są tylko pewne moje tendencje; byłoby bardzo przyjemnie, gdyby się to udało zrobić³².

Intuicje Ingardena nie sygnalizują dalszej perspektywy badawczej. W rezultacie namysł Ingardena nad projektem „dzieła doskonałego” z punktu widzenia postawy wartościującej w doświadczeniu estetycznym³³ nie zostaje ostatecznie skonkretyzowany.

Problem wartości artystycznych dzieła jest przede wszystkim związany z pojęciem konieczności (pełnej świadomej ingerencji twórcy),

32 R. Ingarden: *Wykłady i dyskusje z estetyki...*, s. 371.

33 Jaka jest istota postawy wartościującej w doświadczeniu estetycznym? „Uczucie, w którym przedmiot jest nam dany w swej bezpośredniej obecności, w którym »rozkoszujemy się«, nim, czyli właśnie »chłoniemy wartość«, domaga się, podobnie jak spostrzeżenie, wypełnienia – obecności rzeczy jako wartościowej. Dokonuje się bowiem ono »w jednym spojrzeniu« (*Augenblick*) i jako takie może okazać się puste, jedynie domniemające. Teoretyczny osąd, który się nad tym uczuciowym stosunkiem do przedmiotu nadbudowuje, umożliwia pełne pojawienie się wartości. [...] Fenomen estetyczny dany jest nam więc w sposób bezpośredni – to, czym się rozkoszujemy, to sposób pojawiania się tego fenomenu. By jednak ten estetyczny sposób jawienia się mógł stać się źródłem estetycznej wartości, intencja wartościująca musi zostać wypełniona, a więc wartość estetyczna przedmiotu nie może być li tylko domniemana. [...] Wartościująca postawa estetyczna jest więc dla Husserla sposobem, w jaki w nastawieniu teoretycznym zjawisko może się nam zjawić. Przeżywamy zjawisko piękna dzieła sztuki, żyjąc w tym uczuciu piękna, w momencie, gdy owo zjawisko się nam pojawi, a więc gdy będzie dane świadomości w szczególnym nastawieniu, w refleksyjnym zwrocie ku sposobowi zjawiania się zjawiska. Dopiero wtedy postawa estetyczna zostanie zrealizowana”. P. Schollenberger: *Świadomość, zjawisko, dzieło. W: Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/Zastosowania/Konteksty transcendentalizmu*. Red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012, s. 118–119.

ale również z wyborami przypadkowymi. „Efektywne, czyste” dzieło inspirowane kryteriami uporządkowanymi opartymi na symetrii przynależy do określonych, obowiązujących stylów. Ingarden podkreśla, że z drugiej strony ujawniają się dzieła oparte na innych typach jakości: na *quasi*-chaosie, na asymetrii i zorganizowanych na niezharmonizowanych jakościach. Stąd rodzi się pytanie – czy symetria i asymetria mogą się wzajemnie postulować? Ingarden podejmuje próbę rozwiązania tego dylematu, cytując fragment wystąpienia Szumana:

[...] jeśli mamy twór *stricte* symetryczny, to on jest w pewnym sensie martwy, to znaczy w pewnym sensie nie ma on sprawności ujawniania pewnych jakości specyficznie wartościowych estetycznie, trzeba go jakoś ożywić, na to się wprowadza niesymetryczności. Symetria wprowadza sprawności do pojawienia się takich a takich jakości estetycznie wartościowych, a asymetria czy niesymetria w pewnym doborze tam wprowadzana prowadzi do troszkę innych i teraz jedne i drugie razem dopiero grają ze sobą i prowadzą do pojawienia się tej żywości³⁴.

Problem kompozycji obrazu filmowego oparty na imperatywnie symetrii³⁵ jest przedmiotem stałej polemiki twórców. Nieustannie

34 R. Ingarden: *Wykłady i dyskusje z estetyki...*, s. 410.

35 Struktury kompozycji opartej na symetrii ujawniają się w strefie centralnej kadru i strefie peryferyjnej. Taki model „myślenia” z reguły ma na celu zrównoważenie poszczególnych elementów kompozycyjnych, między innymi: wielkości obiektów, światłocienia, wartości kontrastu, faktur, barwy – stopnia saturacji, wartości przesłony – perspektywy, zastosowania obiektów o różnych wartościach ogniskowej, dynamiki obiektów etc. Specyficzną procedurą kompozycyjną dla wypracowania „efektu” symetrii (kompozycji tworzącej wrażenie „zrównoważonej”, harmonijnej) jest rozmieszczenie elementów w strefie „mocnych punktów obrazu” (wyznaczonych na przecięciu linii pionowych i poziomych proporcjonalnie podzielonego kadru).

zmieniają się konteksty istotnych jakości estetycznych, jednak wątpliwości związane z kanonem symetrii w kompozycji obrazu filmowego nadal koncentrują się na kategorycznym manifeście: „symetria jest wyłącznie trywialnym środkiem wyrazowym”.

Symetria czy asymetria? Jedne wartości symetrii mogą być takie, że postulują dopełnianie przez asymetrię. Jeśli dzieło dojrzałe jest tak skonstruowane, że uwzględnia jedne jakości, tym samym dopomina się modyfikacji obecnością innych jakości. Te uwarunkowania są wzajemnie konieczne. Symetria każdorazowo i nieprzerwanie podejmuje powinność uzupełniania się z asymetrią. Jest to solidnie i radykalnie przeanalizowana obserwacja³⁶.

Ingarden zadaje fundamentalne pytanie: jeżeli coś jest symetrycznej budowy, to jaka jest to symetryczność³⁷? Jak zrozumieć to pytanie? A są to komplikacje wypływające ze struktury obiektu sztuki oraz momentów czysto przedmiotowych zdeterminowanych podmiotem twórczym. Dalej Ingarden eksponuje antynomiczne elementy zintegrowane z pojęciem symetrii:

- Jeśli dzieło ma konstrukcję symetryczną, to czy jednocześnie jest ukształtowane i nieukształtowane (bezkształtne)? Jeśli jest z założenia symetryczne, to jest także ukształtowane – taki jest statut symetryczności.
- Dzieło symetryczne jest jednolite czy niejednolite w swej strukturze? Jeśli symetryczne to jest jednolite, co nie znaczy, że jest jednostajne, monotematyczne w swojej konfiguracji.
- Dzieło symetryczne jest różnorodne czy jednolite? Symetryczne dzieło jest jednolite w swej konstrukcji.

36 Niniejsza obserwacja (konkretyzująca językiem praktyki – niekoniecznie precyzyjnym) jest oparta na kapitale wieloletniego doświadczenia twórczego autora oraz na kryteriach podlegających subiektywizmowi aksjologicznemu.

37 R. Ingarden: *Wykłady i dyskusje z estetyki...*, s. 373.

- Dzieło symetryczne jest harmonijne strukturalnie czy niezharmonizowane? Symetryczne jest bezwzględnie harmonijne.
- Dzieło symetryczne jest przejrzyste (jasne, wyraziste) w swej budowie czy nieprzejrzyste? Symetryczne jest przejrzyste w swojej formie.
- Dzieło symetryczne jest zrównoważone czy niezrównoważone? Symetryczne jest dziełem zrównoważonym w swej kompozycji.
- Dzieło symetryczne jest prawidłowe, eminentne czy nieracjonalne? Symetryczne dzieło jest dziełem prawidłowym i eminentnym.
- Dzieło symetryczne jest zwarte, zwarte w budowie czy różnorodne, rozproszone? Przy założeniu, że konstrukcja dzieła jest jednolita, możliwa jest koegzystencja tych elementów w kompozycjach symetrycznych i asymetrycznych.
- Dzieło symetryczne jest pełne ekspresji: czy jest jednoznacznie „skromne”? Te wartości estetyczne nie są kategorycznie wykluczane przez symetrię (mogą współistnieć).

4. naoczność fenomenu

Ujawnianie się fenomenu obrazu filmowego jest współzależne od środków artystycznych, które służą do zrealizowania jakości estetycznych. Percepcja dzieła sztuki (również obrazu filmowego) nie należy wyłącznie do sfery obiektywnej, stąd determinacja oceniająca jest zawiślana, chimeryczna, otwierająca horyzont wyobraźni, sygnując priorytet dla subiektywnych spekulacji, różnokierunkowych przeświadczeń. Właściwości warunkujące pojawiania się formalnych jakości estetycznych³⁸ można również rozpatrywać w kontekście „technicznym” – to

³⁸ Postulaty dotyczące strukturalnych jakości estetycznych przedstawił prof. Roman Ingarden na posiedzeniu Naukowej Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego – oddział w Krakowie 15 kwietnia 1961 r.

znaczy kiedy rozporządzają statusem naoczności i prezentują się jako dostrzegalne znaki ujawniające się w strukturze dzieła – obrazu.

Ingarden prezentuje kilkanaście grup wartości estetycznych, które konstituują dzieło. Niżej wyszczególniona reinterpretacja i aktualizacja spostrzeżeń Ingardena autoryzuje skonkretyzowanie i doprecyzowanie komponentów formalnych jakości estetycznych obejmujących również profile kompozycji obrazu filmowego. Poniżej przedstawiono grupy fenomenów jakości estetycznych wyróżnionych przez Ingardena w formie dialektycznych, emotywnych przeświadczeń twórcy i odbiorcy³⁹.

Pierwsza grupa – komponenty konfiguracji strukturalnych składających się na system konstrukcji dzieła:

- symetryczne – asymetryczne – niesymetryczne;
- ukształtowane – nieukształtowane;
- spójne (zwarte) w budowie – pozbawione spójności – rozproszone;
- esencjonalne – różnolite, rozwlekłe;
- jednolite – niejednolite;
- różnorodne – monotonne;
- bogate – ubogie;
- smukłe – „zwaliste”, ciężkie;
- „strzeliste” – przysadziste, „opasłe”;
- zgrabne – niezgrabne (w kształcie – *plumb*);
- proste (*schlicht, einfach*), niezłożone – ozdobne (stylizowane);
- harmonijne – nieharmonijne – dysonansowe (pełne dysharmonii, konfliktów).

Druża grupa – komponenty konfiguracji dzieła wpływające ze struktury przedmiotu (obiektu) w relacji do percypującego podmiotu:

39 R. Ingarden: *Wykłady i dyskusje z estetyki...*, s. 308–313.

- przejrzyste w konstrukcji (kompozycja obrazu jest strukturalnie klarowna pod względem formy);
- nieprzejrzyste, zawikłane (kompozycja obrazu jest strukturalnie chaotyczna, skomplikowana, zagmatwana);
- wyraźne (kompozycja obrazu jest strukturalnie klarowna, czytelna, dostępna);
- niewyraźne (kompozycja jest strukturalnie nieczytelna, nieprzekonywująca);
- jasne (kompozycja obrazu jest strukturalnie dostępna, wymowna);
- niejasne (kompozycja obrazu jest strukturalnie nieczytelna, mglista, mętna);
- pełne wyrazu (kompozycja obrazu jest strukturalnie ekstatyczna, intensywna, sugestywna);
- pozbawione wyrazu (kompozycja obrazu jest strukturalnie nienasycona ekspresją, niesugestywna, niewyrazista).

Trzecia grupa – komponenty konfiguracji dzieła składające się na elementy pochodne od układów strukturalnych:

- pełne równowagi (dzieło jest „odpowiednio wyważone”, stabilne, rozważne);
- niezrównoważone (dzieło „nieopanowane”, nieregularne, nierównomierne);
- równomierne (pełne równowagi, „opanowane”, stabilne);
- nierównomierne (nieustabilizowane, „niezorientowane”, nieukierunkowane);
- pełne napięcia (*spannend*) (niespokojne, zaangażowane, ruchliwe, żywotne, twórcze, kreatywne);
- pozbawione dynamiki, napięcia (spokojne, nieaktywne, niefertyczne, pozbawione temperamentu).

Czwarta grupa – jakości konfigurujące dzieło składające się na komponenty wartości estetycznych oraz ich przeciwieństwa eksponujące znaczenie i renomę dzieła:

- szlachetne – prostackie (*gemein*), ordynarne, aroganckie;
- wytworne, eleganckie – nieeleganckie, niewyszukane;
- subtelne – pozbawione subtelności, nieporadne, nieudolne;
- zręczne – niezręczne, nieinteligentne, nieprzemyślane;
- wyrafinowane, wyszukane, wysublimowane, subtelne – niewyszukane (wartości te są zaprezentowane nie jako wartości dodatnie lub ujemne, jedynie w kontekście: wyrafinowane jako wartość dodatnia, a niewyszukane w pewnych warunkach może być również postrzegane jako pozytyw);
- delikatne, dyskretne, nieznaczne – surowe, drażliwe, nietaktowne, ostre, szorstkie, chropawe, kanciaste, dokuczliwe;
- czyste, klarowne, przejrzyste – nieporządne, zanieczyszczone, „sprofanowane”, „zszargane”;
- wspaniałe, wykwintne, okazałe, ekskluzywne, wybitne, perfekcyjne, idealne, wzorowe – skromne, dyskretne, taktowne, zwykłe, „oszczędne”.

Piąta grupa – warianty manifestujące „nowości” (innovacyjności) dzieła:

- nowe, dzisiejsze, „gorące”, nowatorskie, nietradycyjne, postępowe – nienowe, banalne, tuzinkowe, przeciętne, pospolite, szablonowe, wysłużone, opatrzone, przeciętne;
- świeże, intensywne, innowacyjne, „śmiałe”, oryginalne, pomysłowe – konwencjonalne, schematyczne, szablonowe, naśladowcze, stereotypowe;
- wyjątkowe, nadzwyczajne, zjawiskowe, szczególne, incydentalne – zwyczajne, szablonowe, przeciętne, powszednie, tuzinkowe, stereotypowe, konwencjonalne, przyziemne, banalne, pospolite;

- oryginalne, odkrywcze, niekonwencjonalne, ekscentryczne, nieschematyczne, pionierskie – nieoryginalne, typowe, szablonowe, tradycyjne, banalne;
- interesujące, ciekawe, przyciągające, frapujące, emocjonujące – nudne, nieciekawe, nużące, monotematyczne, „drętwe”, męczące, rozwlekłe;
- modne, popularne, przebojowe, kultowe, bestselerowe, „nowoczesne” – staromodne, przestarzałe, nieaktualne, anachroniczne, zachowane, wsteczne, skostniałe.

Szósta grupa – sposoby występowania określonych jakości jako fenomenu:

- łagodne, lekkie, spokojne, subtelne, delikatne, aluzyjne – ostre, chropawe, intensywne, „twarde” (np. o zwiększonym kontraście), agresywne, „dzikie”, szorstkie, napastliwe, aroganckie;
- miękkie, plastyczne, łagodne, harmonijne, delikatne, przytłumione – krzykliwe, jaskrawe, skrajne, rżące, drastyczne;
- soczyste, dobitne, intensywne, wyraziste, pewne, żywe, klarowne, ostre – blade, „bezsilne”, wyblakłe, anemiczne, mizerne, rozmyte, przezrocyste;
- narzucające się, „wpraszaające się”, napastujące, nastęrczące – dyskretne, subtelne, taktowne, skromne, spokojne, delikatne, ciche.

Siódma grupa – sposoby działania jakości jako akt prowokujący efektywne przeświadczenia odbiorcy:

- pobudzające, aktywizujące, inspirujące, prowokujące, ośmielające, ożywiające – podniecające, roznamiętniające, podsycające, pobudzające, „rozpalające”;
- prowokujące niepokój, niepewność, budzące obawę, napięcie, popłoch, wzburzenie – uspokajające, kojące, uciszające, stonowane, stymulujące opanowane, poskramiające;

- wzmacniające, intensyfikujące, potęgujące, natężające, intensyfikujące – obezwładniające, zniewalające, krępujące, paraliżujące, mrozące;
- podnoszące na duchu, potęgujące, wznoszące, „podrywające” – osłabiające, ograniczające, podważające, redukujące, studzące, moderujące, uśmierzające;
- wstrząsające, elektryzujące, szokujące, dramatyczne, porażające – obojętne, nie wywierające wrażenia, indyferentne, pasywne, apatyczne, beznamietne, bierne;
- interesujące, pasjonujące, atrakcyjne, fascynujące, zajmujące, intrygujące, frapujące, wciągające – nudne, nużące, rozwlekłe, mdłe, niestrawne, drętwe, monotematyczne, bierne, jednostajne.

Ósma grupa – jakości emocjonalne ujawniające się (*Einfühlung*) w przedmiocie dzieła:

- wzruszające, smutne, ponure, rozpaczliwe, beznadziejne, tragiczne, pełne grozy, makabryczne;
- liryczne – dramatyczne;
- przerażające, okropne, obrzydliwe – radosne, pogodne, szczęśliwe, sielankowe.

Dziewiąta grupa – jakości odmiany wiarygodności, autentyczności:

- prawdziwe (*echt*), szczere, prawdomówne, czyste, rzetelne, kompetentne, rzeczowe, przekonujące, uczciwe, adekwatne – fałszywe, apokryficzne, błędne, nieszczerze („*unecht*”), nierzetelne, zakłamane, mistyfikacyjne, blagierskie, obłudne.

Dziesiąta grupa – jakości wiążące wartości dzieła z naturą:

- naturalny, prosty – sztuczny, wymuszony, hiperboliczny, efektowny, patetyczny, nieproporcjonalny, maksymalistyczny.

Jedenasta grupa – jakości wiążące wartości dzieła z metamorfozą „rzeczywistością”:

- rzeczywisty, realistyczny – nierealny, nieautentyczny, pozorny, iluzoryczny, fikcyjny, umowny, imaginacyjny⁴⁰.

Różne stopnie naoczności fenomenu obrazu wymagają sformułowania grupy odmiany jakości wartości estetycznych (*Wertqualität*):

Pierwsza grupa:

- a) piękny – łagodny – dorodny – „miły” (brzydki – szpetny – makabryczny – wstrętny);
- b) wzniosły – podniosły – pospolity – poziomy – płaski;
- c) pełen wdzięku – pełen uroku – pozbawiony wdzięku (pozbawiony uroku – negatywne określenie pozytywnego należy jeszcze sprecyzować);
- d) bogaty – ubogi – pusty – nijaki – bez oblicza;
- e) głęboki – pełen charakteru – płytki – banalny;
- f) wielki – potężny – ogromny.

Druga grupa:

- a) doskonały – znakomity – świetny – wyborny;
- b) cenny – tani – „tandetny”;

⁴⁰ „Teraz odczytam tekst p. prof. Szumana. Państwo go znają, ale uważam, że przypomnienie jest jednak niezbędne. »Kompozycję obrazu powinny znamionować pewne określone, estetycznie dodatnie cechy, właściwości, by można uznać dany obraz za dzieło sztuki, a jego kompozycję za artystyczną. W jednej mojej drukującej się publikacji wyodrębniłem te cechy kompozycji, które, zdaniem moim, w swym zespole decydują o artystycznej wartości obrazu. Są to cechy następujące: a) właściwe urozmaicenie kompozycji, b) jej uporządkowanie i jej ład, c) jej oszczędność, spoistość i zwięzłość, d) wynikająca z tego, z cech wymienionych po b i c, jej przejrzystość, jasność i czytelność, e) zrównoważony i harmonijny zestrój jej składników, członów, f) dynamiczność jej układu oraz g) oryginalność jej budowy«. Ibidem, s. 352.

- c) dojrzały – niedojrzały – pełen nowości – „surowy” (jako brak struktury) – poroniony – niewykończony.

Trzecia grupa:

- a) zachwycający – porywający – odrażający – oburzający;
b) interesujący, ciekawy – nudny.

Ingarden reasumuje komplikacje i zawikłanie dylematu wartości estetycznych, ich naturę oraz taktykę i strategię manifestowania się w dziele artystycznym:

Jedna tutaj rzecz jest dla mnie wątpliwa. Mianowicie, zdanie zaczyna się tak: „Kompozycję obrazu powinny znamionować pewne określone estetycznie dodatnie cechy”; otóż ja jestem jeszcze bardzo daleko od rozważania tego, co powinno być, a chciałbym tylko zdać sobie sprawę, jakie jakości znamionują dzieła sztuki w rozmaitych układach, w rozmaitych kompozycjach, jakie są pewne ich cechy kompozycyjne, a dopiero dalszą sprawą jest, w jakim sensie one są dodatnio wartościowe, no i ewentualnie, jak ze sobą współwystępują. Ale czy powinny, czy nie powinny występować, to jest kwestia dla mnie bardzo trudna do dyskusji i daleka⁴¹.

5. aksjologiczne *Ja*

Sens dzieła filmowego jest w swej newralgicznej strukturze niezmienny. Jedyłą labilnością jest przede wszystkim jego zrozumienie.

⁴¹ Ibidem, s. 352.

Odbiorca dzieła odkrywa jego sens⁴² poprzez jego znaczenie⁴³. Wcale to jednak nie wskazuje, że dzieło manifestuje wyłącznie znaczenia. Jak więc ujawnia się sens dzieła filmowego artykułowany przy wsparciu fenomenu systemu formalnych wartości estetycznych w obszarze którego odbiorca postrzega interpretowaną realną rzeczywistość na ekranie? Jakie wartości niższe i wyższe decydują o ujawnianiu się sensu dzieła filmowego?

42 „Pragnę podkreślić to pierwsze znaczenie łacińskiego *sensus*, wydaje mi się bowiem, że pewne rysy charakterystyczne poznania zmysłowego okażą się nie-objętne dla charakteru podstaw *s e n s u* w znaczeniach, o których chciałbym mówić dalej. Całokształt zaś problematyki sensu proponuję rozważyć na sześciu następujących płaszczyznach: 1. semantycznej, 2. fenomenologicznej (noetycznej, *i n t e n c j o n a l n e j*), 3. ontologicznej, 4. ontycznej, 5. aksjologicznej, 6. metafizycznej. Równocześnie przyjmuję dwa warunki, które, jak sądzę, są nieodzowne dla właściwego operowania pojęciem sensu. Są to: a) racjonalność oraz szczególna wynikająca z tej racjonalności *k o n i e c z n o ś ć*, b) ład. Warunki te przyjmuję tymczasem bez uzasadnienia, choć zdaję sobie sprawę, że powinny one zostać wydobyte drogą istotnościowej analizy samej idei sensu. [...] Sens życia, sens dziejów i sens istnienia jawią się jako »doskonałe – dopełnienie«, które się dokona – a w gruncie rzeczy już dokonuje – mimo doświadczanych na co dzień, zupełnie niezrozumiałych, jeśli nie wręcz absurdalnych, kolei naszego życia. Wymaga to wszakże założenia absolutnego podmiotu, który ów sens tworzy i za niego odpowiada, będąc dlań równocześnie ostatecznym punktem odniesienia. [...] »posiadać sens« to odpowiednio »mieć coś na myśli«. Czynnikiem konstytuującym sens jest więc myśl, *ratio*. Cokolwiek zostanie ukonstytuowane, cokolwiek pojawi się jako *n o e m a t*, jest wynikiem świadomościowych, noetycznych aktów (noezy). Nie ma sensu bez myśli, nie ma sensu bez racjonalności. Jeśli świat jest czymś, co jest ostatecznie rezultatem tak czy inaczej rozumianych aktów konstytucji, musi być tworem racjonalnym”. W. Stróżewski: *Istnienie i sens*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2005, s. 467, 479, 470.

43 Pojęcie *znaczenie* jest wieloznaczne i jest decydującym impulsem dla manifestowania istotnych intuicji w ocenie ekspresji dzieła artystycznego. W tym przypadku termin *znaczenie* wskazuje treść dzieła filmowego.

Wartości te urzeczywistniają się w złożonych i często różniących się sytuacjach życiowych lub interpersonalnych przeżyciach. Tischner cytuje Ingardena, który analizuje „dyskretną i niejawną” przestrzeń dzieła, nad którą unosi się „sekretna atmosfera” otaczająca obiekty i ludzi współuczestniczących w tych przeżyciach. Atmosfera, która wszystko przenika, konstytuuje jakości metafizyczne. Jedyne potencjał tych wartości nadaje sens przeżyciu dzieła. A jest to pragnienie zamaskowane, ukryte poza naszymi postępowaniami i działaniami. Wartość przeżycia stanowi najgłębszy sens naszego bycia i tego, co istnieje. Fenomen tych wartości, niezależnie czy są wartościowe pozytywnie czy negatywnie, zawsze będzie stanowić priorytetową miarę wobec zwyczajnej, przyziemnej codzienności. Tym samym dzieło artystyczne osiąga swoją kulminację w epifanii jakości metafizycznych (również jakości poziomu metaracjonalnej⁴⁴ identyfikacji), które poprzez swój autorytet i wartości sięgają *istoty* Bytu⁴⁵.

Wszystko, co znajduję w granicach świata [*alles Weltliche*], wszelki byt przestrzenno-czasowy, istnieje ze względu na mnie, to znaczy, ze względu na mnie ma ważność czegoś obowiązującego, ma ją właśnie dlatego, że jest przeze mnie doświadczany, spostrzegany,

44 „Rozumienie nie tylko nie boi się tego, co niejasne, ale je wręcz zakłada: zrozumieć, to doprowadzić do wyjaśnienia czegoś, co nie jest dane wprost, lecz pośrednio, co jawi się zrazu jako ciemne, zagmatwane, nieprzejrzyste i nieprzeniknione. Stwierdzenie istnienia niejasnych stref, danych do zrozumienia, jest pierwszym zadaniem metaracjonalizmu. Tym samym czysto racjonalne poznanie zostaje ograniczone do własnego, a zarazem właściwego dla siebie obszaru – metaracjonalizm zawiera w sobie racjonalizm wraz ze wszystkimi jego aspiracjami i ograniczeniami, lecz traktuje go jako jeden, być może najlepszy z możliwych, ale przecież tylko jeden ze sposobów naszego poznawczego odnoszenia się do rzeczywistości”. W. Stróżewski: *Istnienie i sens...*, s. 461.

45 J. Tischner: *Myślenie według wartości*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 112–113.

przypominany, że w jakiś sposób o nim myślę, wydaję o nim sądy, oceniam go z punktu widzenia wartości, że go posiadam itd.⁴⁶

Wartości Bytu ukazują perspektywy konieczności przekroczenia, jak pisał Lévinas w *Całości i nieskończoności*, nie tylko własnego *Ja*, ale także horyzontu dobrze znanego, już oswojonego, pewnego, „bezpiecznego”. Przekroczenie tej rubieży inauguruje nowe „światy”, nowe widoki wyjścia ku światu (który ujawnia się w kontakcie z dziełem artystycznym), ku przyszłym, odległym projektom i przeżyciom. Takie podejście nie pozwala myśleć szablonem, stereotypem, odkrywając odmienne przeżycia, ale także orientując się ku nieskończoności. Tym samym dzieło aktywizuje emocje odbiorcy kierujące ku temu, co jest poza nim, ku temu, co zewnętrzne, obce, nieoswojone. Nawet fragmentaryczny, częściowy, parcjalny impuls zmiany nastawienia odbiorcy odkrywa sens⁴⁷ dzieła, a odbiorca przyjmuje aktywną postawę.

46 E. Husserl: *Medytacje kartezjańskie*. Przeł. Andrzej Wajs. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2009, s. 36.

47 „Trzeba teraz wyjaśnić, w jaki sposób, na wyższym, ufundowanym stopniu, dochodzą do głosu te akty nadawania sensu, które kształtują istotę właściwej, konstytutywnie wtórnej, o b i e k t y w n e j t r a n s c e n d e n c j i, w jaki sposób kształtują ją one, pozostając w charakterze d o ś w i a d c z e n i a. Nie chodzi tutaj o odsłonięcie przebiegającej w czasie genezy, lecz o analizę statystyczną. Świat obiektywny istnieje dla mnie nieustannie jako coś już gotowego, jest on daną mojego żyjącego i biegnącego naprzód doświadczenia i czymś, co zachowuje habitualną moc obowiązującą również wtedy, gdy już doświadczane nie jest. Rzecz w tym, żeby zapytywać samo to doświadczenie i odsłaniać intencjonalnie odmiany funkcjonującego w nim procesu nadawania sensu, odmiany, w których nadawanie to może występować jako doświadczenie i potwierdzać się jako oczywistość tego, co rzeczywiście istnieje i co ma własną, dającą się wyeksplikować istotę, która nie jest moją własną istotą lub która nie włącza się w moją własną istotę jako jej część składowa, aczkolwiek jednak sens i potwierdzenie w niej tylko może uzyskać”. Ibidem, s. 174–175.

Problem dominacji fenomenu obrazu filmowego lub prymatu jego treści stanowi dylemat twórcy. Powszechna opinia definiuje ten problem jednoznacznie:

Husserl racjonalizuje zawikłanie ewoluującej ludzkiej egzystencji w obrębie świata [*innerweltliche*], który przecież nie daje się obiektywnie zdefiniować, ująć w jeden racjonalny system.

Zastanówmy się. Jako radykalnie medytujący filozofowie nie dysponujemy już odtąd ani nauką, która by nas obowiązywała, ani światem, który by dla nas istniał. Nie istniejąc po prostu, to jest nie mając już mocy obowiązującej czegoś, co do czyjegoś istnienia żyjemy w naturalny dla doświadczenia sposób przeświadczenie, świat ten stanowi dla nas jedynie samo tylko bytowe uroszczenie⁴⁸.

treść obliżuje koherentną formę. Współczesne gatunki multimedialne realizowane są jednak w szablonie: forma tworzy treść. A więc alternatywna kwestia nadal wymaga racjonalnego namysłu. W ramach dyskusji „forma tworzy treść” fenomenologia również interpretuje tę sporną kwestię (forma dzieła artystycznego wyraża się przede wszystkim w strukturach fenomenu jakości estetycznych wartości):

„Francuscy fenomenologowie czerpiąc z tego samego źródła (Merleau-Ponty) i wykorzystując te same kategorie, kładą nacisk na co innego, mianowicie na fakt, że sztuka ze swej istoty czyni widzialnym to, co niewidzialne. Ponadto zapewne bez większych zastrzeżeń zgodziliby się z następującymi słowami Henriego Maldineya: »Wymiar egzystencjalny dzieła sztuki to wymiar formalny, jest to jedyny wymiar konstytuujący pole fenomenologii sztuki«. Jeżeli zatem fenomenologia stawia sobie za cel uchwycenie istoty sztuki, musi szukać go w artystycznej formie, co oznacza, że z jej perspektywy wszelkie próby objaśniania dzieł przez pryzmat ich kontekstu społecznego, historycznego, kulturowego itd., w gruncie rzeczy skazane są na niepowodzenie, gdyż nie prowadzą do uchwycenia tego, co najistotniejsze. [...] Fenomenologiczna estetyka upatruje w niej raczej szczególnego źródła sensu: to w formie rodzi się znaczenie, które jest owym niewidzialnym aspektem widzialnego kształtu”. M. Salwa: *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieł sztuki*. W: *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/Zastosowania/Konteksty*. Red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012, s. 188–189.

⁴⁸ E. Husserl: *Medytacje kartezjańskie...*, s. 32.

Tym samym Husserl wyjaśnia, że cały otaczający nas konkretny świat, w którym żyjemy [*Lebenssumwelt*], istnieje wyłącznie w charakterze fenomenu bytowego. „Pozór” świata jako fenomen indywidualnej świadomości nie jest „nicością”, jedynie tym, co umożliwia rozpoznanie sensu istnienia⁴⁹. Refleksja dotycząca sensu istnienia jest przedmiotem obserwacji Stróżewskiego, który dostrzega zagubionego człowieka gorliwie podejmującego próby radykalnego rozstrzygnięcia w zrozumieniu sensu istnienia.

Czy można pytać o sens istnienia? Otóż wydaje się, że nie. Dzieje się tak dlatego, że wobec istnienia nie można ani zweryfikować, ani sklasyfikować podstawowych założeń tego pytania, tzn. założenia o racjonalności i założenia o porządku, ładzie. A przecież istnienie samo jest ostatecznym warunkiem sensowności wszelkiej konstytucji. Gdyby nie ono, wszystko, co czynimy byłoby daremne, nie odnosiłoby się bowiem w żaden sposób do i s t n i e j ą c e g o. Tymczasem j e s t rzeczywistości jawi się nam jako coś bezwzględne, z czym nie tylko musimy się liczyć, ale na co jesteśmy całkowicie zdani. Jesteśmy, jak mówi Heidegger, w n i e r z u c e n i. Ono samo jednak przekracza wszelkie kategorie sensu i bezsensu. Istnienie j e s t t a j e m n i c ą. Jej zgłębienie jest naszym zadaniem, ale zadanie to nie jest równoważne z odkrywaniem s e n s u istnienia⁵⁰.

Zracjonalizowanie pojęcia sensu istnienia jest więc daremne, ponieważ domaga się myślenia obiektywnego. Merleau-Ponty tak konkretyzuje ten dylemat:

49 Ibidem, s. 33.

50 W. Stróżewski: *Istnienie i sens...*, s. 477.

Myślenie obiektywne nie zwraca uwagi na podmiot percepcji. Dzieje się tak dlatego, że traktuje świat jako całkiem już gotowy, jako środowisko wszelkich możliwych wydarzeń i uznaje percepcję za jedno z takich wydarzeń⁵¹.

Jaki udział ma fenomen kompozycji systemu formalnych wartości estetycznych w ujawnianiu sensu obrazu filmowego? Atrybut subiektywności percepcji właściwie jednoznacznie finalizuje problem. Czy to znaczy, że nie ma nadziei na przekonująco skonfigurowany projekt artystyczny, który będzie solidarnie interpretowany przez twórcę i odbiorcę? Jaką rolę spełnia aksjologiczne *Ja*?

Wszelka wiedza rozwija się w horyzontach otwartych przez percepcję. I nie może nawet powstać kwestia opisu samej percepcji jako jednego z faktów powstających w świecie, bo nigdy nie możemy wymazać z obrazu świat tej szczeliny, którą właśnie jesteśmy i poprzez którą zaczyna on istnieć dla kogoś, bo percepcja jest „skazą” na tym „wielkim diamencie”. Intelktualista stanowi wprawdzie pewien postęp w uświadomieniu sobie tej sytuacji: owo miejsce leżące poza światem, które filozof empirysta zakładał i w którym milcząco się sytuował, by opisać wydarzenie percepcji, otrzymuje teraz imię, figuruje w opisie. Jest to Ego transcendentalne⁵².

I jeszcze jeden argument zawieszający obiektywność spostrzeżeń, formalnie udaremniający jednoznaczną konstatację ujawniania sensu obrazu filmowego:

51 M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. Kowalska. J. Migasiński. Posłowie J. Migasiński. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2001, s. 227.

52 Ibidem, s. 227.

„Interpretacja”, jaką nadaję moim wrażeniom, musi być umotywowana, jest taka jedynie przez samą strukturę tych wrażeń. A zatem można rzec całkiem bezstronnie, że nie ma takiej interpretacji transcendentnej, nie ma sądu, który nie wpływałby z samej konfiguracji zjawisk, że nie ma sfery immanencji, nie ma dziedziny, gdzie moja świadomość byłaby całkowicie u siebie, zabezpieczona przed wszystkim ryzykiem błędu. Akty *Ja* są takiej natury, że nieustannie wykraczają poza siebie i nie istnieje „intymność świadomości”. Świadomość jest na wskroś, bez reszty transcendencją, i to nie transcendencją doznawaną – bo jak powiedzieliśmy, taka transcendencja byłaby zastopowaniem świadomości – lecz transcendencją aktywną⁵³.

Jak ujawnić i jednoznacznie sprecyzować akty „mojej własnej istoty” – aksjologicznego *Ja* – inaugurującej nowe „sfery”, nowe perspektywy, które demaskują fenomen struktury formalnych wartości estetycznych w profilowaniu sensu obrazu filmowego?

Co znaczy *Ja*? Czy świat kształtuje *Ja*, czy *Ja* kształtuje świat, czy wreszcie *My* kształtuje *Ja*? Barbara Skarga w *Terście metafizycznym* powołuje się na pogląd Foucaulta:

[...] świat jako taki może być pojmowany z dwóch punktów widzenia. Jest tym czymś, przez co doświadczamy samego siebie. Dzięki niemu kształtujemy siebie, także siebie odkrywamy i objawiamy samym sobie. Jednocześnie świat jest miejscem naszych działań, dzięki któremu lub walce z nim, pokonując jego przeciwności, idziemy ku swoim celom, do zbawienia czy perfekcji. Jest on miejscem naszych doświadczeń, ale jednocześnie my go jakoś konfigurujemy⁵⁴.

53 Ibidem, s. 398.

54 B. Skarga: *Tercet metafizyczny*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 175.

Skarga konkretyzuje tę koncepcję, zadając pytanie: czy świat jest bytem obiektywnym, niezależnym, czy naszym bytem, w którym to, co obiektywne i subiektywne traci sens? Świat, który tworzy *Ja*, jest jednocześnie przedmiotem interpretacji egzystencji i doświadczeń samego *Ja*. Tak więc paradoks tego spostrzeżenia polega na tym, że świat, który tworzy *Ja*, jest jednocześnie źródłem doświadczenia samego *Ja*. Tego paradoksu nie da się wyjaśnić – widocznie taka jest mentalność naszego bicia.

Zawsze będzie dręczyć pytanie, czy świat, postrzegany niby przedmiot, jest tożsamy z tym moim danym mi w doświadczeniu powstających na skutek mojego myślenia i tworzenia, które powodują nieustanne jego modyfikacje, czy jest jakąś zewnętrzną siłą oddziaływającą? Czym jest to *Ja* wobec świata, podmiotem czy przedmiotem?⁵⁵

Dalej Skarga powołuje się na Husserla i Heideggera, którzy precyzują ten dylemat w słowie *ma* – każdy ma swój świat. Tym samym wyraz *ma* sygnalizuje, że świat nie jest pasywny wobec *Ja*, choć przecież jednocześnie samo go tworzy. *Ja* nigdy nie istnieje samo, zawsze jest wpisane w różnorodne zbiorowisko ludzkie. Skoro ten świat jest też budowany przez wspólnotę, więc kody kulturowe również współtworzą moje *Ja*. *My* tworzy *Ja*? Niepowtarzalny wzór mojego *Ja* uczestniczy w tym *My*, pod warunkiem, że *Ja* nie traci swojego świata, ponieważ trwoniąc go, gubi swoją istotę.

Dwa światy, mój i społeczny przeplatają się nawzajem. Czasem to *My* może być mi bliskie, mogę mimo mojej odrębności czuć, że

⁵⁵ Ibidem, s. 174.

jestem razem i brać pełny udział w społecznej budowie jako byt autonomiczny, lecz otwarty⁵⁶.

Specyfika aksjologicznego *Ja* manifestuje kruchość i relatywność formalnych wartości estetycznych, ponieważ jest reprezentowana przez ego transcendentalne, ego, które skrywa refleksję odsłaniania i przewycięzania jakiejś szczególnej postawy odbiorcy. Odsłonić – to znaczy wyjść poza siebie, przewyciężyć samego siebie w każdej jego postaci, do granic ostatecznego pytania. Nie chodzi o selekcję jakichś cech i eliminację innych ze swojego życia. Chodzi o gotowość porzucenia tego wszystkiego, co do tej pory oswojone, o wrażliwość otwartą na coś, co w każdej chwili może nadejść, ale jeszcze jest nieobecne. To gra o wszystko, w której stawką jest wewnętrzny diagram życia, a więc: o szczęście (jakie zostało osiągnięte), o rozum (wiedzę, jaka została skumulowana), o zdeterminowaną osobowość (która nie posiada konkurencyjnego ideału). Ten nieusuwalny potencjał odbiorcy jest gotów do radykalnej zmiany i może otworzyć drogę do nowych horyzontów, które przekraczają to, co wiem o sobie i o swoim świecie, który zawsze jest czymś więcej. Aksjologiczne *Ja* otwiera prześwit, którego znaczenie i współudział określa potencjał całego życia⁵⁷.

56 Ibidem, s. 176.

57 Potencjał „życia aksjologicznego *Ja*” nie jest jedynie tajemnicą tworzenia, ale również tajemnicą życia twórcy. Lévinas „zawiesza” dwie egzystencje twórcy pomiędzy obecnością zewnętrzną a obecnością w żywiole nieobecności. „*Kto* działania nie wyraża się w działaniu, nie jest w nim *obecne*, nie asystuje swojemu ukazywaniu się, ale jest po prostu znaczone przez znak należący do systemu znaków, a więc znaczone jako byt, który ukazuje się właśnie pod swoją nieobecnością: ukazywanie się w nieobecności bytu – zjawisko. Kiedy człowieka rozumiemy na podstawie jego dzieł, raczej go znienacka zaskakujemy, niż rozumiemy. Jego życie i praca przesłaniają go. Są symbolami, które wymagają interpretacji. Zjawiskowość, o którą tu chodzi, nie oznacza po prostu względności poznania, ale *sposób bycia*, w którym nic nie jest ostateczne, w którym

Jak sprowokować do ujawnienia ten niedający się ujarzmić niepokój, niepewność ludzkiego życia? Jego ciągły wysiłek wyjścia poza siebie, w nieznane, poza granice, które wyznaczają znane w pojęciach, co gruntownie nowe i radykalnie nieznane, które pozostawia ślad bezgranicznej frustracji w każdym przeżywanym momencie? Taka postawa organizuje dystans wobec siebie, wobec wszystkiego, co jest, co daje wolność w każdej sytuacji, wszelkich warunków, każdego związania, każdego zakorzenienia. Żal i rezygnacja rozstania z tym, co dotąd autoryzowało moje *Ja*, będzie jednocześnie manifestowało autonomię podmiotu. Takie otwarcie na nieznane, tajemnicę dystansuje każdą formę człowieczeństwa *Ja*. Takie nastawienie pomaga wiązać się w kolejne, nowe formy, adaptuje się do nich, konsoliduje, osadza, ale kiedyś *Ja* będzie musiało pójść dalej, będzie musiało porzucić to, co zawładnięte, by podążać i skierować się ku nowym horyzontom.

Życie nie może być „wieczne” w sensie: i tak dalej, bez końca, w nieskończoność – bo życie to nieustanne przerywanie ciągłości, bo żyć to ustawicznie przewyżczać każdą formę życia, każdą określającą jej sytuację. Każdą (w tym znaczeniu) skończoność. Życie to „przelewający się kielich” – ale nie znaczy to po prostu, że po każdej chwili nastąpi jakaś inna i jeszcze inna, i jeszcze inna. Każdy kolejny moment życia jest takim „przelewającym się kielichem”, wychodzącą z brzegów wodą, wybuchającym wulkanem⁵⁸.

wszystko jest znakiem, obecnym jako nieobecność w swojej obecności i w tym sensie mającym charakter snu”. E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. M. Kowalska. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 208.

58 K. Michalski: *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 232–233.

Takie aksjologiczne *Ja* nie pozwala zamknąć „swojego życia” w żadnej konfiguracji, nie da się skonfigurować w żaden algorytm, bo żadna postać aksjologicznego *Ja* nie jest ostateczna, jest twórcza, ponieważ przewyższa każdą kontestację. Jaki jest koncepcyjny potencjał twórczego *Ja*?

6. reprezentacje twórczego *Ja*

Na czym polega kreatywność? Stróżewski wskazuje na kluczowy postulat twórczości, a jest to: czynność prowadząca do wyłonienia (uzewnętrznienia) czegoś nowego, a więc czegoś przeobrażonego i nierównoznacznego z aktualnymi strukturami i konfiguracjami obiektów lub „czegoś”, czego wcześniej nie było⁵⁹. Podkreślony przez Stróżewskiego moment nowości stanowi niezbędny warunek meritum twórczości i przynależy wyłącznie do problematyki ontologii.

Taki właśnie sposób używania słów „stworzenie” i „tworzenie” ujawnia drugi występujący w nich moment znaczeniowy: wartość. Z twórczością, a tym bardziej ze stwórczością mamy do czynienia tylko wtedy, gdy prowadzi ona do pojawienia się czegoś wartościowego, w szczególności zaś takiego wytworu, który nosi w sobie wartość wybitną [...]. Okaże się, że dalsze terminy bliskoznaczne „twórczości” będą zmieniały swe znaczenia w zależności od różnego rozkładu akcentów w tym właśnie aksjologicznym aspekcie, w szczególności od tego, czy podkreślana wartość należeć będzie do dziedziny wartości absolutnych, bezinteresownych czy użytecznych⁶⁰.

59 W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości...*, s. 17.

60 Ibidem, s. 18–19.

Twórca staje wobec wartości? O jakie wartości tu chodzi? A są to wartości kwalifikacji osobowych⁶¹, które wyłącznie ustanawiają się w charakterze i specyfice wartości, jakim służy twórca. I dalej Stróżewski akcentuje specyfikę twórczości w sferze jej nieograniczonej wolności, która aplikuje zróżnicowane, wielopostaciowe środki do powstania dzieła. Ich realny potencjał ekspresyjny oraz ich wykorzystanie należy do istoty procesu twórczego. Nie one jednak rozstrzygają o jednoznacznym celu dzieła sztuki. Istota procesu twórczego⁶² polega na odsłanianiu wartości, którymi rządzą artystyczne i estetyczne *a priori* domagające się wyrażania tych wartości w maksymalnie osiągalnym stopniu⁶³. Tym samym dzieło zrealizowane według apriorycznego *optimum* oznacza dla twórcy jego ostateczną autoryzację, a jednocześnie jego porzucenie.

61 „Dzieło sztuki niezależnie od innych funkcji, jakie spełnia, jest zawsze także wyrazem osobowości swego twórcy. Zależność jest to zresztą dwustronna; nie ma dzieła, na którym nie odcisnęłyby się w jakimś stopniu osobowość artysty, ale też jego osobowość kształtuje się nieustannie (choć może w sposób nie zawsze dający się łatwo zauważyć) pod wpływem tego, co i jak tworzy, z jakimi wartościami w procesie twórczym obcuje”. Ibidem, s. 220.

62 „W akcie twórczym napotyka się stały opór tej części otoczenia, która ma ulec twórczemu przekształceniu. Opór jest znamionną cechą otaczającego świata; bez tej istotnej cechy przestaje on być światem rzeczywistym, a staje się światem własnych myśli, marzeń, sennych widziadeł itp. [...] Opór tkwiący w rzeczywistości znacznie narasta, gdy chce się czynnie ją zmieniać. Ten opór wyzwala uczucia ambiwalentne w stosunku do przekształcanego przedmiotu. Pokonując go, ma się uczucia zwycięstwa nad samym sobą – nad własną inercją, wygodą, lenistwem itp. – i nad przedmiotem, który dzięki wysiłkowi coraz bardziej zbliża się do twórczego planu, a tym samym staje się częścią twórcy. Świat otaczający z przedmiotem zbliża się do podmiotu, staje się podległy woli twórcy (podmiot – pod miotać, subject – subiacere)”. A. Kępiński: *Samarytanin naszych czasów*. Wydawnictwo ad vocem im. prof. Hieronima Sycha, Kraków 1997, s. 95.

63 „I dlatego, choć człowiek niejednokrotnie narzeka na pracę, nie może się bez niej obejść. W niej bowiem realizują się jego transcendentalne tendencje. Nie mogąc tworzyć, zaczyna niszczyć”. Ibidem, s. 97.

Można oczywiście pytać, o jakie wartości tu chodzi. Odpowiedź nie może być jednoznaczna; każdy rodzaj sztuki prowadzi do właściwego tylko sobie ich doboru, a żadne dzieło nie wyczerpie wszystkich możliwych. Chodzi jednak o to, by te, które w trakcie tworzenia dzieła zaczynają się ujawniać, doprowadzone zostały do wspomnianego *optimum*⁶⁴.

Istotnie nieobojętne wartości dla poziomu dzieła zależą bezpośrednio od osobowości twórcy, od jego bogactwa lub jego deficytu, od głębi lub powierzchowności przeżywania kształtujących doświadczeń⁶⁵. Dlatego chodzi tu o pełną grę wartości i dyspozycji osobowości człowieka-twórcy oraz stosunku, jaki może zachodzić między nimi⁶⁶.

64 W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości...*, s. 220.

65 Osobowość twórcy „jawi się” – manifestuje w dziele: „Jawienie się jest ukazaniem się s a m y m z s i e b i e. Nie jest ono dodatkiem do istnienia, lecz istnienie oznacza już zjawianie, odsłonięcie się, bycie jawnym, to znaczy prawdziwym. Jawność (prawdziwość) stanowi podstawową cechę samego istnienia. Byt jako taki jest tym, co prawdziwe (*ens qua ens est verum*). Coś n i e j e s t i dopiero potem, z biegiem czasu, staje się j a w n e, lecz być znaczy już tyle co być jawnym (prawdziwym) i wskutek tego dostrzegalnym”. G. Pöltner: *Estetyka filozoficzna*. Przeł. J. Zychowicz. Wydawnictwo WAM, Kraków 2011, s. 225.

66 „Istnieje model życia, w którym realizacja jednych wartości spycha na dalszy plan urzeczywistnianie innych, lekceważy je, „puszcza samopas”. [...] Istnieje inny model: wartości, które nie okazują się niezbędne do realizacji osobowości artysty jako artysty, zostają jakby złożone w ofierze, poświęcone, jednakże nie lekceważone i nie wykorzystywane do celów, których nie są godne. [...] Istnieje wreszcie model polegający na dążeniu do możliwie najpełniejszej samorealizacji drogą doskonalenia wszystkiego, co w człowieku najcenniejsze i ważne. Wbrew pozorom, droga ta jest najtrudniejsza z możliwych: nie gwarantuje ani natychmiastowego sukcesu, ani uniknięcia konfliktów. Nie ulega wszelako wątpliwości, że osobowość człowieka bogaci się wtedy najbardziej, przez co zasilają jednocześnie najgłębsze źródło jego twórczości”. Ibidem, s. 221.

Najtrudniejszą drogą maksymalnej samorealizacji twórcy jest taktyka doskonalenia wszystkiego, co w człowieku jest wartościowe i decydujące. Takie podejście nie gwarantuje błyskawicznego zwycięstwa ani izolacji od konfrontacji, antagonizmów, dysonansów. Niemniej tylko wtedy osobowość twórcy najbardziej się bogaci, wspierając źródło jego twórczości. Co jeśli osobowość twórcy jest banalna, szablonowa, tuzinkowa? Być może prawdziwe źródło twórczości jest zamaskowane, a wrażliwość twórcy aktywizują akty nieświadomości, do których nie mamy dostępu. Takie przejawy nieświadomości wypełniają wtedy oryginalne, spektakularne treści jego dzieła. Powierzchniowa osobowość twórcy może również być zasłoną, kamuflażem, pozorem uśpienia. Fenomen dzieł skrywa dramaty twórcy, zagubienie, rozterki, jego sztuka odsłania jednak geniusz. Stróżewski radzi, aby w takich przypadkach zachować milczenie tam, gdzie zaczyna się tajemnica twórcy.

Najmniejsze poruszenia wyobraźni, umysłu, serca mogą okazać się niekiedy równie cenne jak kiedy indziej wstrząs wywołujący *katharsis*. Najważniejsza jest świadomość tego, że tworząc, gotuje się także dar. A czyż może być większy dar nad to, co poprzez swoją wartość współtworzy wartość drugiego człowieka⁶⁷.

Gołaszewska wskazuje na aspekt obecności twórczego „Ja” w kontekście sytuacji estetycznej, ponieważ twórca jest naocznym inicjatorem uzewnętrzniania się elementów sytuacji estetycznej⁶⁸. Specyficzny, oryginalny sposób aktywności rozwija proces twórczy, a jednocześnie formuje osobowość twórczego *Ja*. Tym samym twórca inicjuje pracę nad dziełem, które jest konsekwencją koncepcji, inten-

67 Ibidem, s. 223.

68 M. Gołaszewska: *Zarys estetyki...*, s. 155.

cji, konsekwentnych reorganizacji, przekształceń, aby w finalnej fazie procesu twórczego urzeczywistniło się dzieło. Rezultat – wytwór, który współbrzmi z odbiorcą, profiluje jego emocjonalność, wrażliwość, wyobraźnię, nastawienie i przekonania. Należy podkreślić, że proces twórczy różni się od innych działalności wytwórczych, ponieważ rygorystycznie jest związany z wartościami estetycznymi. Jak Gołaszewska interpretuje reprezentację twórczego *Ja*?

Choć estetyka nie interesuje się w zasadzie twórcą jako realnym człowiekiem, musi jednak brać pod uwagę te cechy jego psychiki, jego stosunku do świata i te jego uzdolnienia oraz właściwości charakteru, które przejawiają się w jego twórczości, które umożliwiają mu podjęcie aktywności artystycznej⁶⁹.

Jak zrekonstruować myśl Gołaszewskiej o rudymenarnym usposobieniu twórczego *Ja* i jego „stosunku do świata”? Osobowość twórczego „Ja” wyróżniają specyficzne cechy manifestujące inklinacje do porzucenia i separacji z własnym *Ja*. Dlatego dynamiczna reprezentacja twórczego *Ja*, przełamując granice świata, choćby w wyobraźni, nadal pozostaje sobą⁷⁰.

69 Ibidem, s. 167.

70 Barbara Skarga w *Tożsamości i różnicy* porusza problem sobości jako momentu egzystencjalnego doświadczenia, który osobiwie przylega do twórczego *Ja*. „To dialektyka świadczy o sobości, o nią toczy się ta gra. To ja sama wchłaniam to, co inne, czasem bezwiednie, czasem wręcz ku niemu zmierzam w najwyższym pragnieniu. Samo pojęcie inności mogło się narodzić dlatego właśnie, że napotykam to, co nie jest mną, co nie jest moje. Czasem też inne spotykam w sobie, inność niekoniecznie jest zewnętrżnością. Jednakże ten fakt istnienia inności we mnie, inności na pewno dla mnie konstytutywnej, która mnie przenika i kształtuje, nie oznacza, bym była pozbawiona swej osobniczości. Ona się ujawnia na wiele sposobów, choćby w momencie twórczości, o której dziś się modnie mówi, że nie posiada autora. [...] Jesteśmy takim bytem, któremu

Korelacja twórcy ze światem jest nie tylko źródłem, inspiracją, motywem twórczości, ale jest eksplozywnym, impulsywnym aktem rozstania się twórcy z jego „oswojonym światem”. Ponieważ świat ten jest jak ogień, płonie tu i teraz, nie gdzieś tam. Jest tylko ten jeden, który otacza twórcze *Ja*. Ten ogień skrywa iskry, które gorliwie spielają wszystko i stawiają znak zapytania o wszystko, co wie twórcze *Ja* w każdej jego odsłonie. Jedynie popłoch, niepewność, niepokój życia otwierają nieodłączne horyzonty twórczego *Ja*.

Wiedza, dla której życie byłoby całkowicie przejrzyste – mówi Nietzsche – oznaczałaby koniec wszelkiej twórczości, koniec życia⁷¹.

Analizując osobowość twórcy, Gołaszewska wyróżnia trzy kategorie procesu twórczego ze względu na jego strukturę i udział twórczego *Ja* w realizacji dzieła⁷²:

- typ intuicyjny podkreśla połączenie fazy przeżyciowej i realizacyjnej przy udziale świadomości przedrefleksyjnej;
- typ refleksyjny akcentuje odizolowanie etapów: przeżyciowy poprzedza realizacyjny z udziałem pełnej świadomości kreatywnej;
- typ behawioralny separuje poszczególne momenty procesu twórczego i podkreśla pierwszeństwo etapu realizacyjnego przed przeżyciowym.

została dana możliwość przekraczania granic, którego nie można zamknąć w Tym-Samym, który szukając tego, co mu właściwe, otwiera to, co zamknięte, wprowadzając nieustannie zmianę. [...] To ja jestem źródłem różnicy, gdyż Ja spotykam się z tym innym i z tym drugim, nieprzeniknionym, niepoznawalnym, tajemniczym”. B. Skarga: *Tożsamość i różnica*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 383–384.

⁷¹ Ibidem, s. 178.

⁷² M. Gołaszewska: *Zarys estetyki...*, s. 182.

Twórcze *Ja* demonstruje najpełniej swój potencjał przede wszystkim w procesie intuicyjnym. Cały proces twórczy przebiega przy minimalnym udziale myśli twórcy. Odrębne fazy realizacji dzieła przeprowadzane są bez dłuższej refleksji, niejako w pośpiechu w poczuciu, że każdy element dzieła jest właściwy. Dominuje komponent incydentalności, który generuje wrażenie, że jego finalna wartość będzie czymś niespodziewanym, nieoczekiwanym. Jednak kategoria intuicyjnego procesu twórczego nie ma zastosowania w wielofazowej realizacji dzieła filmowego, ponieważ proces ten jest bezwzględnie zracjonalizowany. Również typ behawioralny i jego funkcja w procesie twórczym nie mają zastosowania w realizacji dzieła filmowego.

Jedynie gatunkowe formy dokumentalne, reportaże, hybrydy multimedialne eksploatują z optymalnym skutkiem autorytet intuicyjnej kategorii procesu twórczego.

Typ refleksyjny dominuje w toku produkcyjnym gatunkowego fabularnego dzieła filmowego. Każdy etap realizacji dzieła jest precyzyjnie określony i nie akceptuje chwilowej improwizacji. Współczesne zarządzanie procesem toku produkcji przejmują studia produkcyjne, które kierują się rygorystycznymi prawami rynku.

Oscar Wilde w eseju pt. *Krytyk jako artysta*⁷³ prezentuje możliwości oraz efektywność *Ja* odbiorcy, który w centrum swojego sądu i oceny dzieła sztuki asymiluje postawę twórczego *Ja*. Jeden z bohaterów osobliwego dialogu – Ernest – prezentuje zaskakującą myśl:

Więc, twierdzisz, że najwyższa krytyka jest bardziej twórcza od twórczego dzieła i że najważniejszym zadaniem krytyka jest zoba-
czyć to, czym dzieło samo w sobie nie jest. Czy taka jest twoja teoria?⁷⁴

73 O. Wilde: *Krytyk jako artysta*. W: tegoż, *Twarz, co widziała wszystkie końce świata*. Przeł. C. Wojewoda. Wydawnictwo PIW, Warszawa 2011.

74 Ibidem, s. 297.

Co jest źródłem twórczego *Ja* krytyka, twórczego *Ja* zaangażowanego, ekspansywnego odbiorcy? Dalej Wilde zadaje pytanie: czy ten, który nie tworzy, nie ma talentu, jest zdolny oceniać wartość twórczego dzieła? Co może o tym wiedzieć? Jeśli dzieło jest zrozumiałe, wyjaśnienia nie są potrzebne. Jednak dzieło artystyczne jest „zatrute walką”, impulsywnością, trudem. A przecież dzieło jest nie tylko przedmiotem, ale rezultatem, „duchowym elementem myśli i uczucia”⁷⁵, który prowokuje nowy tok myśli, formułując ich autorytet. Ocena wartości dzieła jest niezaprzeczalnym przywilejem każdego człowieka. A jest to wyraziste echo kultury greckiej (Arystoteles, Platon), której należy zawdzięczać postulaty krytycznego myślenia. Każda świadomość jest obdarzona duchem krytycznym, ponieważ akt kreacyjny polega na udziale świadomości twórcy – jest aktem świadomym, przemyślanym i skalkulowanym. To oczywiste, że potencjał twórczy jest wyższy od predyspozycji krytycznych.

Nie ma artystycznej twórczości, godnej tego imienia, bez zmysłu krytycznego. [...] Otóż ten duch wyboru, ten subtelny takt pomijania pewnych rzeczy jest w istocie zmysłem krytycznym w jednym ze swych charakterystycznych przejawów, i bez tego zmysłu nikt na świecie nie potrafi nic stworzyć w dziedzinie sztuki⁷⁶.

Nie ma żadnej formy sztuki, bez instynktu krytycznego. Sztuka ewoluuje w czasie, w postaci nowych form, a to przecież tylko każdy umysł krytyczny jest zdolny demaskować i odkrywać postępowe, nowatorskie formy.

⁷⁵ Ibidem, s. 269.

⁷⁶ Ibidem, s. 281–282.

Tak samo nie wolno oceniać krytyki według płaskich kryteriów naśladownictwa czy podobieństwa do pierwowzoru, jak nie wolno na podstawie takich kryteriów oceniać dzieła poety czy rzeźbiarza. Stosunek krytyka do krytykowanego dzieła jest taki sam, jak stosunek artysty do widzialnego świata uczucia i myśli. Krytyk może osiągnąć perfekcję w swej sztuce niezależnie od wartości materiału, na którym pracuje⁷⁷.

Jak więc krytyka może być „twórczą sztuką”? Miara jest krytyka twórczości w twórczości, ponieważ jest celem sama w sobie i dla samej siebie. Krytyka nigdy nie liczy się z jedną, spójną prawdą życiową: „Można się odwołać od fikcji do faktu, lecz nie ma odwołania od głosu duszy”⁷⁸. Interpretacja dzieła opiera się na czysto subiektywnych opiniach, a nie „cudzych” interpretacjach. Prawdziwa interpretacja rozważa dzieło sztuki nie jako środek ekspresji, ale jako środek impresji.

Duch krytyczny jest bardziej absorbujący niż samo dzieło, ponieważ odkrywa tajemnice, których twórca nie był świadomy. A przecież intencja twórcy nie jest ostatecznie wiążąca. Myślenie krytyczne nie zajmuje się życiem twórcy, lecz witalnością myśli ludzkiej i jedyną ambicją jest wyrażanie własnych przekonań. Środki interpretacji dzieła cechuje gruntowna myśl, aluzyjna wyobraźnia oraz poetycka intencja. Krytyczny duch tworzy więc „swoje własne” dzieło, które oczywiście nie musi mieć związku z ocenianym dziełem. Tym samym problem integralności sądów (interpretacji dzieła) w sztuce zostaje rozstrzygnięty.

⁷⁷ Ibidem, s. 292.

⁷⁸ Klarowne i jednoznaczne odniesienie do późniejszego Husserlowskiego „Transcendentalnego *Ja*” zawieszające obiektywizm świata. O. Wilde: *Krytyk jako artysta...*, s. 293.

Piękno ma tyle znaczeń, ile człowiek nastrojów. Piękno jest symbolem symbolów. Piękno objawia wszystko, ponieważ nie wyraża nic. Kiedy ukazuje siebie, ukazuje cały mieniący się barwami świat⁷⁹.

To właśnie „królestwo form symbolu” sankcjonuje postawę odbiorcy, który może wypełniać dzieło dowolną treścią, zobaczyć fakultatywne znaczenia i dlatego sam „rozszerza” swoją pozycję odbiorcy do rangi twórcy. Im silniej odbiorca podkreśla swoją indywidualność, tym pełniejsza i przekonująca będzie ocena dzieła. Każde dzieło sztuki jest ekspresją indywidualności i dlatego prawem inwersji indywidualność odbiorcy-interpretatora ma do niego dostęp.

W miarę ekspansji ducha krytycznego odbiorca będzie żyć pełnią swojego „losu”, jak również pełnią zbiorowego życia, ewoluując ku nowoczesności (w dosłownym znaczeniu). Życie jedynie w teraźniejszości jest niepełne; aby wiedzieć cokolwiek o sobie, należy wiedzieć wszystko o innych, o skonsolidowanym doświadczeniu ludzkim. Dlatego myślący krytycznie będzie nieść marzenia, myśli i uczucia wielu pokoleń.

Dzieło manifestuje swoją wartość, o ile prowokuje u krytyka „nowe” myśli, których rezultatem może być nowatorska idea w twórczości artystycznej. Twórczość artystyczna jest bezwzględnie subiektywna, „żyje” własnym, sekretnym życiem niezależnie od twórcy. A każde dzieło nie może posiadać tego, czego nie posiadał twórca. Twórcze *Ja* odbiorcy-krytyka jedynie poprzez notoryczną i ustawiczną zmianę punktów widzenia może osiągnąć prawdziwą jedność, ale nie może pozostać entuzjastą wyłącznie swoich poglądów. Czy odbiorca zawsze może być szczery w swoich ocenach? Wiarygodny odbiorca rozumie, że kryteria etyczne i estetyczne różnią

79 Ibidem, s. 296.

się od siebie. Pomieszanie ich sprowadza chaos i zamęt w ocenie dzieła artystycznego.

Estetyka budzi odbiorców do kontemplacji, a nie do tworzenia. Jak więc twórca, który wie, że sztuka dąży do uniwersalności, może ocenić dzieło innego twórcy? Kumulacja wyobraźni twórcy blokuje perspektywy gruntownej oceny, ponieważ jego aktywność, dynamika twórcza agituje wyłącznie do realizacji jego własnych projektów⁸⁰, pozbawiając go tym samym zdolności krytycznych. Taka postawa umożliwia twórcy eksploatowanie dla siebie samego kompletnego potencjału krytycznego podejścia.

Każda dziedzina sztuki ma swój stabilny warsztat – gramatykę i swoje tworzywo – materiał. Umysł krytyczny nie ma trudności z „rozszyfrowaniem” sensu dzieła w tym obszarze. Tak więc krytyka jest aktem subtelnego umysłu służącym uświadamianiu osiągnięć ludzkiego ducha, a dzięki konsolidacji krytycznego myślenia umożliwia rozwój kultury.

Twórczość zawsze jest spóźniona wobec wydarzeń swego okresu. To krytyka nas prowadzi. Duch krytyki i duch świata są jednym i tym samym⁸¹.

Ingarden zadaje elementarne pytania obejmujące osobliwość twórczego *Ja*: jaki jest kontekst tej specyficznej ludzkiej konieczności? Dlaczego dochodzi do tworzenia dzieł sztuki⁸²? Jako punkt wyjścia Ingarden podkreśla „dziwny początek”, kiedy przedmiot fizyczny

80 „Bogowie nie dostrzegają się wzajemnie. Mogą rozpoznać jedynie swych czciocieli. To wszystkim”. Ibidem, s. 332.

81 Ibidem, s. 339.

82 R. Ingarden: *Wykłady i dyskusje z estetyki. Wykład XI. Motywy aktywności twórczej...*, s. 182–184.

w pewnym momencie potrafi „zahaczyć” o naszą psychikę. To jest specyficzny moment, który inicjuje relację emocjonalną. To właśnie ta korelacja inauguruje zarówno proces przeżycia estetycznego odbiorcy, jak i przeżycia estetycznego twórcy. Istnieje pewna inicjalna potrzeba, konieczność uzewnętrzniania się „samego dla siebie” i wypowiedzenia. Taktyka ta wykracza poza to, co człowiek „zastaje”, i zaczyna kształtować coś nowego, w którym własne „Ja” ujawnia się, wyraża, a jednocześnie utrwała. Demonstracja konsolidowania, upamiętniania się twórczego *Ja* jest natomiast reprezentatywną postawą bytową związaną z nadaniem wartości istnieniu. Kolejnym motywem manifestowania się twórczego *Ja* jest wtajemniczenie i przekazanie „innym” tego samego, co stanowi kolegiąlną wartość. Potrzeba posiadania świata wspólnych wartości jest znakiem przełamania samotności człowieka. Nie ulega wątpliwości, że ponad wszystko źródłem twórczego *Ja* jest przezwyciężenie upływu czasu. Każde twórcze *Ja* zna swój kres i dlatego chce zostawić swój ślad – znak. To jest istota tej koncepcji: potrzeba przetrwania nie tylko własnego realnego życia, ale i „zachowania” istnienia poza jego kresem.

Promień światła twórczego Ja... We mgle, w nieprzejrzystej atmosferze, w której nic nie widać, wszystko rozmywa się w mroku. Gdy nie ma światła, wszystko jest ciemne, niejasne, niepewne, mętne. Konieczność wyjścia z mroku jest zrozumiała tylko z perspektywy kształtującego się podmiotu twórczego *Ja*.

Niespodziewanie rozbłyśkuje promień światła. Nie jest zróżnicowany, stopniowy. Jest albo go nie ma. Olśniewa jak błyskawica. Nagle w niepodzielnym momencie pojawia się pierwsza myśl. Gdzie szukać sensu, zasad jej jedności, miary scalenia, zespolenia?

Świat nęka, boli, niepokoi, oburza. Budzi się gniew i niezgoda na świat, jaki jest. Twórcze *Ja* jest zdolne do walki, zmagania, cierpienia. Będąc zdolnym do walki, manifestuje swoją istotę. A walka

i cierpienie nigdy się nie skończą, przynajmniej póki żyje, ponieważ są zarazem nieodwołalnym początkiem i końcem.

Dopiero ludzkie życie wyprowadza *twórcze Ja* z mroku. W tej perspektywie ograniczonych możliwości myśl rozwija się, dzieje się, tym samym ma jakąś przyszłość, a prowokując ten nagły promień światła, wydobywa z ciemności to, co będzie. Dlatego *twórcze Ja* otwiera jakąś przyszłość i staje w konfrontacji z nieodpartą rzeczywistością świata, nieskończoną jego zmianą, asygnując porządkujące narzędzia, aby nadać jej sens i wartość.

Twórcze Ja ujawnia pewne podstawowe mechanizmy twórczości, jej skomplikowane relacje między statyką i dynamiką sztuki, jej zdolność do autorefleksji i komunikacji. W konsekwencji wszystkie tropy interpretacyjne *twórczego Ja* prowadzą do ukrytego symbolu ognia. Żywiołu z jednej strony nieujarzmionego, a z drugiej – przejmująco antagonizującego emocje, ponieważ oślepia, dławi, unicestwia. Nieprzerwanie aplikuje surowe i bezwzględne strony w predestynacji doświadczeń indywidualnych – twórcy, zbiorowych – odbiorcy, generując również pozytywne, kordialne asocjacje.

Ogień jest intymny i uniwersalny. Płonie w naszym sercu. Płonie w niebie. Wypełza z głębin substancji i ukrywa się utajony jak nienawiść i zemsta. Ze wszystkich zjawisk jest naprawdę jedynym, które może całkowicie łączyć obie wartości przeciwne: dobro i zło. Rozświećta raj. Pali w piekle. Jest rozkoszą i torturą. Jest kuchnią i apokalipsą. [...] Może sobie zaprzeczać – jest więc jedną z zasad uniwersalnego wyjaśniania⁸³.

83 G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Wydawnictwo PIW, Warszawa 1975, str. 28–29.

Biegunowe identyfikatory *plamiennnej natury twórczego Ja* demonstrują osobliwe napięcia pomiędzy realnością (sztuka nie dźwiga ciężaru realnej rzeczywistości) a eteryczną, ulotną głębią dzieła artystycznego. Wewnętrzny ogień *twórczego Ja* to stan ducha dla wybranych. Jest metaforą pewnych niewyraźnych i niezracjonalizowanych stanów *twórczego Ja*. W istocie jest to odyseja twórcy – jako wojownika⁸⁴. A jest to szlak samotności, wyczerpującego trudu, pozbawiony wszelkiego pocieszenia. A sukcesy i talent zawsze są darem jedynie „pożyczonym”, chimerycznym, zmiennym, kapryśnym i urojonym prezentem związanym z ciągłą walką w ujarzmianiu lęków, przyzwyczajień, i nawyków. Twórca – jako wojownik – toczy walkę o energię aktywności, ponieważ energia ta pozwala manifestować rozwijanie świadomości i doświadczenia *wewnętrznego ognia twórczego Ja*.

7. interpretacje twórczego Ja

Nieustannie zadamawiamy się, przyzwyczajamy do znanych już pojęć, konwencji, oswojonych różnic, a jednak ciągle pojawiają się jakieś nowe, nieznane dotąd przestrzenie, myśli, ludzie, o których istnieniu nie wiedzieliśmy. Chodzi o różnicę, stawiającą znaki zapytania na ten czy inny fragment porządku realnej rzeczywistości. Jedynie

84 „Wewnętrzny ogień jest pojęciem jak najbardziej realnym. Spalanie się w wewnętrznym ogniu jest alternatywą dla śmierci fizycznej. Nie jest li tylko przenośnią; jest rzeczywistym faktem, jakkolwiek trudnym dla nas do pojęcia. Don Juan wyjaśniał pojęcie ognia wewnętrznego jako skutek pewnego rodzaju specyficznego napięcia wytworzonego przez wstąpienie na Drogę Wojownika. Owo napięcie miało w pewnym momencie powodować energetyczną eksplozję transformującą każdą komórkę żyjącego bytu w świadomość – w czystą energię”. R. Warszawski: *Ukryta twarz – wywiad z Carlosem Castanedą*. Wydawnictwo KOS, Katowice 2005, s. 63.

taki znak zapytania – *twórcze Ja* najgłębsze i najbardziej intymne, współtworzy tożsamość twórcy. Świat jest *mój*, a jednocześnie otwarty na tajemnicze, obce, niespójne, z pozoru niezrozumiałe. *Twórcze Ja* jest koniecznością artysty i nie daje innego wyboru, który umożliwia pokonanie kontestacji realnego czasu, realnej przestrzeni, realnych rzeczy. Tym samym *twórcze Ja* udostępnia scalenie wszystkiego, co wymyśla, kreuje, ustanawia.

Twórcze Ja w strukturze narracyjnej zdarzeń ekranowych: *przemijanie jedynie możliwą jednością*. W takim projekcie artystycznym życie jest przeszkodą godną pogardy. Żywa metafora demoralizacji czasu. A jest to wyrafinowana, misterna i harmonijna symulacja oderwania się od wszystkiego, co żyje, a więc od wszystkiego, co nazywamy krwią, bólem zmysłów. Iskra konstytucji zdarzeń czasu nie ma nic wspólnego z dygotem krwi, pulsującym życiem. *Twórcze Ja* jest jednak zastawioną pułapką, która stanowi o człowieczeństwie twórcy, wznosząc go ku górze, ponad dziką bestię życia, niepokojącą zmienność ludzkiego losu. Nieważne, kim jest twórca, ale *twórcze Ja* inspirowa go do wyjścia poza każde „tu” i każde „teraz”. Tym samym twórca jest gotowy przyjąć i akceptować myśl, że świat jest nieuleczalną niespójnością, nieciągłością i jest gotów na spotkanie z kryjącą się w nim nieusuwalną tajemnicą – obcością, w której nie mieści się żaden desygnat racjonalności.

Twórcze Ja w strukturze narracyjnej zdarzeń ekranowych: *nie wrócę tam... już nigdy nie będzie, jak było...* Tamten poranek... dzień... wieczór... – ale tak było kiedyś, już nie jest teraz. Nie wrócą ludzie, zdarzenia, rzeczy gorliwie wymykają się z rąk, uciekają ostatecznie. Bezpowrotnie, mijają w drobinach, okruchach, strzępach zdarzeń. Twórca nie potrafi jednak wrócić i połączyć ich w całość. Coś przeszkadza. Rzeka czasu płynie tylko w jedną stronę. W konsekwencji życie – to jest gra, w której idzie o wszystko, gra, w której wartością jest: miłość, szczęście, rozum. Gra o człowieczeństwo jest jednak również

podpowiedzią radykalnej ciągłej przemiany, aby rozsadzić to, co jest, i obudzić *twórcze Ja* otwierające bramy do źródła czasu.

Twórcze Ja w strukturze narracyjnej zdarzeń ekranowych: *gotowy na przypadek, do porzucenia siebie...* Przed twórcą w tej samej chwili otwiera się wiele dróg. Wszystkie giną w nieskończoności. Na bramie, na którą wspiał się i zobaczył kłębowisko szlaków, jest inskrypcja: „przypadek”. Widok krzyżujących się dróg wyraża przeszłość i przyszłość. Biegą jednak w różne strony, krzyżują się, biegą nieskończenie w przeciwne strony. Czy nigdy się nie spotkają? Odpowiedź jest jedna: czas to koło, wszystko wraca w swoje miejsce. Dlatego *twórcze Ja* nie boi się jego niszczącej siły. W ten sposób *twórcze Ja* oswaja świat realny, ponieważ zmienia się we fragment świata twórcy. Rzeczy, ludzie, które wydawały się pozbawione jakiejkolwiek relacji do twórcy, obce i przypadkowe, nabierają sensu. A *twórcze Ja* umożliwia powrót do podmiotu i wtedy stają się elementem tożsamości twórcy.

Twórcze Ja w amorficznej strukturze narracyjnej zdarzeń ekranowych: *wszystko to, co nie da się zrozumieć. Twórcze Ja* aranżuje wojnę. Osobliwą, ani dobrą, ani złą. *Wojna* ta nie jest sprawiedliwa ani niesprawiedliwa. Sekwencje zdarzeń to całe historie bez początku i końca albo inaczej: historie, których każdy moment jest zarazem początkiem i końcem. To wyraźna konfrontacja z obcością świata, jego różnorodnością, innością, a twórca musi być gotowy porzucić przyzwyczajenia, pojęcia, własny świat, skłonny do ryzyka konfrontacji z niebezpieczeństwem, rozpaczą, klęską, nieszczęściem, jakie niesie życie. Aby zrozumieć i przyjąć metaforyczny sceptycyzm tej specyficznej wojny, należy przyjąć i wyrazić gotowość ujawnienia wrażliwości, która ożywia się, rozwija, potęguje w zetknięciu z prawdziwym żywiołem *twórczego Ja* i buzującym w nim ogniem. A tajemnica *starcia, walki i konfliktu* prezentowanych zdarzeń nie jest opowiadana z perspektywy wyłącznie optymistycznego, szczęśliwego zakończenia. Jedność każdego utrwalonego momentu jest nieule-

czalne i skrupulatnie podmywana przez przemijanie, stawanie się, przez upływający czas.

Twórcze Ja w poetyckiej strukturze narracyjnej zdarzeń ekranowych: *duch osobliwy, niepokorny, impulsywny*. Kipiące finezyjną formą zdarzenia, afirmujące ducha – to świadectwo nierozdzielnej strony twórczej perspektywy. Tym samym manifestuje się zakryty, transcendentny wymiar formułowany obecnością twórcy w żywiole myślenia sztuki filmowej. Jednocześnie jest to wysublimowana próba ujawniania dynamiki przestrzeni duchowych, która jest wyrazem życia i znaczącej siły myślenia kreatywnego. *Twórcze Ja* jest jak piekący wiatr widoczny dla naszych oczu, wiatr, który roznieca ogień życia i tym ogniem podpala świat ducha; nadający nowe znaczenia, kreując nowe ideały. W ten sposób *twórcze Ja* manifestuje filozofię samodzielnego podmiotu niezależnej artystycznej tożsamości.

* * *

III

Prawda obrazu filmowego

Kryzys kulturowy to czas destrukcji i odrzucenia tego, co zastane i głęboko zakorzenione w kulturze i cywilizacji europejskiej. Dlatego w zaistniałej sytuacji erozji kanonów, wzorców i paradygmatów postawa wobec natury prawdy wymaga ustawicznego wglądu. Niniejszy szkic prezentuje namysł badawczy z perspektywy postaw twórczych w ujawnianiu prawdy obrazu filmowego.

Sztuka filmowa jako przedstawienie dyskontuje środki wyrazu sztuk plastycznych, sztuk muzycznych, literatury. Jest więc konglomeratem ekspresji emocji, które manifestują dzieła z tych dyscyplin. Dlatego poniższa refleksja jest próbą reinterpretacji spostrzeżeń i obserwacji obejmujących naturę prawdy obrazu filmowego, która jest aktualna i obowiązuje w prezentacji dzieła filmowego. Przyjęta koncepcja aforystycznych komentarzy wskazuje argumenty manifestujące intencjonalną relację całokształtu dzieła artystycznego z ekspresją intuicyjnej interpretacji natury prawdy i eksploatuje to, co kluczowe w warsztacie twórcy filmowego. Przyjęta metoda z założenia uproszczonych dowodów czerpanych z myśli oraz uzasadnień filozoficznych ugruntuje i sklasyfikuje proces twórczy obrazu filmowego jako konfiguracji intelektualnej.

1. zbłądzić w żywiole prawdy

Czy pytania o naturę prawdy są istotne? Czy nie da się ich usunąć? Czy to rzeczywiście takie ważne, które z moich przekonań jest prawdziwe, które nie? W wielu przypadkach można powiedzieć, że jest to obojętne. Są jednak pytania, których nie da się zlikwidować, po prostu usunąć.

Są takie dziedziny myślenia, w których ta odpowiedź nie jest obojętna. Szczególnie tam, gdzie istnieje namysł nad istotą sztuki, pojawiają się wielorakie możliwości reinterpretacji pojęcia prawdy. Każde dzieło sztuki ma zdolność manifestowania czegoś więcej niż tylko jednokierunkową rejestrację realnej czasoprzestrzeni. Świat sztuki jako przedstawienie kryje w sobie rzeczywistość nieznaną i nieuchwytną, wskazując jednocześnie to, co zakryte, niepoznane, uykające rygorom realności. Przedmiot sztuki projektuje twórca według własnej miary i predyspozycji. Kroi z tej obiektywnej, czasowej rzeczywistości i wybiera, to, co odpowiada, selekcjonuje i układa na nowo. I ten nowy świat jest coraz bogatszy, kiedy świat realnej rzeczywistości pozostaje niezmienny, skromny, który i tak z czasem zostaje zdegradowany.

Dlatego również odbiorca sztuki wnosi konstytutywne pytania o pojęcie prawdy, o rzeczywistość dzieła artystycznego. Prawda ukryta w działaniach twórcy? Jak obiektywnie ocenić wkład twórcy w prezentowanie prawdy obrazu filmowego? Jakie przyjąć założenia? Gdzie przebiega właściwa granica tych założeń?

Jakie są możliwości zracjonalizowania terminu *prawda* i w jakim kontekście nabiera sensu? Interpretacja pojęcia prawdy była od początku z wielu przyczyn problematyczna i nadal pozostaje niesprecyzowana. Odwołując się do źródeł, do Arystotelesowskiej tradycji: *prawda to jest zgodność umysłu z rzeczywistością*, tym samym rzecz wydaje się prosta: pada śnieg – stwierdzamy fakt rzeczywisty, że pada

śnieg. Czy ta operacyjna Arystotelesowska definicja prawdy zakłada aktualność w przedmiocie sztuki? Czy artysta może nią zarządzać? Czy zostaje ona zawsze dyskretna, niejawna? Wreszcie czy prawda jest tylko złudzeniem, amorficznym fantomem?

Okazuje się, że ta podstawowa kwalifikacja pojęcia prawdy nie jest solidną podstawą i w tym sensie jest wyłącznie relatywna. Na przykład, co oznacza zgodność z rzeczywistością w pragmatycznej koncepcji pojęcia prawdy? William James eksponuje kryterium weryfikacji jako zdolność skutecznego przeprowadzania dowodu prawdy przez doświadczenie. Jednoznacznie akcentuje pragmatyczną metodę zgodności: prawdziwymi ideami są wyłącznie te, które możemy potwierdzać, weryfikować. Pozostałe idee są wyłącznie fałszywe. W wielkim uproszczeniu pragmatyczna prawda jest ekspresją tego, co jest korzystne dla naszych czynów, czyli ma wyłącznie znaczenie praktyczne.

Tymczasem Kartezjusz twierdzi, że prawda jest możliwa wyłącznie w kontekście naszej obecności w świecie. Tym samym manifestuje przekonanie o bezdyskusyjnej sile rozumu. W gruncie rzeczy jest możliwe racjonalne porozumienie niezależnie od tego, co nas dzieli, ale pojawia się kolejny, potencjalny dylemat, którego nie da się wyeliminować z naszego świata. To jest ukryta odpowiedź na pytanie: *kim jestem?* Tym samym Kartezjusz uzasadnia, że *Ja* skrywa podstawę osiągalnej, możliwej prawdy. Kant poszukuje źródła prawdy leżącego w głębokich pokładach ludzkiej duszy. Dowodzi, że wrażliwość moralna, umiejętność odróżnienia dobra od zła jest standardem poznania prawdy, który ma definitywny obowiązek odniesienia do absolutu.

Z kolei Heidegger uważa, że definiując pojęcie prawdy, musi się ujawnić kontekst szerszy niż tylko poznanie, niż tylko sama wiedza. Aby coś wiedzieć – poznać prawdę lub fałszywe idee – musimy być związani ze światem. Dalej argumentuje, że dopiero otwarcie naszych zdań, słów na świat odkrywa istotę prawdy, a więc samo być *otwar-*

tym *na świat*, w kontekście być w nim obecnym, odsłania horyzonty pojęcia prawdy. Tylko *wiedzieć* nie jest kluczem, środkiem poznania prawdy. Równocześnie Kołakowski argumentuje: nie może istnieć ostateczny punkt odniesienia formułujący definicję prawdy, ponieważ idea prawdy nie da się ująć w pojęcia, nie da się wiedzieć jako całość. A więc wszystkie nasze czyny, nawet to, co myślimy nie da się ułożyć w przejrzysty, jednoznaczny, wyrazisty porządek.

Sugestywnie prezentuje się tradycja eksponująca pojęcie prawdy, która zakłada zgodność umysłu z kryteriami. Kryteria są wielorakie, na czym więc ma polegać zgodność umysłu z rzeczywistością? Gdzie jest ta zgodność? Wreszcie, jakie są wymagania i warunki tych kryteriów? W roszczeniu poznania prawdy w sztuce posłużymy się definicją tradycyjną czy koherentną? A może reinterpretacja pojęcia prawdy domaga się kryteriów umiarkowanego pragmatyzmu, kryteriów definicji korespondencyjnej czy wreszcie kryteriów metafizycznych? Jak ujawnia się prawda dzieła artystycznego? Czy właściwe pytanie powinno brzmieć: czym jest prawda w sensie artystycznym? Wreszcie, czy istnieje jakaś skonkretyzowana ekspresja intencjonalności pojęcia prawdy dzieła artystycznego?

Obecność prawdy w dziele sztuki znacząco rozwija zakres dziedziny prawdy, ponieważ przekracza pojęcia wiedzy i poznania. Sztuka filmowa jest w swojej naturze irracjonalna i kumuluje cały szereg horyzontów, warstw, poziomów. Uobecnia zdarzenia, ludzi, rzeczy, które postrzegane jako nierealne manifestują przekonująco swój status autentyczności, wiarygodności, prawdziwości. To jest właśnie przymiot kategorii myślenia artystycznego: artysta, tworząc struktury narracyjne, czyni swój *świat* czymś wytworzonym, skompilowanym, spreparowanym i ukształtowanym; tworzącym iluzję zdarzenia rzeczywistego. O tym *świecie* można powiedzieć, posługując się metaforą lustra, że nie jest ani przywidzeniem, ani realną rzeczywistością. W *świecie iluzji rzeczywistych* odbiorca postrzega zdarzenia

jako autentyczne i wiarygodne, kiedy stanowią wykreowaną i skomponowaną strukturę gry i kamuflażu. Świat dzieła artystycznego to odkrywanie czegoś nowego, nowej konfiguracji, nowej jakości formy w wyniku aktywności twórcy, jego pasji, talentu, wyobraźni, wrażliwości i przymiotów intelektualnych. Jak twórca ujarzmią realną rzeczywistość? Jak demaskuje horyzonty prawdy dzieła?

Istota prawdy w sztuce jest refleksją, która jest otwarta na nieznane, przeniknięte tajemnicą, dające się pojąć tylko we wzajemnym związku dzieła i odbiorcy. Myślenie artystyczne wydobywa zawsze inną, nieznaną stronę *świata*: otwarcie na nowe, niespodziewane, całkowicie obce. Tajemnica dialogicznego charakteru sztuki to szczególna perspektywa odsłaniająca rodzaj napięcia bez możliwości definitywnego rozwiązania dla tej gry bez reguł. Tym samym jest to próba pokazania, że wysiłek tworzenia, a jednocześnie zebrania różnorodności własnego dzieła w jakąś jedność konceptu prawdy, jest nieuchronnie daremny. Odsyła do niemożności scalenia, do próżności tego wysiłku, ale poszukując nadziei, mówi, że jest szansa, która przekracza wszystko, co można wiedzieć o manifestowanym świecie, o sobie, o predyspozycjach, wrażliwości i przeświadczeniach odbiorcy.

2. cień nieobecnego

Kapryśna, niestabilna egzystencja. Kontrowersyjna, chwiejna. Materialny obiekt sztuki staje się przepowiednią tego, co można określić jedynie przez absencję, nieistnienie. Obiekt ten uzewnętrznia kompleksę nieobecności, pozostaje śladem i sygnaturą braku, stygmatem niewidzialnego. W ten sposób podmiot manifestuje swoją nieobecność zamkniętą w przedmiocie sztuki. Jak uchwycić ten prześwit? Jak nim zawładnąć, jak zniewolić, ujarzmić? Jak spowodować, aby reaktywowało się to, co było? Jak to przywołać? Podmiot jest jak

iluzja, fantom, który przemieszcza się między złudzeniami odbiorcy i światem realnym materialnego obiektu¹. Żyje jednocześnie na rubieżach dwóch żywiołów, przykleja się do szczegółów, do przyjętych konwencji. Materialny obiekt sztuki prezentuje realność i pozornie demaskuje podmiot, ale jednak nadal jest on niedostępny. Dyskretna, nieprzenikniona koneksja odbiorcy z nieobecnością twórczego podmiotu? Jak przejawia się ta współzależność? Jak odbiorca PIERWSZY postrzega i interpretuje przedstawienie (płaszczyznę obrazu) *Pochmurnego dnia*?

Dzieło artystyczne (płaszczyzna obrazu) – fizyczny przedmiot: Antwerpia, 1565 rok. Niderlandzki malarz, Pieter Bruegel (starszy) tworzy obraz *Pochmurny dzień* (*De sombere dag*)². Opowieść malarza przedstawia przygotowania do Święta Trzech Króli (w lutym lub marcu). Najbardziej mroczny, werterowski obraz artysty.

Odbiorca PIERWSZY. Deskrypcja realnej rzeczywistości płaszczyzny obrazu – materialny obiekt *relacjonuje* zdarzenie (podmiot milczący, istniejący obiektywnie³, wyjaśniający, racjonalizuje, motywuje prezentowane obiekty – manifestuje „naturalne podejście”).

1 W dużym uproszczeniu pojęcie świata materialnego obiektu należy interpretować jako przekonanie o rzeczywistości, które tworzy progresja naszych wrażeń (przy czym nie są one ani wiarygodne, ani fałszywe; po prostu ujawniają się).

2 *Pochmurny dzień* – obraz namalowany techniką olejną o wymiarach 118 cm wysokości oraz 163 cm szerokości. Obecnie znajduje się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu (dzieło wykonane dla prywatnego zleceniodawcy Nicolaesa Jonghelincka), <https://reprodukcjemalarzy.pl/obrazy/pieter-bruegel> (dostęp 20.03.2023).

3 „Skoro świat obiektywny jest dany, przyjmuje się, że wysłał on do organów zmysłowych przekazy, które powinny być przenoszone, a następnie odczytywane w taki sposób, by mógł się w nas odtworzyć tekst oryginału”. M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Wydawnictwo Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 25.

To nie jest sielankowy obraz. Spokój jest pozorny. Scena sztormu. Niebo zatopione w zabójczym, śmiertelnym mroku. Pod wzgórzem w ciemności ukryta wioska i kościół. W niepokojącym, groźnym pejzażu w oddali widoczna morska zatoka, a na horyzoncie rzeka i otwarte morze. Wzburzone, spienione fale miotają małymi łodziami. Lada chwila rozbiją się o stromy, skalisty brzeg. Na pierwszym planie powalone przez burzę drzewo i widoczne postaci: wędrowny śpiewak, dwaj mężczyźni ścinający wierzbowe gałęzie, mały chłopiec z papierową koroną na głowie, a obok jego kumoter zajadający wafle.

Czy jest możliwa alternatywna interpretacja dzieła Bruegla? Gdzie poszukiwać wskazówki? *Pochmurny dzień* prezentuje świat, który jest przedstawieniem (obiekt płaszczyzny obrazu). Przedstawienie, które daje o sobie znać i domaga się relacji, ale jest niedostępna. Każde poznanie przemienia się w złudzenie przedstawienia, czyli w jakąś niedostępną obecność, która jest nieuchwytna⁴.

Przedstawienie interpretowane jako wyrażenie wiąże się z czymś innym, z czymś, co samo pozostaje ukryte poza przedstawieniem, ale zarazem przez to przedstawienie zostaje jakoś wyjawione i wskazane⁵.

-
- 4 „Dzieło sztuki jako rzecz charakteryzuje więc to, co rzeczowe – ma ono swój aspekt rzeczowy (*das Dinghafte*). Również w przeżyciu estetycznym nie można pomijać tego aspektu dzieła sztuki. Rzeźba jest wykonana w drewnie, utwór muzyczny składa się z dźwięków. »Lecz czym jest ten tak oczywisty aspekt rzeczowy dzieła sztuki?« – pyta Heidegger (*ibidem*). Jednocześnie, jak podkreśla, wiemy, że dzieło sztuki, wykraczając poza swój aspekt rzeczowy, jest jednocześnie czymś innym (*etwas Anderes*) niż rzeczą – i właśnie owo »inne« czyni je dziełem sztuki (HW,4)”. C. Woźniak: *Martina Heideggera myślenie sztuki*. Wydawnictwo „A”, Kraków 2004, s. 61.
 - 5 H. Buczyńska-Garewicz: *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu*. Universitas, Kraków 2008, s. 289.

Płaszczyzna obrazu *Pochmurnego dnia* jest istotna nie tylko dlatego, że eksponuje przedmiotowość pejzażu, ale również dlatego, że prezentuje coś, co nie jest uchwycone. To nieuchwytnie jest zamanifestowane, wyrażane. To jakaś forma zakamuflowanego komunikatu. Buczyńska-Garewicz określa ten komunikat jako niebezpośredni, tylko jako *zakryte* zapośredniczenie, przypisując mu mediacyjną naturę. Mediacja dominuje nad bezpośredniością, czyli nad dostrzegalnym, obecnym i aktualnym. To obecne prowadzi do niewidocznego i nieobecnego, czyli do przedmiotu jako znaku czegoś innego.

To przedmiot nie sam, taki, jak jest on dany osobiście w przedstawieniu, lecz jest to ten sam przedmiot w funkcji wskazywania na coś jeszcze, czyli przedmiot stający się znakiem czegoś innego, leżącego poza nim. Czego? – to nigdy jednak nie może być znane, bo gdyby zostało przedstawione, stałoby się widzialnym przedmiotem i straciło rolę podstawy spektaklu toczącego się wobec widzów⁶.

Jak odbiorca DRUGI postrzega i interpretuje przedstawienie (płaszczyznę obrazu) *Pochmurnego dnia*?

Odbiorca DRUGI. Postrzegana, reinterpretowana rzeczywistość – *zakryte* – podmiot twórczy odsłania tajemnicę (rezultat aktów intencjonalnych, radykalnie transcendentnych operacji percepcyjnych demaskujących zachowanie twórcze⁷).

6 Ibidem, s. 290–291.

7 DRUGI odbiorca *Pochmurnego dnia* postrzega płaszczyznę obrazu – w terminologii Husserla – angażując „świadomość transcendentálną”, której ekspresją są indywidualne, na wskroś subiektywne cykle: wyobrażeń, osądu, przekonań, przeświadczeń.

Początek wędrówki bez końca?
Początek, a może koniec?
Krawędź przekroczona...
Porzuci... wszystko? Całe swoje życie.
Ucieknij, zdąży zanim zobaczą.
Nigdy nie zobaczą.
Nie poznają go.
Nic nie jest teraz pewne.
Trzęsienie ziemi na pewno zburzy te góry.
Wszystko umyka aż po gorzki kres.
Wiatr znów się z nim zabawia.
Gra?
Próba uwodzenia?
Będzie mu jej brakowało, ale nie pozbędzie się jego...
Słyszysz szepty morza...
Wszystko się powtarza, czyni i głosy...
Odnajdzie to, co utracone?
Przeklęta porażka.
Kres na zawsze...
Samotność jest wielka⁸...

-
- 8 Autorska interpretacja: wizja w formacie interpretacji w programie *minimum* – jednego z wielu, możliwego, przystępnego, nieskomplikowanego i dostępnego *ad hoc*. Źródło inspiracji: obraz Pietera Bruegla *Pochmurny dzień*. Newralgicznym motywem opisu jest projekcja emocji i „znaczenia” zdarzenia przedstawionego na obrazie. Możliwości odczytania są wielorakie i zależą od wrażliwości oraz kompetencji indywidualnego odbiorcy, czyli od kryteriów subiektywizmu aksjologicznego. Dzieło w szczególny sposób aktywizuje funkcjonowanie zmysłu krytycznego odbiorcy, tym samym odbiorca zawłaszcza, prawem inwersji przywilej twórcy wyróżniający indywidualność, odmienność, różnorodność sądów estetycznych. Fenomen krytyka twórcy opisuje Oscar Wilde w eseju: *Krytyk jako artysta*. O. Wilde: *Twarz co widziała wszystkie końce świata*. Przeł. C. Wojewoda. Wydawnictwo PIW, Warszawa 2011, s. 264–340.

Skazany na wieczną tułaczkę? Zdradzony? Dezerter? Uciekinier? Dramatyczna intymność ze śmiercią? Ślad niewidocznego, ale obecnego dla umysłu, dotknięcie nieznanego, co ujawnia kruchość każdej chwili i jej otwarcie na nieprzewidywalną przyszłość. Emocje na granicy kresu życia. Kipią, burzą, niszczą, rujnują porządek codzienności. Niezwykły, niecodzienny obraz ukazuje egzystencję podmiotu; ludzki dramat jako osobliwy wyraz epifanii bycia właściwy człowiekowi. Podmiot *żyje*, przemawia jak niezwykajna ludzka istota, która jest: smutna, nieszczęśliwa, przygnębiona, przegrana. Nieskończona samotność. Podmiot niesie również szersze znaczenie, odkrywając i rozwijając swoją istotę, czyli sens bycia. Samotność, która otoczona jest granicami krajobrazu. Samotność jako akt wolności, a może tylko świadomy wybór pod wpływem przerażającego położenia, zagrożenia, nieprzewidzianych zdarzeń? Ile można wydobyć z samego siebie? Ta samotność pozwala poznać samego siebie? Zapewne i tak, i nie. Dlaczego? Ponieważ nadal pozostaje *zakryte*, a więc niewidoczne, *zakryte*, a jednak obecne. *Zakryte*, lecz ujawniające się – homeryczny fenomen myślenia sztuki.

Cień nieobecnego: jakiś KTOŚ, wieczny tułacz, straceniec, przybłąda, wygnaniec, bandyta, ktoś zakochany i zdradzony jest obecny w tym pejzażu, niedostrzegalny, nieoczywisty, skryty, niejawny, jednak prowokujący fragmentaryczne emocje. Jak odtworzyć to *zakryte*? Powyższa próba autorskiej interpretacji *Pochmurnego dnia* jest wielokierunkowa. Realne tego obrazu składa się z wielu warstw i poziomów. Bruegel ukazując realną rzeczywistość, odkrywa *zakrytą* obecność podmiotu manifestującego emocje odbiorcy. *Obnaża* podmiot i konsoliduje emocje z komentatorem dramatu – sceny posępnego, pochmurnego dnia. To nie jest świat wyłącznie przedmiotowego, materialnego obiektu sztuki. Na płaszczyźnie obrazu dominują elementy realnej rzeczywistości (opis krajobrazu), ale nadal *Pochmurny dzień* pozostaje autonomiczną, wymyśloną

strukturą, która ujawnia dzieło wyobraźni: *zakryte* – podmiot przedstawienia⁹.

Tak więc Bruegel w twórczym akcie nadaje swojemu dziełu iluzję historii rzeczywistej, która postrzegana jest przez odbiorcę jako fakt rzeczywisty, ukazując sugestywny obraz niepostrzeganego, niewidocznego podmiotu. *Pochmurny dzień* służy zrozumieniu języka bycia podmiotu. To przede wszystkim zdolność wychodzenia poza siebie ku czemuś innemu¹⁰. Proces ten ma na celu przede wszystkim zmianę sposobu widzenia świata. Jest to forma inwazji, ofensywy na stan ducha odbiorcy, który musi się *otworzyć*, zmienić, przeobrazić, aby widzieć świat tak, jak jest demonstrowany. Ten proces, który możemy określić jako *mobilizowanie* odbiorcy do patrzenia oczami podmiotu, stanowi kryterium przydzielające dziełu wartość artystyczną będącą jednocześnie sposobem odsłaniania prawdy artystycznej¹¹.

-
- 9 Scheler analizuje pojęcie geniusza czystej *sztuki* jako nosiciela technicznych wartości duchowych i kreśli konieczną postawę odbiorcy, który odkrywa „wewnętrzną prawdę dzieła sztuki”. To postawa, która: „Domaga się jedynie ich [treści i związków sztuki – J.Ł.] faktycznego poszanowania w intuicyjnym myśleniu wyobrażeniowym”. M. Scheler: *Wolność, miłość, świętość*. Przeł. G. Sowiński. Wydawnictwo Znak, s. 294.
 - 10 Dominacja myślenia wertykalnego. „W momencie wysiłku intelektualnego ruch myśli zmienia kierunek na pionowy, on przebiega przez różne plany świadomości, koncentrując się stale na obchodzącym nas w danym momencie rozpoznawanym przedmiocie, przywołuje wspomnienia, zarówno z głębokich warstw pamięci, jak i związane z daną percepcją”. B. Skarga: *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 196.
 - 11 Pojęcie prawdy artystycznej eksponuje niemiecki filozof Lambert Wiesing reprezentujący nurt estetyki formalnej. W rozdziałach pt. *Prawda artystyczna jako zestrojenie powierzchni* oraz *Prawda artystyczna jako sukces retoryczny*. Wiesing formułuje pojęcie *prawdy sztuki*, które w kontekście wymienionych rozdziałów wskazuje również prawdę artystyczną: „Sformułowanie *prawda sztuki* opisuje funkcjonowanie udostępniania świata, czyli zdolność dzieła do przedstawiania oraz interpretowania rzeczywistości w sposób, który może być

3. refleksyjny zwrot

W jaki sposób nieobiektywizujący osąd estetyczny doprowadza do obiektywizującej postawy wartościującej? Husserl w *Fenomenologii świadomości estetycznej* dowodzi:

Zjawisko jest zjawiskiem przedmiotu, przedmiot jest przedmiotem w zjawisku. Od życia w pojawianiu się muszę się cofnąć do zjawiska i odwrotnie, dopiero wtedy uczucie okaże się żywe¹².

Podmiot estetyczny jest asygnowany w taktyce bezpośredniej, a to „przeżywane” jest sposobem manifestowania się fenomenu. Źródło estetycznej wartości powinno przede wszystkim spełnić warunek intencji wartościującej, to znaczy odbiorca musi przyjąć konkretną postawę. Wartościująca postawa jest dla Husserla szczególnym nastawieniem odbiorcy charakteryzującym się „refleksyjnym zwrotem” do sposobu zjawiania się zjawiska estetycznego, który sygnuje przyjęcie postawy estetycznej.

Jej intencjonalny charakter, dzięki któremu jest zawsze ku czemuś zwrócona i to coś, poprzez wielość wyglądów określa, skupiając

sposobem ważnym również dla innych”. L. Wiesing: *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*. Przeł. K. Krzemieniowa. Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 282.

Zastosowane w dalszej części tego tekstu pojęcie *prawda* wyczerpuje sformułowanie: *idea prawdy*. „Ta zaś polega wszak na odsłonięciu istoty rzeczy, do ujrzenia jej w pełni, gdy pełnia jej przysługuje, ale i jej ograniczeń, gdy nimi jest napiętnowana”. W. Stróżewski: *Logos wartość miłość*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 337.

- 12 E. Husserl: *Fenomenologia świadomości estetycznej*. Przeł. K. Najdek. „Sztuka i Filozofia” 2002, nr 21, s. 8.

różnorodność przejawów w jeden sens, sprawia, że „wznosi się” niejako ponad świat i rozpościera nad nim swe władanie¹³.

Heidegger w swojej pracy pt. *Kant i problem metafizyki*¹⁴ rozważa analogię pomiędzy obrazem fotograficznym a maską pośmiertną.

Ma ona posłużyć do zrozumienia sposobu, w jaki funkcjonuje kantowska czysta wyobraźnia, jako otwarcie horyzontu transcendencji. [...] Jako warunek umożliwiający wszelkie zwrócenie się ku czemuś, sama czysta wyobraźnia ku niczemu określönemu się nie zwraca, a tworzony przez nią obraz „obrazuje się”, to znaczy manifestuje swą zdolność do tworzenia obrazów zastępujących chaotyczny strumień wrażeń¹⁵.

W istocie Heidegger pyta o fenomen „zjawiania się” obrazu jako takiego. Jak od obrazu (obiektu fizycznego przedstawienia) rozpoznać obraz („obrazujący się”) rodzący się w wyobraźni widok, czysty schemat¹⁶? Dalej Schollenberger formułuje pytanie: w jakim sensie widok, schemat można rozpatrywać jako obraz? Empiryczny ogląd określa obraz jako obiekt manifestujący swoją obrazowość. Tak właśnie Kant formułuje intuicyjne uchwycenie znaczenia obrazu („widoku określönego bytu”). Fizyczna obecność przedmiotu jako

13 P. Schollenberger: *Świadomość, zjawisko, dzieło*. W: *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/Zastosowania/Konteksty*. Red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012, s. 121.

14 M. Heidegger: *Kant i problem metafizyki*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo PWN, Warszawa 1989.

15 P. Schollenberger: *Świadomość, zjawisko, dzieło...*, s. 128.

16 Ibidem, s. 128.

widoku okazuje się „obrazem tego obrazu czyli jego od-biciem, a więc kopią (*Abbild*)”¹⁷.

Obraz widoku jest kopią, powiada Heidegger, na podobieństwo odbitki fotograficznej, która jest wtórnie wytworzonym obrazem jakiegoś pierwotnego widoku¹⁸.

Heidegger porównuje „pierwotny obraz” do maski pośmiertnej, na podstawie której można wytworzyć wtórny obraz – fotografię (*Nachbild*). W ten sposób wytworzony jest „bezpośredni widok” portretujący, ale jako wtórny obraz odbicia jest tylko obrazem.

Obrazy, w rozumieniu przedstawień pewnego pierwotnego widoku, jako kopie bądź kopie tych kopii, czyli „wtórne obrazy” mogą coś pokazywać, gdyż za każdym razem odsyłają właśnie do czegoś, co pierwotnie się ukazało¹⁹.

Husserl podkreśla wagę „reminiscencji ze świata egzystencjalnego”, które wymaga każde, „rzeczywiste” dzieło sztuki²⁰. Zdaniem Heideggera fotografia ma jeszcze jedną możliwość, która może odsyłać do

17 Ibidem, s. 129.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 Husserl kwestionuje fotografię jako dzieło sztuki: „jako tego, co dane właśnie w postawie naturalnej względem świata zaświadcza o wyraźnej tendencji do uzależnienia sposobu istnienia dzieła sztuki od świadomości intencjonalnie się kierującej ku temu dziełu. Innymi słowy odsunięta zostaje tu na boczny tor cała problematyka związana ze specyfiką istnienia dzieła sztuki jako przedmiotu składającego się z materialnego, skończonego podłoża oraz duchowego i ponadczasowego sensu stanowiącego podstawę wartościowania estetycznego”. Ibidem, s. 130.

prezentowanego obiektu, a także może zmanifestować „samą siebie” (czym jest fotografia). Ten proces dotyczy również analogii maski pośmiertnej – prezentuje, jaki był portretowany człowiek. Obraz fotograficzny jest odbiciem nieobecnej już rzeczywistości, która zostaje „zacytowana” i dlatego zdaniem Heideggera sztuka fotografii jest określana jako „obecność tego, co nieobecne”.

Obraz, na który spoglądamy, jest więc wynikiem pewnej manifestacji – zjawiania się czegoś, co zostało doprowadzone do wynurzenia się z tego, co pozostawało skryte²¹.

Fenomen obrazu, jako zamknięta formalna kompozycja, pełni funkcję transcendentalną, a odsłaniając sferę zewnętrzną, autoryzuje to, co jest bardziej prymarne niż zjawiające się w trakcie obserwacji²². Warunkiem zjawiania się w obrazie jest więc to, co pozostaje zakryte, dyskretne, migotliwe, sekretne.

21 Ibidem, s. 133.

22 Andrzej Lisak w swoim artykule pt. *Alois Riehl – filozofia transcendentalna a realizm* analizuje problem subiektywnych form postrzegania: „Pewne czasowe i przestrzenne położenia, wielkości i postacie mają swoją podstawę nie w ogólnej formie naoczności, ale w tym, co transcendentne i tylko dlatego można je w ogóle ująć. Formy naoczności znają zatem swoje korelaty w rzeczywistości, które przedstawiają się nam właśnie jako czasowość i przestrzenność i to poprzez odnoszenie się do tych ogólnych form naoczności, do tych danych empirycznie właściwości, powstaje przekonanie o ich realności. Czas i przestrzeń są formami zjawisk, ponieważ przez nie dane jest naocznie to, co transcendentne”. A. Lisak: *Alois Riehl – filozofia transcendentalna a realizm*. W: *Idea transcendentalizmu od Kanta do Wittgensteina*. Red. P. Parszutowicz, M. Soin. Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2011, s. 214.

4. transcendentny sens

Obraz jest substratem myślenia sztuki²³ filmowej – odwzorowuje realną rzeczywistość, jednak zostaje ona przetworzona, przeobrażona, zmodyfikowana. Jak zostaje przekomponowana? Jakimi środkami? Jak ujawnia się zakryta przestrzeń – implikacja myślenia artystycznego? Przede wszystkim kluczowym dylematem jest podejście i nastawienie odbiorcy. Jak rozwija się ten proces? Jak toczy się dialog między twórcą, a odbiorcą?

Interpretacja *Pochmurnego dnia* wskazuje, że istnieją tu dwa podejścia odbiorcy²⁴ służące odkrywaniu natury prawdy dzieła artystycznego: PIERWSZY aplikujący kryterium obiektywizmu²⁵ aksjologicznego, DRUGI aplikujący kryterium subiektywizmu²⁶ aksjologicznego.

23 C. Woźniak: *Martina Heideggera myślenie sztuki*. Wyd. „A”, Warszawa 2004.

24 Władysław Stróżewski opisuje problematykę twórczego dialogu twórcy – odbiorcy i przedstawia charakterystyczne postawy odbiorcze: a) postawa receptywno-kontemplatywna, b) postawa czynna, c) postawa krytyczna. W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości...*, s. 266.

25 Obiektywizm jako stanowisko ontologiczne manifestuje pogląd, że przedmiot poznania istnieje poza podmiotem poznającym i niezależnie od niego. Ustytuowanie preferencji koncepcji myślenia horyzontalnego konkretyzuje Lévinas: „Co więcej, obiektywność lub istota bycia odsłonięta w prawdzie ochrania w pewnym sensie rozwój bycia przed projekcją subiektywnych fantazmów, które mogłoby zakłócić proces lub procesję *istoty*. Obiektywność odnosi się do bycia bytu i oznacza obojętność tego, co się pojawia, wobec własnego jawienia się”. E. Lévinas: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Przeł. P. Mrówczyński. Wydawnictwo Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 222.

26 Subiektywizm jako stanowisko ontologiczne manifestuje pogląd, że przedmiot nie istnieje obiektywnie, lecz sprowadza się do wrażeń, wyobrażeń, myśli istniejących w podmiocie. Funkcję preferencji koncepcji myślenia wertykalnego precyzuje Lévinas: „Zjawiskowość – odsłonięcie się istoty bycia w prawdzie – stanowi niezmiennie założenie filozoficznej tradycji Zachodu: *esse bycia*, dzięki

Odbiorca PIERWSZY: w postrzeganiu realnej rzeczywistości płaszczyzny obrazu nawiązuje do percypowania jedynie przedmiotowości realnej rzeczywistości czasoprzestrzennej (dominacja, preferencja immanentnych elementów realnej rzeczywistości). Na czym ono polega? Jest to proces, który ma na celu jak najwierniejszy sposób rozpoznania, uchwycenia przedstawianej rzeczywistości przedmiotowej (proces racjonalizowania przedstawienia płaszczyzny obrazu). W takim podejściu kształtuje się szczególna, osobliwa relacja z odbiorcą, w której wyraża się forma rejestracji (prozaicznego „księgowania” realnej rzeczywistości) bez niezbędnej dygresji, „wskazówki” twórcy zdarzenia artystycznego. Odbiorca ten odkrywa spontaniczną postawę wobec rzeczywistości świata jako naturalny stan rzeczy. Na pewno jest to pozytywna wartość podkreślająca mądrość natury, która wiąże się z każdą żywą ludzką istotą. W tej postawie nie ma nienawiści, świadomości krzywdy, nieszczęścia, upokorzenia, irytacji, niesprawiedliwości. To oczywiste, że nie każdy odbiorca integruje i skupia uwagę na to coś, co zakryte uobecniające prawdę bycia. Taki odbiorca akceptuje i poświadcza nieskrytość, współudział i celowość jako coś banalnego, konwencjonalnego, zwyczajnego nie odsyłającego już dalej, które nie aktywizuje dociekliwości, przenikliwości, nie pobudza głębszego namysłu, i nie odsyła istnienia poza prawdę bycia.

Rozważanie obecności prawdy w dziele sztuki, z jednej strony ukazuje, że źródłem dzieła jest jego istotnościowe powiązanie z prawdą. Z drugiej zaś strony, równocześnie rozszerza radykalnie zakres

któremu byt jest byciem to *sprawa* podlegająca myśli, pobudzająca do myślenia i pozostająca w otwarciu”. Ibidem, s. 222.

dziedziny prawdy. Dowodzi, że kwestia prawdy wykracza poza sferę wiedzy i poznania²⁷.

Tak więc odbiorca PIERWSZY współuczestniczy w realnym zdarzeniu, które ma ugruntowane miejsce w rzeczywistości aktualnego, bliskiego i znanego, swojskiego *świata*. W tym dialogicznym spotkaniu twórcy i odbiorcy wyróżnia się postawa posłuszeństwa, konformizmu odbiorcy i podporządkowania.

Ten świat kieruje się „obiektywnością”, która pozwala na dyskretny, beznamiętny ogląd dzieła artystycznego wraz ze wszystkimi komponentami płaszczyzny obrazu. Ocena dzieła jest niezakłócona, ponieważ dzieło pozbawione jest jakiegokolwiek „oddziaływania” na odbiorcę. Postawa taka wymaga usunięcia jakichkolwiek uczuć, emocji, indywidualnych predylekcji. Dlatego postawa „obiektywna” musi zapomnieć o wszystkim, co subiektywne. Nie oznacza to jednak, że taka postawa receptywno-kontemplacyjna odbiorcy jest wyłącznie nastawieniem inercyjnym. W ostatniej fazie postrzegania dzieła odbiorca może uchwycić i rozpoznać odsłaniające się w dziele wartości sensu i potencjału estetycznego²⁸.

27 A. Motyka: *Wiedza a prawda*. Rozdział: *Prawda metafizyczna a prawda naukowa*. Wydawnictwo PAN – Instytut Filozofii i Socjologii. Phoenix Filozoficzne Problemy Wiedzy, Warszawa 2005, s. 189.

28 Film fabularny pt. *1917* – przykład nadzwyczajnej, finezyjnej koncepcji inscenizacyjnej – opowieść ekranowa w *jednym ujęciu*. Zabieg formalny (wykreowanie siedmiu ustawień, które w odbiorze są postrzegane jako *jedno ujęcie*), który translokuje odbiorcę w „realnej” rzeczywistości. Spektakularny, ekspresywny obraz I wojny światowej przemawia do odbiorcy w „ciągłej” (nieprzerwanej) narracji *jednego ujęcia* i służy zobrazowaniu wojny jako faktu rzeczywistego. Ilustracja i dowód ekspresji prawdy dzieła artystycznego aplikujące kryterium obiektywizmu aksjologicznego. Film fabularny pt. *1917*, reż. Sam Mendes, zdj. Roger Deakins, premiera: 25 grudnia 2019 r.

Istnieją jednakże sposoby angażowania widza, które nie wymagają fizycznego czy percepcyjnego zaangażowania w dzieło, lecz raczej kognitywnej świadomości i wysokiego poziomu wyobraźniowych skojarzeń. Może to zakładać taki stopień owego współuczestnictwa, że widz nie tylko jest schwytywany w dzieło, ale że jego reakcje są konieczne i nierozdzielnie w to dzieło włączone²⁹.

Odbiorca DRUGI: postrzeganie *zakrytego* – reinterpretowanej rzeczywistości. Pozycja uobecniająca czynną orientację odbiorcy pozwala współtworzyć dzieło i wspólnie kształtować zgodnie z aksjomatami twórcy. Dramaturgia *Pochmurnego dnia*, określonego przez komponenty transcendentne, łączy się z rodzajem immanentnych elementów realnej rzeczywistości. Tym samym w szczególnie sposób są wyeksponowane elementy poszukiwania osobliwej struktury oraz konstrukcji stylistycznego sensu. Ten świat jest prezentowany przez „subiektywną” postawę odbiorcy, ponieważ inkorporuje on do dzieła krąg swojego bycia. I dlatego „moc”, aktywność bycia otwiera przestrzeń dla argumentów intensywnych, ważnych i wiarygodnych. Włączenie czegoś „obcego” w jego krąg jest pozytywną asymilacją, aktem umysłu, inteligencji.

Postawa taka może jednak domagać się dominacji lub podporządkowania odbiorcy źródłowym zamysłom twórcy. Dopiero konfrontacja, konflikt, kontrowersja otwierają możliwości objęcia oraz interpretacji horyzontu, który wyznacza ludzkie bycie. To jest walka, konfrontacja tego, co dotąd było oswojone, z tym, co nowe, obce, nieznane. Postawa twórczego odbiorcy żąda, aby obrazy i pojęcia, które organizują proces myślenia, proces pojmowania świata, intensyfikowały strategię walki, różnorodne taktyki konfrontacji, heterogeniczne koncepcje użycia siły. Należy je jednak traktować z ostrożnością,

29 A. Berleant: *Prze-myśleć estetykę*. Przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka. Wydawnictwo Polskie Towarzystwo Estetyczne „e”, Kraków 2007, s. 159.

ponieważ nie zawsze znaczą to, co ostatecznie sugerują. Dlatego każdy moment życia otwiera nowe możliwości i kolejne znaczenia dzieła artystycznego, które definitywnie rozstrzygają, czym naprawdę jest omnipotencja ludzkiego bycia. A bycie odwracające się od elementów tajemnicy, odcinające się od nieznanego, bojkotujące głębię myślenia, porzucające „ciszę” jest oczywistą, wyrazistą anomalią.

Właśnie w obrazie Bruegla manifestuje się zakryty, transcendentny sens bycia, który syci się obecnością myśli, intencji i refleksji twórcy, a jednocześnie w indywidualnym dialogu zdrady realnej rzeczywistości. Na pewno *świat* ten jest wypełniony tym, co twórcy bliskie, choćby było złudnie nieobecne. To raczej emocje go kształtują, a nie obiektywne zdarzenia. Ale jest w tym *świecie* to, co bywa czasami tylko w wyobraźni twórcy, a nie w realnej rzeczywistości. *Świat* twórcy ciągle się przeobraża. Ewoluuje, doświadcza tylko czasowych reorientacji, transformacji chociaż nie są one zgodne z wszystkimi jego zamysłami. Jak zrationalizować irracjonalne podejście odbiorcy?

5. akty intencjonalne

Jakie podejście w postrzeganiu rzeczywistości *Pochmurnego dnia* manifestuje odbiorca PIERWSZY, a jakie odbiorca DRUGI? Świat, który przyjmuje odbiorca PIERWSZY jako milczący, istniejący obiektywnie, polega na wyjaśnianiu, racjonalizowaniu, motywowaniu prezentowanych obiektów – to świat „naturalnego podejścia”. Niemniej manifestuje się również postawa, która współtworzy sekretny „świat” *Pochmurnego dnia*, a która jest rezultatem aktów intencjonalnych³⁰,

30 Daniel C. Dennet w swojej błyskotliwej książce pt. *Dźwięnie wyobraźni i inne narzędzia do myślenia* formułując pojęcie intencjonalności, wyróżnia trzy podstawowe nastawienia: a) nastawienie fizykalne, b) nastawienie projektowe,

radykałnie transcendentnych operacji percepcyjnych demaskujących zachowanie twórcze. Akty wyobraźni nie ograniczają zdolności twórczych w kreowaniu wymyślnych sytuacji, niespotykanych postaci, osobliwego sensu zdarzeń. Wyobraźnia twórcza jest w pełni autonomiczna, suwerenna pod warunkiem, że „pracuje” w sferze klarownej i oczywistej intencjonalności i tak właśnie odbiorca DRUGI postrzega świat Bruegla.

Każdy akt intencjonalny jest aktem twórczym – i to zależnie od tego, czy zawartość przedmiotu przezeń wytwarzanego jest jedynie odtwórczo domniemywana czy też twórczo konstytuowana³¹.

Dalej Stróżewski motywuje implikację aktu intencjonalnego, który kieruje się ku zarysowaniu się *czegoś nowego*, do aktualnej rzeczywistości. *Nowość* odkrywa tajemnice, buduje nowe hierarchie obiektów, konfiguruje nowe struktury zdarzeń, odkrywa niebanalne przestrzenie, niekonwencjonalne postaci, ale jego rozstrzygającym źródłem pozostaje świadomość podmiotu i jego wyrazistość, aktywność, ekstrawersja.

c) nastawienie intencjonalne. Nastawienie fizykalne jest standardową, możliwą metodą nauk fizycznych, w której wykorzystujemy wszystkie prawa fizyki w celu opracowania naszych predykcji. Nastawienie projektowe wykorzystuje cechy przedmiotów celowo zaprojektowanych. Nastawienie intencjonalne jest „podgatunkiem nastawienia projektowego, którego przyjęcie skutkuje traktowaniem rzeczy tak, jakby była pewnego rodzaju podmiotem posiadającym przekonania i pragnienia oraz racjonalność wystarczającą do zrobienia tego, co powinien on zrobić, biorąc pod uwagę te przekonania i pragnienia”. D.C. Dennet: *Dźwignie wyobraźni i inne narzędzia do myślenia*. Przeł. Ł. Kubek. Wydawnictwo Copernicus Center Press, Kraków 2017, s. 112–114.

31 W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości...*, s. 99.

Przedmiot intencjonalny obdarzony heterogenicznym sposobem istnienia, różni się w aspekcie egzystencjonalnym od przedmiotów samoistnych. Warunkowany określonym aktem intencjonalnym (lub szeregiem takich aktów), pojawia się „na tle” autonomicznie istniejącej rzeczywistości jako coś wobec niej nowego i – od strony intencjonalnej struktury – nie dającego się do niej sprowadzić³².

Źródło konstytuowania się sensu prawdy artystycznej tkwi w spełnianiu warunków i perspektyw wyobraźni twórczej odbiorcy. To kryterium szczegółowo analizuje Ingarden w *Wykładach i dyskusjach z estetyki*³³.

Otóż ta twórczość pozostaje w ścisłym związku z tym, co się nazywa percepcyjnością, ale sama percepcja już musi być w pewnym sensie twórcza, bo ona jest rekonstrukcją, jest ożywieniem tego, co stanowi tylko schemat sugerowany przez jakiś przedmiot fizyczny³⁴.

Ingarden wyjaśnia właściwości strukturalne dzieła, które przy współudziale podmiotu (odbiorcy) zostają zrekonstruowane na podstawie kontaktu z obiektem estetycznym (bytem fizycznym). I właśnie w przedmiocie estetycznym manifestuje się pewien „naddatek”,

32 Ibidem, s. 99.

33 Maria Gołaszewska w *Zarysie estetyki* cytuje typologię angielskiego estetyka Boullougha, który wyróżnia osobowości odbiorców w zależności od ich postaw: „– odbiorca o nastawieniu fizjologicznym, – odbiorca o postawie asocjacyjnej, – odbiorca obiektywizujący, – odbiorca o nastawieniu asocjacyjnym mieszanym, – odbiorca przypisujący jakościom właściwości analogiczne do cech charakteru”. M. Gołaszewska: *Zarys estetyki*. Wydawnictwo PWN, Warszawa 1984, s. 292–293.

34 R. Ingarden: *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 421.

który jest „wzbogaceniem”, pewną transformacją dzieła sztuki. Proces ten jest ciągłym współdziałaniem podmiotu odbiorczego, percypującego i konkretyzującego dzieło. Przy czym rola fizycznego fundamentu i podmiotu jest zależna od typu dzieła artystycznego (literatury, muzyki, teatru, sztuki filmowej). Jak Ingarden formułuje „naddatek”, który decyduje o fenomenie twórczej wyobraźni? „Naddatek” wyznaczają określone sytuacje estetyczne. Przy czym nie są one jednoznaczne, a wyłącznie sugerowane. To są jakości, w których obowiązują i dominują kryteria metafizyczne, które należy przyjąć, zaakceptować, poddać się sugestiom, odebrać wskazówki, odpowiedzi i zrealizować „jakość metafizyczną”. Potencjał dzieła jest niedookreślony i prezentuje liczne możliwości wyborów, a odbiorca musi coś „dodać” od siebie (w granicach wyznaczonych przez dzieło). Dzieło artystyczne nigdy nie jest identyczne z przedmiotem fizycznym, jedynie jest tworem, „pochodnym wytworem”. Twórcza percepcja dzieła wymaga współdziałania kreacyjnego podmiotu z dziełem. Na czym polega ta „współtwórczość” odbiorcy? To przede wszystkim wyczuwanie intencjonalne jakości sensu i wartości estetycznych. Tylko w ten sposób odbiorca może dotrzeć do istoty całości dzieła, każdy z odbiorców jest jednak inny i dlatego każdy „subiektywny naddatek” jest inny.

Poetycko mieszka człowiek – tymi słowami z wiersza Friedricha Hölderlina Heidegger zatytułował wykład, który był punktem wyjścia do opisanie nie tylko istoty poezji³⁵. Hölderlin, wypowiadając się o „poetyckim zamieszkiwaniu”, konkretyzuje podstawowy wyróżnik bycia. Heidegger interpretuje natomiast frazę: „poetyckość zamieszkiwania” jako wyraz myślenia, ale z osobliwym zastrzeżeniem: poezja i myślenie spotykają się pod warunkiem „odmienności swoich istot”. Tym samym pojawia się „naddatek” – określenie Ingardena – zjawisko

35 M. Heidegger: *Odczyty i rozprawy*. Przeł. J. Mizera. Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2002, s. 165.

percypowania sztuki zakorzenione na gruncie „skupienia przez różnicę” (kiedy myślana jest różnica) formułujące poetyckie myślenie, prześwit odsłaniający prawdę dzieła artystycznego. Refleksja filozofa, demonstrując istotę poetyckiego myślenia, konkretyzuje taktykę i strategię myślenia artystycznego.

W dialogu toczonym w imię prawdy obowiązuje warunek, który przez obydwa podmioty powinien zostać spełniony: zdolność zawieszenia (*epoche*) własnego sądu zwłaszcza zaś momentu przesądzenia, że jest on jedynym możliwym³⁶.

Jakie są granice twórczego świata odbiorcy? Właściwe pytanie powinno brzmieć: jakie jest źródło transcendentnych operacji percepcyjnych, które demaskują predyspozycje twórczych zachowań? Gdzie poszukiwać kryteriów oceny zróżnicowanych, indywidualnych światów twórczego odbiorcy? Czy wyznaczenie takich kryteriów jest możliwe, jeśli nie mamy do nich dostępu? A przecież jest to świat radykalnie niejednorodny, rozproszony, heterogeniczny, zmonopolizowany wielopostaciowymi bytami. Można jednak podjąć próbę wysunięcia propozycji wyznaczników związanych z zespołem jakichś wartości. Świat twórczego odbiorcy ma dialektyczny charakter, ponieważ otwiera się i zamyka. Wyznacza granice, aby za chwilę je przekroczyć – jest niestabilny, rozkołyszany, chimeryczny. Musi jednak sprostać zadaniu, jakie stawia bycie, czyli – jak ujmuje to Heidegger – musi sprostać projektowi bycia.

Projekt, jak mówi autor *Sein und Zeit*, rozszerza zasięg mojego widzenia i zapewne to on właśnie określa granice i granice modyfikuje, a wraz z nimi kształt świata, projekt, który jest samym rdzeniem

36 W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości...*, s. 261.

życia. On bowiem dyktuje myślenie i działanie, to według niego rozpoznaje się możliwości i szuka się nowych. Im dokładniej nakreślony, tym *Ja* dokładniejszej dokonuje selekcji zawartości swego świata i tym wyraźniej rysuje granice ewentualnego jego naruszenia³⁷.

Tym samym Heidegger potwierdza, że najważniejsze jest *Ja*, które jest źródłem wiedzy, sposobu wychowania i innych wartości, jak: wrażliwość, emocjonalność, skłonność do marzenia, kreatywność, subtelna wyobraźnia, które komponują i konfigurują świat twórczego odbiorcy. Ten świat nie charakteryzuje się koherentną strukturą, tym samym nie można jasno skonkretyzować, który komponent jest immanentny, a który transcendentny. Należy sądzić, że istnieją jednak światy o większej lub mniejszej koherencji i tym samym koncentrują się na projekcie bycia, dokonując wyboru i odsuwając elementy mniej ważne, zbędne, przypadkowe. W ten sposób konstytuuje się hierarchia ważności – z całego świata kreatywny odbiorca selekcjonuje i wybiera tylko to, co kluczowe, podstawowe, i właśnie temu poświęca swoją uwagę.

Świat kreatywnego odbiorcy nie jest całkowicie oryginalnym konglomeratem, ponieważ w kontakcie z dziełem być nie może. Z jego źródła płyną refleksje, pragnienia, obawy i niepokoje z tego wszystkiego, co jest codziennością. Niektórym wizjom może się poddać biernie i ich nie rozpoznać, bo nie przedstawiają chwilowo sensu i wartości. W tym osobliwym zbiorze, który tworzy jego świat, trzy komponenty kreują kluczową wartość: przyzwyczajenie, aprobata, eliminacja. Tym samym wyobrażające *Ja* odbiorcy wpływa na zmienny kształt świata. Jak rodzi się świat odbiorcy? W jego konstruowaniu odgrywają nieuchwytną rolę jednostkowe wartości podmiotowe: cielesność, która ma swoje ograniczenia i wyróżniki, zyskujące zauważalną autonomię.

37 B. Skarga: *Tercet metafizyczny*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 68.

Odbiorca spostrzega rzeczywistość dzieła, jego formę (przestrzeń, barwę, charakter obiektów), „wchodzi” w tę realność i uświadamia sobie jej różnorodność. I dalej integruje się z tym, co bliskie, co intryguje, „kusi”, prowokuje, co budzi emocje. Właśnie indywidualne, odmienne i specyficzne *Ja* otwiera się z ukierunkowanej sfery emocji, „omnipotencji wyobraźni”, indywidualnych zdolności alternatywnych odbiorców. Powyższe uwagi wskazują, że krytycznym narzędziem kompozycji struktury *świata* twórczego odbiorcy jest przymiot ludzkiej wrażliwości „ujarzmiony” treścią i formą dzieła. Czy tym samym odsłania się horyzont obrazujący koncept transcendentnego *Ja* w manifestowaniu prawdy dzieła artystycznego?

6. mobilizowanie rzeczywistości

W świecie *Pochmurnego dnia* jest tyle zdarzeń, dylematów i obcych kwestii, które odbiorca musi poskromić i przyjąć ich aktualność wbrew swojej woli, wbrew swoim pragnieniom. Należy zapytać: czy to twórca go kreuje, czy raczej on twórce? Twórca przyznaje swojemu dziełu iluzję zdarzenia rzeczywistego, którą odbiorca postrzega jako zjawisko rzeczywiste. Kryteria myślenia artystycznego obejmują Heideggerowską kwintesencję myślenia sztuki w kategorii prezentacji transcendentnej, która prowadzi do tajemnej strefy w czasoprzestrzeni: do kresu świata postrzegalnego zmysłowo. Posługując się metaforą lustra, o tym miejscu można powiedzieć, że nie jest ani złudzeniem, ani realną rzeczywistością. Niematerialność jest uchwytana, dostrzegalna, a materialność – nieoczywista³⁸. Metafizyczne poczucie

38 W serialu telewizyjnym pt. *The Defeated* twórcy prezentują scenę, która w nieoczywisty sposób ukazuje „dostrzegalną niematerialność” w swej „materialności”, tzn. jest nieoczywista, wielowarstwowa, wieloznaczna – opisująca

jedności z nieobecny podmiotem budzi pragnienie wzniesienia się do najwyższej przyczyny, racji bycia. Jednocześnie jest to pragnienie transcendowania, które decyduje o tym, kim jest on-odbiorca, jak żyje i jaki jest jego świat. Dlatego jedynym cennym bytem dla niego jest krąg i sfera tego, co inne, przeobrażone, niezrozumiałe, alternatywne, to znaczy to, co jest poza nim. Ten pogląd kieruje się transcendentnie i odsłania obligatoryjność przekroczenia horyzontu intelektualnego, który jest bliski, podporządkowany i ujarzmiony, w różnokierunkowych kategoriach, ale pozostaje taki sam. To, co jest „poza”, otwiera nowe możliwości, stanowiska, które mogą chwilowo nie wyrażać sensu. Tym samym odsłania się przestrzeń nieprzylegająca do panujących stereotypów, a demonstruje się sfera tego, co niestabilne, odmienne, chwiejne, niepewne.

Warto więc teraz zadać pytanie: czym jest prawda artystyczna dzieła filmowego? Przy formalnym podejściu do osobliwości sztuki filmowej, czyli do konstytutywnego dla niej kryterium myślenia obrazem (reprodukcja realnej rzeczywistości), prawda powinna objawić się wyłącznie jako naturalistyczny opis rzeczywistości. Taki punkt widzenia przyjmuje odbiorca PIERWSZY. Z kolei odbiorca DRUGI reprezentuje stanowisko zgoła odmienne, które wskazuje Wiesing:

O prawdzie artystycznej obrazów rozstrzyga powodzenie przekazu na nieprzedmiotowej płaszczyźnie znaczeniowej. Sztuka jawi się

przejmujące obrazy. Metafora ofiar obozu koncentracyjnego Dachau: porozrzucone na podłodze guziki, różnej wielkości, w różnych odcieniach. Wyróżniają się jedynie błyszczące, promieniające bielą guziki, które symbolizują ofiary dziecięce. Dramat śmierci. Symbol tragedii końca realnego świata. Autorytet mroku. Upadek ludzkiej egzystencji – wyrazistość koncepcyjnej obsesji twórczego umysłu. *The Defeated*. Prod. Netflix, premiera: 2020 r.

jako atak na stan ducha odbiorcy: musi on bowiem się zmienić, jeśli odbiorca ma widzieć świat, jak jest on przedstawiony³⁹.

Sztuka filmowa żyje w symbolicznej formie i stąd pogląd, że reprezentuje specyficzną osobliwą artystyczną formę prawdy. Do tego symbolicznego formatu musi jednak przyłączyć również ambicje pragmatyczne uobecniające sens wypowiedzi twórczej. Jakimi środkami wyrazu sztuka filmowa ujawnia prawdę artystyczną, jeśli chce być uznana za coś, w czym można spostrzec więcej niż tylko realną rzeczywistość⁴⁰?

Szeroko rozwinięta teoria znaku – semiotyka – Peirce'a ukazuje myśl jako ciąg interpretacji. Istotą znaku jest to, że zakłada on jakiś znak poprzedzający, którego jest interpretacją, oraz inny znak go interpretujący⁴¹.

Kluczowym środkiem wyrazu sztuki filmowej jest obraz. Język wizualny „myśli” jest znakiem, który zdecydowanie nie jest autonomiczny wobec określonego systemu interpretacji. Nigdy nie znaczy sam przez się, jedynie przez następną interpretującą go myśl. Dalej Buczyńska-Garewicz podkreśla związek pomiędzy przedmiotem wyrażającym znak a znaczeniem. Jego odniesienie do przedmiotu

39 L. Wiesing: *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej...*, s. 281.

40 W filmie pt. *Dolina Issy* młoda bohaterka bawi się skakanką, a dorosły, z ukrycia, obserwuje zabawę dziecka. Cała scena została zrealizowana w formie odbicia w oknie. Tym samym obecność dorosłego bohatera została „zawieszona” pomiędzy dwiema sferami: materialność – nieoczywista, niematerialność – uchwytna, dostrzegalna. Film *Dolina Issy*, reż. Tadeusz Konwicki, premiera: 14.09.1982 r.

41 H. Buczyńska-Garewicz: *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu...*, s. 79.

nigdy nie jest bezpośrednie. Istotę znaku stanowi interpretacja, czyli znak interpretuje i jest interpretowany, taka jest jego autentyczna natura. Tak więc istotą znaku jest generowanie nowego znaku na fundamencie poprzedniego. Sztuka filmowa korzysta z reprezentatywnego przymiotu semiotyki, który ustanawia i organizuje *światy* wolne od bezpośredniości.

7. konfiguracje rzeczywistości

Realna rzeczywistość rozmywa się i „tonie” w chaosie. Tak mógłby stwierdzić przeciętny, statystyczny obserwator. Sztuka filmowa⁴² „żywiąca” się obrazem, „myśląca obrazem”, wprowadza redukcję jej elementów, wnosi i organizuje hierarchię – właśnie porządkuje lub – jak by powiedział Heidegger – *mobilizuje realną rzeczywistość*. W hierarchizowaniu realnej rzeczywistości asystują narzędzia warsztatu twórcy filmowego⁴³:

42 Nie chodzi tu wyłącznie o dzieło filmowe zrealizowane w technologii analogowej, ale również o produkcję filmową w domenie cyfrowej. Definicję dzieła filmowego w domenie cyfrowej formułuje Lev Manovich: „Biorąc pod uwagę podane wcześniej zasady, możemy następująco zdefiniować film cyfrowy = film cyfrowy – materiał nakręcony „na żywo” + malowanie + przetwarzanie obrazu + kompozytowanie + komputerowa animacja 2D + komputerowa animacja 3D”. L. Manovich: *Język nowych mediów*. Przeł. P. Cypriański. Wydawnictwo Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2012, s. 436.

43 O duchu współczesnej sztuki decydują zmiany technologiczne oraz – w konsekwencji – implikacje świadomości postrzegania. Od kilkunastu lat w środowiskach masowego przekazu, mediach społecznościowych i współcześnie realizowanych dziełach filmowych dominuje obraz cyfrowy. Jakości estetyczne i techniczne w domenie cyfrowej znacznie odbiegają od standardów obrazów w technologii analogowej. Obraz w technologii analogowej charakteryzuje się między innymi: obniżoną definicją komponentów wizualnych: brakiem „pełnej” ostrości, „wibracją” elementów statycznych, minimalną skalą barw o niskim stopniu saturacji,

a. *interwencja w konfigurację przebiegów czasowych – rytm narracyjny*:

Pojęcie rytmu narracyjnego nie jest rygorystycznie sprecyzowane. Komponenty mające wpływ na struktury rytmiczne: czas trwania ujęć, wielkość planów zdjęciowych, dynamika obiektu zdjęciowego, dynamika punktu widzenia⁴⁴. Kluczowym składnikiem jest

dostrzegalną strukturą obrazu (tzw. ziarnem). Natomiast obraz w domenie cyfrowej charakteryzuje się między innymi reprezentatywnymi jakościami: wysokością definicji obrazu, „pełną” ostrością, „głębią”, „nasyceniem” czerni, „jaskrawością” modułów bieli, intensywnością (stopniem saturacji), znaczącą liczbą szczegółów oraz wielowymiarową skalą barw. Ten nawyk, „przyzwyczajenie” i praktyka percepcji odbiorcy wymaga od konfiguracji współczesnego dzieła sztuki również tych samych atrybutów. To niezbywalna natura i mentalność współczesnego przekazu w prezentacjach multimedialnych. Czy wartości estetyczne dzieła zrealizowanego w domenie cyfrowej są tożsame z wartościami dzieła zrealizowanego w technologii analogowej? Potoczna definicja wartości odwołuje się do kanonów, zasad determinujących porządek i stanowi podstawę ocen, norm i wzorów kulturowych. Co oznacza brak wartości w dziele artystycznym? Dzieło traci wartość, kiedy traci swoją funkcję porządkującą, a rzeczywistość dzieła się jej sprzeciwia, kontestuje. W tym sensie wszelkie dostępne reguły tworzenia, łącznie z technologią domeny cyfrowej, mogą być nazwane wartościami, kiedy sprawiają, że sztuka rozwija człowieka, jego wiedzę, wrażliwość, umysł.

- 44 STAŁA I ZMIENNA czasowych płaszczyzn narracji. Dynamika płaszczyzn narracji w dziele filmowym: RETROSPEKCJA – FLASHBACK jako fakt perspektywy czasowej w formie narracji, funkcja łącznika pomiędzy teraźniejszością a przeszłością – specyficzna mikrodramaturgia. Sztuka filmowa jako obraz zdarzeń, ale przede wszystkim obraz trwania, przebiegu, istnienia w czasie. NATURALNYM trybem narracji dzieła filmowego jest opowiadanie w czasie teraźniejszym – rudymet profesjonalnego formatu scenariusza. Jednak deformacja na zasadzie umownej konstrukcji formy owocuje efektem czasu przeszłego, przeszłego niedokonanego i przyszłego. KONWENCJE jako płaszczyzny narracyjne autoryzujące narrację zdarzenia ekranowego w czasie przeszłym: TECHNIKA PRZEJŚCIA – PRZEKRACZANIA czasu teraźniejszego – RETROSPEKCJA opatrzona cudzysłowem – rodzaj interpunkcji obrazowej, dźwiękowej. OBIEKTYWNE KRYTERIUM KLASYFIKACJI FIGUR INTERPUNKCYJNYCH – STOPIEŃ

osobliwość postrzegania dynamiki, intensywności emocji zdarzeń ekranowych przez odbiorcę – fenomen niepodlegający paradygmatom ani algorytmom.

b. *interwencja w prezentacji przestrzeni – wielkości planów:*

Gradacja planów zdjęciowych tworzy napięcie i dynamizuje narrację – szczególnie połączenie i kombinacja planu bliskiego z planem totalnym. Opis przestrzeni podlega reorientacji w zależności od głębi ostrości – przy czym należy wyróżnić pojęcie „płaszczyzny ostrości” (przy „niskim kluczu” oświetleniowym i „najpełniej otwartej” przesłonie). Charakterystyka rejestracji przestrzeni obiektu zdjęciowego z reguły jest zależna od długości ogniskowej obiektywu – przy czym ingerencja twórcy ujawnia się przy zastosowaniu obiektywów o dużym nominalnie ogniskowej. Ponadto moduł czerni – cięń („zarządzany” światłem) jest efektywnym komponentem formatującym przestrzeń rzeczywistości ekranowej (kumuluje postrzeganie kluczowych, wizualnych elementów kompozycyjnych).

INGERENCJI figur interpunkcyjnych w immanentną rzeczywistość ekranową – stopień ich odrębności, obcości, osobliwości w całości formy narracyjnej dzieła. OBRAZ – np. napis, akcent wizualny – dojazd do bohatera, *fade, dissolve, deep to white, deep to black*, definicja obrazu (kolorystyka – stopień saturacji, dominanta, „rozmycie obrazu”, ziarnistość (faktura obrazu) etc. OBECNIE – cięcie (*cut*), figury dramaturgiczne budujące kompletne dzieło bez figur interpunkcyjnych: FLASHBACK – aforystyczna, lapidarna, migawkowa, lakoniczna forma narracyjna, DŹWIĘK – głos z offu, akcent dźwiękowy, brzmienia instrumentacyjne (dżingiel), RETROSPEKCJA – problem czytelności całości dzieła. POZYTYWY: – opowieść w skrócie – dynamizuje narrację, optymalizowanie skrótów narracyjnych, zastępuje werbalną informację. MANKAMENTY: – czytelność – prosta komunikacja z odbiorcą; – nadmierne akcentowanie, ostentacja, zbytnia widoczność, dostrzegalność przejścia interpunkcyjnego może oznaczać, że twórca nie docenia wrażliwości odbiorcy: – np. zdjęcie lub bohater w młodości i powrót do przyszłości i na odwrót – różnica, przedział czasu, np. 50 lat – bywa często konstrukcyjnym banałem – wypełnia produkcyjny (dystrybucyjny) limit czasowy dzieła.

c. *konfiguracje charakteru oświetlenia – selekcja wizualnych elementów obrazu filmowego:*

Priorytetowym „narzędziem” w kompozycji obrazu filmowego nie jest światło (jego wartość, struktura, temperatura barwowa, ukie-runkowanie), a moduł czerni – cień (implikacja charakteru oświetlenia). Współczesna technologia w domenie cyfrowej dysponuje ekstremalnie wysoką czułością umożliwiającą rejestrację minimalnych zakresów natężenia oświetlenia (w efekcie ekranowym odwzorowany obiekt będzie się charakteryzował rozproszoną, „płaską” i mdłą tonacją). Dlatego wymaga koncepcyjnego, twórczego działania modulem czerni – cieniem. To właśnie moduł czerni – cień prowokuje twórcę i wprowadza hierarchię w odwzorowaniu realnej rzeczywistości. Cień jest wyrazem kreatywnego charakteru i manifestuje finnezję ekspresyjnego, twórczego myślenia organizującego misterium „ekranowego” świata, który wywołuje napięcie, syci się niepokojem, niepewnością, zagrożeniem, maskuje sekrety, jest tworzywem manifestującym tajemny świat twórcy. Cień kategorycznie i obligatoryjnie wskazuje ekspansywność narracji, tworząc intensywne, wyraziste struktury wizualne.

d. *interwencja w tonalność oraz kolorystykę prezentowanej rzeczywistości:*

Kolorystyka rzeczywistości ekranowej obrazuje „świat” twórcy. Interwencja może być kształtowana w trzech cechach barwy: komponentach jakości, jasności i nasycenia (saturacji w procesie *color gradingu*). Potencjał barwy jest wykorzystywany do osiągnięcia zamierzonych, ambitnych celów artystycznych. Wśród podstawowych eksploatowanych własności ekspresyjnych barwy należy wymienić: kontrast współczesny, kontrast następczy, osobliwość harmonii barw. Kontrast współczesny ujawnia się we wszystkich trzech cechach charakteryzujących barwę, kontrast następczy jest natomiast następstwem działania

określonego bodźca (barwy), który indukuje wrażenie barwy dopełniającej. Harmonijna kompozycja barw charakteryzuje się zaś stabilizacją wspólnych elementów⁴⁵.

- e. *interwencja wizualnych efektów generowanych komputerowo CGI (computer-generated imagery), technologii VFX (visual effects) oraz AI Image Generators:*

Wizualne efekty generują obiekty nieistniejące w realnej rzeczywistości i mogą być eksportowane do ujęć dynamicznych bądź statycznych. Pojęcie CGI zazwyczaj obejmuje techniki graficzne 3D. Również stosowana jest technologia VFX – jest to typ oprogramowania cyfrowego służący edytowaniu i manipulowaniu obrazem w czasie rzeczywistym.

Czym jest fizyczna rzeczywistość? Operacyjną definicję formułuje Einstein:

Zdarzenie zachodzi w trójwymiarowej przestrzeni w określonej chwili. Innymi słowy, ma miejsce w czasoprzestrzeni i jest określone

45 Warunki specyfiki harmonii barw nie mają w założeniu wyłącznie stabilnego i nieodwracalnego imperatywu. Przede wszystkim podlegają specyficznym preferencjom twórcy. Niektóre projekty wizualne uzasadniają zasadę harmonii barw i opierają się na koncepcji zakładającej, że system kompozycji między barwami opisuje koincydencyjny, dyskretny ton. Z jednej strony kompozycja kolorystyczna, mająca taką kolektywną wizję, „traci moc”, nie ukazuje dramatu świata, lecz jedynie świat równowagi, obojętności, świat pozbawiony kontrowersji, dysonansu, konfliktu. Takie podejście nie manifestuje aktywności zdarzeń ekranowych i nie podkreśla ekspansywności narracji. Natomiast ekspresja harmonii kontrastujących barw wzbudza napięcie, syci się niepokojem, niepewnością, ryzykiem, skrywa tajemnice, jest tworzywem prezentującym zakryty świat twórcy. Tym samym sygnalizuje intensywność narracji, tworząc ofensywne i ekspresyjne struktury wizualne.

przez cztery współrzędne: trzy z nich wyznaczają jego położenie w przestrzeni, a czwarta – położenie w czasie⁴⁶.

Definicja ta jednak nie uwzględnia szczególnie ważnego komponentu w percepcji realnej rzeczywistości, a mianowicie nastawienia odbiorcy dzieła artystycznego. To przede wszystkim predyspozycje jego wrażliwości, które bazują na emocjach. Świat emocji jest chaotyczny, zmętniały, introwertyczny, a przecież to emocje nadają szczególny sens rzeczom, naszym działaniom i projektom. Różnorodne pragnienia, namiętności, gniew, miłość kształtują ludzki los, a tym samym profilują komponenty codzienności. Różnorodność emocji jest bezdyskusyjnym faktem. Dobre i złe emocje stanowią niezaprzeczalny element ludzkiego bycia. To właśnie emocje odbiorcy manifestują wyobraźniowy obraz prezentowanego dzieła.

Emocje wiążą się z wartościami. Nie wiem, co jest pierwsze, czy od emocji zależy wybór wartości, czy przeciwnie, to one rodzą takie lub inne uczucia. W każdym razie rzadko jesteśmy wobec wartości obojętni. Do jednych jesteśmy przywiązani, inne odrzucamy lub traktujemy jako anachroniczne⁴⁷.

Jakie wartości⁴⁸ analizuje Skarga? Jakimi dysponują zgodnościami z nastawieniem odbiorcy dzieła filmowego? Presja emocji wpływa na konfigurację *świata* odbiorcy i uwzględnia egzystencjalną

46 J. Gómez: *Tam, gdzie proste są krzywe*. Przeł. H. Sacki. RBA Collectionables S.A.U., Barcelona 2022, s. 139.

47 B. Skarga: *Tercet metafizyczny...*, s. 139.

48 Pojęcie „wartości” należy tu interpretować jako „sens”, czyli przyczyna, racja impuls prowadzący do osiągnięcia celu. Warunek racjonalności sensu stanowi substrat formowania dzieła filmowego, w którym konstytuuje się i urzeczywistnia zdarzenie ekranowe na płaszczyźnie intelektualnej.

perspektywę bytu. Dalej Skarga racjonalizuje trzy aspekty tej komplikacji, pierwsza: jak relacje emocjonalne łączą ludzi ze sobą, tworząc kolegalną konfigurację ich *świata*, druga: czy tylko niektóre intensywniej łączą wspólny kształt *świata*, trzecia: które z elementów *świata* prowokują najsilniejsze emocje odbiorcy. W ten sposób tworzą się skomplikowane zależności, relacje twórcy dzieła i odbiorcy: dominacja jednej emocji i odsuwanie na margines pozostałych. Współzależności relacji mogą rozbudzać również konsekwentne, nieprzewidziane korelacje ukazujące bezsensowność poprzednich odniesień. W rezultacie niektóre z nich mogą w jednym przeblysku uzyskiwać przewagę. *Świat* odbiorcy nie jest więc prosty, zarządza nim szeroki horyzont, dezintegrujące struktury, zróżnicowane emocje i dlatego nie kształtują się według przeciętnych, stereotypowych reguł. Ten *świat* kształtują rzeczy, kody kulturowe, projekty twórcze i chociaż niektóre charakterystyki emocji wydają się zbliżone, nie należy ich traktować schematycznie według kryteriów socjologicznych, kulturowych, a jedynie z perspektywy ludzkiego istnienia. Jak więc zwyczajnie i klarownie odpowiedzieć na pytanie: jak skonfigurować w kategoriach, przejrzysty sposób światy twórcy i odbiorcy?

8. inspiracje

Jaką przedmiotowość prezentuje *rzeczywistość ekranowa*? Sztuka filmowa jest zjawiskiem estetycznym i następstwem iluzji, którą generują ludzkie emocje. *Rzeczywistość ekranowa* skrywa w sobie świat realny i maskuje rzeczywistość anonimową, niedostrzegalną, eksponującą jednocześnie to, co *zakryte*, niedoświadczone, nierozpoznane umykające porządkowi realności. Granica między tymi dwiema sferami jest jednak kapryśna, mglista, nieokreślona, ponieważ istnieje między nimi stała cyrkulacja tego, co jest prezentowane i tego *nowego*,

które ustawicznie pozostaje zasłonięte, sekretne, *zakryte*, czy – jak chce Heidegger – skryte (*verbergen*). Jak intuicja osobliwie ujawnia emocje odbiorcy dzieła filmowego w zakresie specyficznego procesu percepcji angażującego ograniczoną czasowo prezentację ekranowej opowieści?⁴⁹

Intuicja (łac. *intuitio* – oglądanie, przyglądanie się) jest zdolnością poznawczą do takich aktów, które natychmiast i spontanicznie („od razu”, nagle) dostarczają efektów poznawczych bezpośrednich, całościowych, apodyktycznie oczywistych źródłowo, całkowicie jasnych⁵⁰.

Dalej Motycka definiuje akt intuicji jako podstawowy wgląd w czysto zmysłowe (naoczne, oglądowe) poznanie źródeł akceptacji sądów spostrzeżeniowych, poznanie stanów psychicznych, ocen estetycznych, a nawet norm moralnych ludzkiego doświadczenia. Intuicję pojmowano jako źródło poznania filozoficznego, a także jako:

[...] „widzenie istoty”, chwytywanie sensu, uchwytywanie tego, co ogólne; bezpośrednie dotarcie do bytu samego w sobie, zasad pierwszych lub tego, co wieczne; uznawano ją za wiedzę najdoskonalszą z uwagi na najwyższy stopień jasności, albo jeszcze inaczej – jako nieartykułowalne, pokrewne instynktowi współodczuwanie (zwane też czasem sympatią, sympatią kosmiczną)⁵¹.

Zarysowane powyżej współodczuwanie zalicza się zdaniem Motyckiej do intuicyjnych aktów poznawczych, które mogą być ukazywane

49 Przeciętny czas projekcji gatunkowego filmu fabularnego to ok. 100–120 minut.

50 A. Motycka: *Wiedza a prawda...*, s. 223.

51 Ibidem, s. 223.

i wyrażane w formie myślenia pojęciowego. Tym samym intuicja jest niezbędna w realizacji intuicyjnego procesu twórczego⁵².

Do intuicji zalicza się różne odmiany wczucia i odczuwania (dotyczącego np. właściwej kombinacji ogarniającej materiał doświadczenia), trafnego przewidywania rozwiązań problemów, czującego widzenia, formalnego wycucia syntetyzującego w obszarze logiczności. Do intuicyjnych aktów poznawczych należą wszelkie odmiany niedyskursywnych operacji intelektualnych typu *epapoge* (uchwytywanie tego, co istotne)⁵³.

Motycka postrzega intuicję⁵⁴ jako akt poznawczy momentalny, jednakowo prosty i obligatoryjnie nieomylny. Uwaga ta ma decydujące znaczenie w odbiorze czasowej, chwilowej i przelotnej prezentacji

52 Struktura procesu twórczego i udział świadomości twórcy w realizacji dzieła wyznaczają specyficzne kategorie i rodzaje procesu twórczego: a) typ intuicyjny (ściśle splecenie fazy przeżyciowej i realizacyjnej; udział świadomości przedrefleksyjnej), b) typ refleksyjny (wyraźne oddzielenie faz, z tym, że faza przeżyciowa poprzedza realizacyjną: znaczny udział pełnej świadomości), c) typ behawioralny (poszczególne fazy procesu twórczego oddzielone są od siebie, z tym, że faza realizacyjna w pewnym stopniu poprzedza przeżyciową; udział obu rodzajów świadomości). M. Gołaszewska: *Zarys estetyki...*, s. 183.

53 A. Motycka: *Wiedza a prawda...*, s. 224.

54 Odmienny charakter „intuicji” w procesie poznania prezentuje Hanuszkiewicz: „Należy przyjąć, iż to nie poznanie dostosowuje się do danych z góry rzeczy, lecz dostępne nam zjawiska muszą dostosować się do naszego sposobu poznania. Ów sposób poznania (metodę) możemy zaś wyczytać tylko i wyłącznie ze sposobu, w jaki posługujemy się sądami (zdaniem) syntetycznymi w naszym rzeczywistym poznaniu. Rozstrzygające dla transcendentalnych analiz nie jest więc żadna intuicja, lecz sposób posługiwania się sądami, które konstytuują wiedzę”. „Sądy” należy tu interpretować jako literalną treść narracji dzieła filmowego, a więc treść warstwy dialogowej. W. Hanuszkiewicz: *Koncepcja estetyki transcendentalnej w ujęciu Hermanna Cohena*. W: *Idea transcendentalizmu od*

(projekcji) dzieła filmowego⁵⁵. Jednocześnie intuicja demaskuje: a) sądy poznania stanów psychicznych (bohaterów ekranowych), b) sądy spostrzeżeniowe (konteksty wielkości planów zdjęciowych), c) wartościowanie norm moralnych (charakter działań postaci ekranowych), d) metafizyczne formaty doświadczenia ludzkiego (pierwszeństwo i priorytet postrzegania wertykalnego), e) identyfikację narracji symbolicznej, f) poznanie abstrakcyjne.

„Widzenie istoty” w doświadczeniu percepcyjnym należy jednak zaliczyć do sfery wrażeniowej. Merleau-Ponty w *Fenomenologii percepcji* demaskuje „istotę” jako sens, który nie ma odniesienia do znaczenia logicznego, a jedynie do wartości ekspresyjnej percepcji.

- Tymczasem wrażenia i obrazy, które mają rozpoczynać i kończyć całe poznanie, pojawiają się zawsze w horyzoncie sensu, a znaczenie postrzeganych zjawisk nie wynika wcale z kojarzenia, ale przeciwnie, jest założone we wszystkich skojarzeniach zarówno w wypadku synoptycznego spostrzegania jakiejś obecnej figury, jak w wypadku przywoływania minionych doświadczeń⁵⁶.

Dalej Merleau-Ponty rozstrzyga problem użycia słowa *sens* jako pojęcia bytu ukierunkowanego lub spolaryzowanego ku temu, czym

Kanta do Wittgensteina. Red. P. Parszutowicz, M. Soin. Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2011, s. 202.

55 „Crocé rozróżnia dwie formy poznania: intuicyjną i logiczną. Poznanie intuicyjne jest »poznanie z wyobraźni«, które wytwarza »obrazy« i ma do czynienia z czymś indywidualnym, z jednostkową rzeczą. Poznanie logiczne jest poznanie z »intelektu«, które wytwarza pojęcia i zajmuje się tym, co uniwersalne, oraz relacjami między rzeczami. Intuicja stanowi w stosunku do poznania intelektualnego samoistną formę poznania. Pozostaje ona poza rozróżnieniem »realne – nierealne«. »Rozróżnienie między realnością a nie-realnością jest właściwej istocie intuicji obce, jest wtórne«. Intuicja jest ukierunkowana jedynie na wrażenie obrazowe, jakie sobie o czymś wytwarzamy”. G. Pöltner: *Estetyka filozoficzna*. Przeł. J. Zychowicz. Wydawnictwo WAM, Kraków 2011, s. 187.

56 M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji...*, s. 33.

sam nie jest, i tym samym otwiera się „przestrzeń aktywnej transcendencji między podmiotem a światem”⁵⁷.

Świat nie daje się oddzielić od podmiotu, ale od podmiotu, który jest niczym innym niż projektem świata, a podmiot jest nieodłączny od świata, nie od świata, który on sam projektuje⁵⁸.

Z kolei Heidegger przywraca teoretyczny autorytet pojęcia *rzecz* (pojęcie *rzecz* należy tu interpretować również jako przedmiot dzieła sztuki): która jest epifanią bycia i dokonuje się w niej zdarzenie prawdy bycia. Epifania bycia jest odsłanianiem, manifestowaniem, demonstracją i tym samym obejmuje wszystko „co jest”.

Każda rzecz jest więc prześwitem bycia, bo w niej bycie wychodzi na jaw. Tym samym też każda rzecz ukazuje coś poza samą sobą, wyciąga na światło coś ukrytego, pokazuje – prawdę bycia – bardziej uniwersalnego niż sama pojedyncza rzecz. W istniejącej rzeczy dokonuje się zatem zdarzenie prawdy bycia⁵⁹.

Buczyńska-Garewicz twierdzi, że prawda subiektywna nie wymaga ogólnego, zbiorowego potwierdzenia, ponieważ postrzegany świat nie daje się zamknąć w skończonej ilości interpretacji. Kluczem do zrozumienia prawdy dzieła artystycznego jest intersubiektywna więź twórcy z odbiorcą i z tej perspektywy prawda artystyczna jest ideą pozytywną przez swą specyfikę, oryginalność, jednostkowość, i nie rywalizuje z pojęciem prawdy naukowej. Prawda artystyczna wydarza się ustawicznie i nieustannie skrywa się, ale nie dąży do apogeum,

57 Ibidem, s. 451.

58 Ibidem.

59 H. Buczyńska-Garewicz: *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu...*, s. 183.

nie integruje się, i nie akumuluje się, przeciwnie – jest zawsze dziełem osobliwej konstrukcji, kamuflażu oraz przypadku, a nie systematycznej obligatoryjności.

Taka jest prawda artystyczna, prawda dzieła sztuki. Niepowtarzalna, a jednak nie zamknięta, szczególna, a jednak odkrywająca coś z życia⁶⁰.

Rekonstrukcja kwintesencji myślenia Nietzschego prowadzi natomiast do klarownego wniosku: przyjmując subiektywność prawdy, angażujemy ją tym samym w sferę prawdziwości sztuki. Nie znaczy to, że subiektywność przekształca się w sferę anarchicznej fakultatywności, ponieważ indywidualna prawda replikuje realność bycia, nie znaczy to jednak, że zamyka się przed innymi.

9. szantaż emocji

Metafizyka zamierza przeniknąć to, co *zakryte*, co maskuje się za pozorem rozmaitych zdarzeń, chce przekroczyć krańce, by ukazać to, co najbardziej podstawowe. Właśnie ten manewr odsłonięcia *zakrytego* jest ze swojej istoty metafizyczny. Barbara Skarga w *Kwintecie metafizycznym* konkretyzuje pojęcie metafizyki⁶¹ funkcjonalne w interpretacji pojęcia prawdy artystycznej:

60 Ibidem, s. 65.

61 „Jeśli zasadnicze pytanie metafizyki brzmi: »dlaczego istnieje raczej coś niż nic?«, to podstawowe pytanie dialektyki twórczości jest jego odwrotnością: »dlaczego nie istnieje coś, co mogłoby (lub powinno) być?«. Twórczość możliwa tylko wtedy, gdy sama rzeczywistość pozwala na pojawienie się w niej czegoś nowego lub dopuszcza wydarzenia się »bycia inaczej«, a twórca potrafi dostrzec w niej nie tylko niepokojącą metafizyką grozę nieistnienia, ale i szansę wystąpienia

Metafizyka nie pyta o najrozmaitsze rzeczy, lecz o samą rzecz, nie pyta, jakim bywa czas, lecz o sam byt. Chce wyjść w jakimś wewnętrznym poczuciu nieskończoności poza granice spostrzeżeń, poza to, co jawne i dostępne⁶².

Berleant w *Prze-myśleć estetykę* przyjmuje pojęcie intuicji metafizycznej, która opisuje fenomen podświadomego, instynktownego przeczuwania, dzięki któremu twórca i odbiorca spotykają się „w prawdzie sztuki z rzeczywistością świata ludzkiego”⁶³.

Intuicja metafizyczna staje się ucieleśnieniem rzeczywistości, a więc jest centralnym punktem wszystkich etapów intuicji, o których była dotychczas mowa – sensorycznej, formalnej, twórczej, wartościującej, a także intuicji ontologicznej⁶⁴.

Specyficzne odmiany intuicji odwołują się do kategorii intuicji metafizycznej, która żywi się światem realnym i nadaje mu sens i wartość. Proces ten ma wyjątkowe znaczenie i format w odbiorze sztuki, czyniąc bardziej bezpośrednim, intensywnym nasze doświadczenie bycia.

Oto zataczamy koło, wracając do punktu wyjścia, ponieważ w metafizycznej intuicji tkwi sekret *mimesis*. [...] Sztuka, odbierana wprost bez osądu, działa w obszarze rzeczywistości. Dzięki naszemu intui-

w jej bycie czegoś, czego aktualnie w nim nie ma”. W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości...*, s. 223.

62 B. Skarga: *Kwintet metafizyczny*. Universitas, Kraków 2005, s. 188.

63 A. Berleant: *Prze-myśleć estetykę...*, s. 136.

64 Ibidem, s. 137.

cyjnemu pojmowaniu, we wszystkich jego formach, spotykamy się w prawdzie sztuki z rzeczywistością świata ludzkiego⁶⁵.

Ten przymiot intuicji metafizycznej, sprawia, że nasz świat staje się przekonująco rzeczywisty, pogłębiony i poszerzony w doświadczeniu wartościującym. Jak intuicja metafizyczna odsłania prawdę bycia?

Prawda metafizyczna dana jest w intuicji prostej, niewyraźnej pojęciowo, pozalogicznej, przedjęzykowej i ponaddoświadczalnej, w czystej intuicji pierwotnej (praintuicji), która dotyczy tego, co transcendentne i niefragmentaryczne, bo bezpośrednio dociera do bytu nieprzemioutowego, umożliwia wgląd w rzeczywistość samą w sobie [...] ⁶⁶.

Formowanie czasu i przestrzeni w sztuce filmowej podlegają szczególnie prawom realnej rzeczywistości, która przybiera formę i postać materialną – efekt ekranowy dzieła (niezależnie czy zarejestrowany techniką analogową, czy techniką w domenie cyfrowej). Świadomość ekranowej rzeczywistości stworzonej poprzez odwzorowanie realności w wymiarze „transcendentnej estetyczności” zawiera całościowe doświadczenie sensoryczne odbiorcy wykreowane poprzez obraz, dźwięk i świadomość kinestetyczną. Krytyczny udział ocenia całościowy kontekst kompozycji dzieła filmowego: treści (scenariusza), dialogu, sensu zdarzeń, formy narracji (rytmu, formy wizualnej i dźwiękowej), czyli struktur budujących ekspresję treści emocjonalnych.

Heidegger twierdzi, że dzieło sztuki jest wysłannikiem ogólnej prawdy bycia⁶⁷. Tym samym dzieło sztuki staje się formalnym

65 Ibidem, s. 136.

66 A. Motyka: *Wiedza a prawda...*, s. 223–224.

67 „Sztuka, jak Heidegger raz jeszcze podsumowuje pod koniec swojej rozprawy, jest »stawianiem się i działaniem prawdy« (50) [...]”. „Czym jest sama prawda, że

dziełem sztuki – to nie tylko odwzorowana realna rzeczywistość, płaszczyzna przedstawienia – ale kiedy byt jest obecny w prezentowanym przedmiocie.

To spoczywanie w sobie dzieła sztuki, które skupia w sobie ruch prawdy, a wraz z tym dziełowość dzieła, można zrozumieć tylko na gruncie ich samych, nie zaś jako sam tylko dodatek do tego, co wydaje się znane jako „materiał” dzieła sztuki. Czy w ogóle wiemy – od tego pytania Heidegger zaczyna swoją rozprawę – czym jest w dziele ów materiał, rzeczowy i narzędziowy charakter, czym w ogóle są rzecz i narzędzie? Dopiero obraz van Gogha pozwala nam doświadczyć, czym jest para butów⁶⁸.

O co chodzi? Jak ujawnia się prawda bycia w dziele van Gogha? Jak dzieje się źródłowa prawda w *Parze butów*? To cykl stanowiący pięć obrazów przedstawiających zniszczone, schodzone buty (zapewne pracujących na roli). Cykl ten jest ekspresją dialogu dzieła z dziełem,

czasami wydarza się jako sztuka?” (25, 39). Podczas namysłu nad sztuką doświadczona zostaje prawda jako wydarzenie. Wraz z tym nowym doświadczeniem prawdy zmienia się też doświadczenie struktury budowy prawdy: teraz już nie tylko „świat” jest myślany jako struktura, lecz wspólnota świata i ziemi. [...] Źródłem dzieła sztuki jest prawda, jaka dzieje się w źródłowo nieustannym wytryskiwaniu, w trakcie którego – w Grecji, w średniowieczu, na początku nowożytności – zmienia się prawda o bycie w całości. Sztukę, która na inne sposoby pozwala działać się prawdzie, wyróżnia to, że zabiera ona prawdę do dzieła. Sztuka wytwarza byt, jakiego wcześniej jeszcze nie było i nigdy potem już nie będzie. [...] Dzieło stale wyrzuca przed siebie wydarzeniowy charakter tego, że ono jest i jak jest. W ten sposób pozwala ono doświadczyć prawdy jako nie-skrytości, która spoczywa w swoim bezdennym »że« i »jak«”. O. Pöggeler: *Droga myślowa Martina Heideggera*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2002, s. 249, 239, 244, 247.

68 Ibidem, s. 246–247.

a równocześnie interpretacją jednego przez drugie. Źródłem takiej postawy twórcy jest aspekt odsłaniania coraz głębiej sensu prezentowanej rzeczywistości, aż do wyczerpania wszystkich możliwości odsłaniających wartość wszystkich treści. Heidegger w tekście *Źródło dzieła sztuki* interpretuje obraz w poszukiwaniu sensu przedmiotu sztuki. Buczyńska-Garewicz w *Prawdzie i złudzeniu, esej o myśleniu*⁶⁹ stwierdza, że dzieło wynosi prawdę ku prawdzie innej niż „jednostkowa bezpośrednia obecność rzeczy na obrazie”. Analiza dzieła i jego interpretacja prowadzą do odkrywania posłannictwa prawdy, które dla Heideggera znaczy wyjaśnianie sensu pojęcia prześwitu prawdy bycia. Heidegger, opisując obraz butów, podkreśla jednostkowość poszczególnego bytu, ponieważ ukazują one byty w świetle ich bycia. Czy tym samym dzieło sztuki nie zostaje sprowadzone do wielu istniejących bytów przez co ztraca specyficzną wartość dzieła sztuki?

Należy podkreślić, że istnieje różnica pomiędzy narzędziem a dziełem. Buty służą do chodzenia i nie ma tu głębszego rozważania filozoficznego, a ich funkcją nie jest prześwit. W Heideggerowskiej interpretacji para namalowanych butów reprezentuje tylko jedyny sposób bycia. Różnica między dziełem a rzeczą polega na intensywności emocji, ekspresyjności dzieła. Posępny charakter znużonych, zmordowanych, złachanych, „półżywych” butów jest zdominowany i spostrzeżenie odbiorcy nie podlega dezintegracji na inny wariant i charakter percepcji. Tak więc zużycie narzędzia jest głównym tematem. Prześwit staje się jedynym powołaniem dzieła sztuki. Schopenhauer uważał, że w martwej naturze manifestuje się istota wolna od przypadkowych odniesień, czyli w czystej postaci, niczym nie zakłócona. Należy to rozumieć jako nastawienie, które w dziele van Gogha prezentuje wyłącznie prawdę, podczas gdy rzecz sama w sobie wskazuje

69 H. Buczyńska-Garewicz: *Prawda i złudzenie. Esei o myśleniu...*, s. 187–189.

jedynie na wielofunkcyjność. Dzieło istnieje jako prześwit, a rzeczy istnieją wielorako, w tym sensie dzieło jest wyjątkowe jako reprezentant i wysłannik prawdy bycia. Tym samym pojęcie prawdy wykracza poza przedmiotowość, pragmatyczność i uobecnia jej realne źródło – prześwit bytu⁷⁰.

Buczyńska-Garewicz, kontynuując interpretację Heideggera, dostrzega podobieństwo do myśli Schopenhauera, który pisał, że obrazy martwej natury wydobywają z prezentowanych rzeczy ich istotę, która mieści się poza wszelkimi relacjami.

Dzieło okazuje się posłańcem prawdy ze względu na swą zdolność wychodzenia poza jednostkowość poszczególnego bytu, bowiem pokazuje bytu w świetle ich bycia⁷¹.

Horyzonty prawdy bycia konkretyzuje Husserl, formułując „odślonięcie nieograniczonego pola transcendentalnego doświadczenia”⁷².

70 „Dzieło sztuki jest więc szczególnym »miejscem«, gdzie narzędzie wydobywa się ze skrytości w nieskrytość swego bycia. Owo wkraczanie w nieskrytość rozumie Heidegger jako dzianie się prawdy w znaczeniu $\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$: »Dzieło [sztuki – J.Ł.] jest dzianiem się prawdy, gdy dzieje się w nim odemknienie bytu w to, czym i jaki on jest« (HW, 21). Innymi słowy, to właśnie dzieło sztuki umożliwia dostęp do bycia bytu. *Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit der Seienden im Werk gesetzt* – »W dziele sztuki prawda bytu osadziła się w dziele« (*ibidem*). Jak wyjaśnia Heidegger, »osadzić« (*setzen*) znaczy tutaj doprowadzić do stania (*zum Stehen bringen*). Jak jednak zrozumieć owo stanie prawdy bytu w dziele sztuki? Heidegger tłumaczy, że „pewien byt, para chłopskich butów, w dziele [sztuki – J.Ł.] występuje w światło swego bycia by stać [w jego świetle – J.Ł.] (*ibidem*). Owo stanie prawdy bytu można pojmować również jako jej zatrzymanie czy raczej jej utrzymanie w dziele sztuki”. C. Woźniak: *Martina Heideggera myślenie sztuki...*, s. 71.

71 *Ibidem*, s. 187.

72 E. Husserl: *Medytacje kartezjańskie*. Przeł. A. Wajs. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2009, s. 51.

Tym samym otwiera się nieograniczona sfera istnienia, sfera nowego rodzaju doświadczenia, doświadczenia transcendentnego. W akcie postrzegania (rzeczywistego doświadczenia), retencji, odtworzenia, wspomnienia, powtórzenia uczestniczy czysta fantazja, wyobrażenia – niezbywalny komponent percepcji realnego bytu. Dalej Husserl wyjaśnia bytową ważność *Ja* transcendentnego, które postrzega świat obiektywny, czerpiąc wyłącznie z samego podmiotu postrzegającego. Również w ten sposób proces intuicyjnego myślenia wyobrażeniowego odsłania prawdę zdarzeń ekranowych.

Jaki jest wzajemny stosunek prawdy i metafizyki? Jakie jest współczesne interpretowanie tej zależności? Pojęcie prawdy jako kategorii metafizycznej nie należy do dziedziny logiki. Przede wszystkim decydują o tym jej nieformalne warunki, a także brak metodologii identyfikacji naukowej. Tym samym prawda metafizyczna zdecydowanie odbiega od klasycznych definicji. Jednak w pytaniu o prawdę w ujęciu metafizyki decydującą rolę spełnia jej współzależność do bytu.

Dzieło filmowe konstituuje ekspresja emocji. W dialogicznym świecie twórcy i odbiorcy to właśnie emocjonalna treść kształtuje indywidualne kontinuum: przeświadczeń, opinii, przekonań, wyobrażeń. Nie znaczy to, że rozum nie ma udziału w tworzeniu i odbiorze dzieła.

Sama racjonalność jako taka nie budzi emocji. Z rozumem się nie walczy, rozumowi każdy się poddaje⁷³.

Świat emocji jest konfiguracją świata indywidualnego, a istotny w tym świecie jest element bycia jednostki, jak i szerszej grupy społecznej (odbiorców). Świat ten decydująco wpływa na postawy

73 B. Skarga: *Tercet metafizyczny...*, s. 158–159.

odbiorcze i potrafi je również całkowicie reorganizować, przeobrażać. A jest to świat najtrudniejszy do zrationalizowania, ponieważ świat emocji jest tajemniczy, skryty, wieloznaczny, niejasny, ale nadający sens rzeczywistości, wyobrażeniom, egzystencjonalnym projektom. Stanowią one nieodłączne ogniwo naszego bycia. Twórca zna sposoby intensyfikowania emocji, ale również takie sposoby ich konfiguracji, aby coś zanegować i odrzucić. Tym samym twórca autoryzuje nowe możliwości wyjścia do świata i akcentuje to, co peryferyczne, przyszłe, niespodziewane. Odbiorca czerpie ze świata twórcy coś, co do niego nie należy i nie może należeć. W ten sposób przekracza swój oswojony świat i włącza się myślą, chwilowym odruchem, w część wyobraźni twórcy. Granice przenikania tych światów są płynne i nieustannie mogą się przenikać. Konfiguracje zmieniają się zgodnie z wolą twórcy, a niekiedy z wolą odbiorcy – i wtedy świat przybiera nowe formy⁷⁴. Jak twórca kształtuje swoje światy?

Uprzywilejowana jest osobowość twórcza, to znaczy wiedza, wartości, wychowanie, nawyki, pragnienia, moc twórczej wyobraźni, opanowanie warsztatu. Tym samym światy twórcy i odbiorcy czerpią z siebie i charakteryzują się większą lub mniejszą koherencją. Przyczem twórca wydobywa elementy, koncentrując się na projekcie osobistego bycia. Z całego świata wybiera więc elementy ważne, bliskie, a odsuwa trywialne, błahe, nieistotne. Tworzy się hierarchia. Czy jednak twórca może w takie światy konsekwentnie i wyraziście „wtajemniczyć” odbiorcę? Jeśli tak, tym samym uzasadnia postawę,

74 „Czym jest moc sztuki? Tworzy ona zaczarowany krąg obrazów, wyobrażeń, dźwięków, idei, które urzekają i przemieniają każdego, kto ten krąg przekroczy. Moc sztuki jest mocą życia, o ile pozwala przeczuwać ciemny gąszcz tragicznego życia, tworząc w nim zarazem jasną polanę, na której można żyć. [...] Dlatego moc sztuki jest zawsze mocą przeciwstawną wobec życia, chroniącą je przed możliwym samozniszczeniem”. R. Safranski: *Nietzsche. Biografia myśli*. Przeł. D. Stroińska. Czytelnik, Warszawa 2003, s. 330.

która izoluje się od zbiorowego odbiorcy. Taki twórca jest egocentryczny i otwarty wyłącznie w jednym kierunku. Potwierdza tylko osamotnienie i brak zrozumienia innych odbiorców. Introwertyczna wizja paraliżuje projekty, które wychodzą poza wszystko, co jest poza twórcą, co nie pozwala przekroczyć siebie. Z kolei odmienne są światy przypadkowe, rozproszone, chaotyczne, ale nadal gotowe przekraczać granice transformacji zdarzeń i przeobrażającej się rzeczywistości. Czasami jednak postawa twórcy bez właściwości może eksponować pozytywną postawę, której źródłem jest niepoohamowana ciekawość i objęcie świata w najszerszym zakresie. Tak więc światy twórcy i odbiorcy wyznaczają wielorakie rozstrzygnięcia i są źródłem heterogenicznych, wielopostaciowych koncepcji wizji artystycznej rzeczywistości. Różnorodność i bogactwo figur organizujących świat emocji są na tyle zmienne i rozproszone, że trudno jest ująć je w ramach pełnej strukturalnej odpowiedniości. Dlatego nie istnieją paradygmaty tworzenia i schematy odbioru dzieła artystycznego. Nie ma jednoznaczności w myśleniu sztuki.

„Szantaż” emocji jest kluczowym środkiem do osiągnięcia celów twórcy dzieła artystycznego i dlatego wpływa na konfigurację świata odbiorcy, który w postrzeganiu dzieła uwzględnia metafizyczne korelaty bytu. Problem ten dotyczy transcendentalności idei prawdy artystycznej i dlatego musi być przeniesiony z dziedziny estetyki na poziom metafizyki.

Rozważania dotyczące natury procesu postrzegania wymagają przyjęcia akceptacji refleksji Husserla, czyli koncepcji redukcji postulującej konieczność *epoche* hipotezy nastawienia naturalnego o realnym, pragmatycznym istnieniu świata. Zawieszenie tej „generalnej tezy” prowadzi do ujawnienia sfery czystej świadomości. Tym samym odbiorca dzieła w poszukiwaniu prawdy artystycznej kieruje się, stosując terminologię Husserla, „świadomością transcendentalną”, której procesy nie rozgrywają się w świecie realnym. Należą do

nich indywidualne cykle: osądu, opinii, przekonań, wyobrażeń, przeświadczeń.

Świat, obiektywny świat, który dla mnie istnieje, który zawsze dla mnie istniał i istnieć będzie, jedyny świat, który kiedykolwiek mógł dla mnie istnieć, istnieć ze wszystkimi swymi obiektami, ów świat czerpie, jak już powiedzieliśmy, cały swój sens i swoją bytową ważność, którą dla mnie w danej chwili posiada, ze mnie samego, ze mnie jako transcendentalnego Ja, wyłaniającego się dopiero wraz z transcendentalno-fenomenologiczną redukcją⁷⁵.

Husserl zawiesza bytową ważność obiektywnej egzystencji, a także obiektywnie istniejących faktów, w tym również „faktów doświadczenia wewnętrznego”. Transcendentalne *Ja* nie może być komponentem realnego świata. Żaden obiekt należący do tego świata nie może być częścią mojego *Ja*. To samo można powiedzieć o transcendencji⁷⁶ należącej do pojęcia własnego sensu i „bytowej mocy”, które pozyskują i zdobywają jedynie z:

[...] aktów mojego doświadczenia, mojego każdorazowego przedstawiania, myślenia, wartościowania, czynienia – również sens ewentualnie z oczywistością uprawomocnionego istnienia czerpie ono właśnie z moich aktów uzasadniania⁷⁷.

75 Ibidem, s. 43.

76 „Termin »transcendentny« mógłby sugerować, że chodzi w nim o rzeczywistość przekraczającą wszelkie doświadczenie. Tak jednak nie jest. Transcendentne w ujęciu Husserla jest wszystko to, co nie zawiera się w obrębie przeżyć świadomości. [...] *Immanentne* natomiast jest to wszystko, co mieści się w obrębie przeżyć świadomości, co łączy się z nimi w jedną całość i jest tej samej co one natury”. K. Świącicka: *Husserl. Wiedza Powszechna*, Warszawa 2005, s. 79.

77 E. Husserl: *Medytacje kartezjańskie...*, s. 44.

W akcie myślenia, wartościowania decydują przeświadczenia, które zgodnie z myślą Husserla nie są oparte jedynie na tak zwanych faktach obiektywnych. Przyjmują one zabarwienie z *moich* odczuć, tym samym kształtuje je subiektywność. Stróżewski w *Logos, wartość, miłość* analizuje istotę przeświadczeń, które z upływem czasu mogą osiągać status obiektywnych danych (odpowiedzialność ponoszę *ja sam*). Przez doświadczenie należy rozumieć „stan umysłu przyjmującego jakąś „prawdę”, ale bez bezwzględnej akceptacji, przekonania o jej pewności”⁷⁸. Komponenty osądu, wyobrażeń są zawieszone pomiędzy supozycją a stwierdzeniem. Analogiczne jest podejście odbiorcy dzieła filmowego, który „czyta-przeżywa” emocje bohaterów, chociaż ich „chwilowa pewność” jest mglista, radykalnie migotliwa, efemeryczna, rozproszona. Aktualność tych przeświadczeń może jednak być sprawdzalna przez potencję ich dominacji. Następnie Stróżewski podkreśla hierarchię przeświadczeń: są mocne i słabe, a ich aktualność zależna jest od poziomu ich jednoznaczności, wyrazistości. Mogą one tworzyć „sieci” na podstawie podobieństwa, zbieżności lub wzajemnego wykluczania, rugowania. Niektóre przeświadczenia mogą być „żywione przez wiele podmiotów” i tym samym stanowią otoczenie społeczne. Do zbiorowości odbiorców dzieła filmowego twórca kieruje komunikat artystyczny, który ma skonsolidować oraz inspirować określoną wspólnotę. Treść dzieła filmowego, jego forma narracji, intensywność emocji charakteryzują się myślami nie tylko ważkimi dla twórcy, ale jest to również komunikat modyfikujący wrażliwość odbiorców⁷⁹. Jedną z ważniejszych cech przeświadczeń jest

78 W. Stróżewski: *Logos, wartość, miłość*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 86–87.

79 „Z chwilą dokonania fenomenologicznego *epoche* podmioty różne od mojego własnego, podobnie jak inne byty, występują wyłącznie w charakterze przedmiotów intencjonalnych, będących korelatami konstytuującej je świadomości”. K. Świącicka: *Husserl...*, s. 118.

ich bezrefleksyjność, to znaczy są przyjmowane i przeżywane tak, jak zostały przyjęte. Akceptowane są bezrefleksyjnie z pominięciem źródła oraz kwintesencji ich wartości aż do momentu dokonania na nim swoistego *epoche*. Bezrefleksyjność proteguje irracjonalizm, a takich przeświadczeń nie daje się przecież sensownie umotywować. Taka postawa zazwyczaj rodzi upór, który z kolei jest źródłem intensywnych emocji, a te bywają impulsem kolejnych, innych przeświadczeń.

Dalej Stróżewski analizuje operacje postrzegania jako przeświadczenia demaskujące jednostkowe światy:

Przeświadczenia odnoszą się zawsze do *c z e g o ś*. Od strony ich przedmiotu wyróżnić możemy trzy grupy:

1. dotyczących mnie samego,
2. dotyczących świata zewnętrznego,
3. dotyczących świata Transcendencji⁸⁰.

Które z powyższych wyobrażeń, zapatrywań, opinii konkretyzują konstytutywny wpływ w postrzeganiu obrazu filmowego? Przeświadczenia dotyczące *mnie samego* koncentrują się na doświadczeniu codzienności i nie wymagają głębszej refleksji dotyczącej „mojego” istnienia. Do nich należy zaliczyć ważny aspekt odnoszący się do drugiego człowieka. Bliskość ta może tworzyć impulsywne emocje – od obojętności poprzez gniew do miłości. Ta kategoria przeświadczeń jest źródłem konfigurowania charakterów postaci dzieła filmowego już na etapie scenariusza. Również przeświadczenie o „mojej tożsamości”, a także wiążące się z poczuciem własnej wartości, ustanawiają normy i wzory wykreowanych zdarzeń i bohaterów. Przeświadczenia dotyczące świata zewnętrznego kształtują emocjonalność i nie są oparte na głębszych wąglach aksjologicznych, a przeświadczenia

80 W. Stróżewski: *Logos, wartość, miłość...*, s. 90.

na temat świata Transcendencji są najtrudniejsze do zdefiniowania. Niektóre nie dopuszczają żadnej alternatywy, dlatego kształtuje się postawa apodyktyczna, a jeszcze inna proteguje wątpliwości. Wreszcie trzecia postawa, osobliwie aktywna w procesie twórczym i odbiorczym, opiera się bezpośrednim lub pośrednim doświadczeniu Transcendencji. Ukazuje się jako tajemnica, sfera nieosiągalna, przekraczająca wszystko, co znane. Czy takim przeświadczeniom można zaufać? To przede wszystkim problem twórcy, który kieruje dzieło do odbiorcy. Kredyt zaufania, nadzieja skomunikowania się na poziomie wrażliwości, rozumu?

Istnieje logika i dialektyka przeświadczeń. Przeświadczenia mogą być prawomocne lub nieprawomocne, prawdziwe lub fałszywe. Jednym z zadań filozofii jest ich hermeneutyka. Ostatecznym kryterium obowiązywalności przeświadczeń powinna być ich prawdziwość. „Jestem przeświadczony, że jest tak a tak i j e s t tak a tak”⁸¹.

Odpowiadając na pytanie, czy można zaufać każdemu przeświadczeniu, Stróżewski stwierdza, że trzeba być bardzo ostrożnym. Natura przeświadczeń jest skomplikowana, ponieważ sfery irracjonalności, emocjonalności nie podlegają kryteriom racjonalizmu⁸².

81 Ibidem, s. 95–96.

82 „Każda świadomość rodzi się w świecie i każda percepcja to nowe narodziny świadomości. W tej perspektywie można zawsze odrzucić »bezpośrednie« dane percepcji jako zwykle pozory i jako złożone produkty pewnej genezy. Metoda opisowa może uzyskać prawomocność tylko z transcendentalnego punktu widzenia”. M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji...*, s. 25.

10. dysonans poznawczy

Przestrzenie sztuki filmowej skrywają świat realny i światy anonimowe, amorficzne. Jednocześnie sygnalizują i eksponują to, co zakryte, umykające implikacjom realności. Margines między tymi dwiema domenami jest rozchwiany, nieustabilizowany, niepewny, ponieważ panuje między nimi permanentna cyrkulacja. Prezentowane jest coś nowego, a jednocześnie coś pozostaje zawoalowane, przesłonięte, skryte. Właśnie źródła metafizyczności prowadzą ku przestrzeniom, które nie akceptują granic zakrytego i mobilizują do ich przekraczania. Moc metafizyki nie potrzebuje oparcia w empirii, jest na wskroś twórcza i znosi wszelkie granice. Dlatego jednym ze źródeł komplikacji oraz zawikłań metafizycznych jest skłonność i namiętna obsesja człowieka do tajemnicy, do tego, co zadziwiające, wieloznaczne, przekraczające doświadczenie. Metafizyka jest źródłem napięcia i niepewności nieskonkretyzowanego pragnienia twórcy ogarniającego kolejne intencje artystyczne. Jak wyraża się wartość fenomenu metafizyczności w warsztacie twórcy filmowego? Jak zinterpretować takie nastawienie?

Metafizyka to rozumienie czyni głębszym, bardziej krytycznym i podstawowym. Przede wszystkim zaś daje nam rozumienie nas samych, naszej duchowej mocy, która pozwala transcendować ograniczenie ciała⁸³.

Powyższa obserwacja Skargi, występującej w obronie metafizyki, rekomenduje argumenty metafizyki dla rozszerzenia horyzontów myślenia sztuki w kwestii ujawniania natury prawdy artystycznej.

83 B. Skarga: *O filozofię bać się nie musimy. Szkice z różnych lat*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 48.

To właśnie metafizyka pytająca o byt lokuje pojęcia konieczności i przypadkowości, przyczynowości i zależności skutkowej. A przecież tymi narzędziami myślenia sztuki filmowej dysponuje twórca. Właśnie metafizyka, która zanurzona jest w byt, istnienie we wszelkich jego przejawach jest jednocześnie źródłem odsłaniania wieloznaczności ludzkiego doświadczenia. Według Skargi metafizyka wzbogaca dynamikę myśli i rozwija różne jej aspekty: zwrócone ku przeszłości i zwrócone ku przyszłości. Dynamika myśli kieruje przedmiot metafizyki ku transcendencji. W swej istocie nie zwraca się ku rzeczom ani zdarzeniom, ale ku temu, co ogólne, rozproszone, niejasne, ale ważne w naszych przeżyciach. Dlatego odwołuje się do inicjalnych, istotnych doświadczeń i odwołuje się do ich mocy. Otwiera nowe horyzonty na inny wymiar rzeczywistości nieredukującej się tylko do materialności. Zadając pytania, odsłania skłonność do nieustannego przekraczania samej siebie, wzbogacając myśli zwrócone ku istocie naszej obecności w świecie: kim „jestem”? Tego rodzaju koncepcja uzasadnia „metafizyczny warsztat” twórcy, który gorliwie konfrontuje argumenty ludzkich wyborów wartości. A świat dzieła nie ma odniesienia do jednej myśli, do jednego pojęcia, jest do końca niepojęty. Dlatego wykluczone jest autoryzowanie dialogu twórcy i odbiorcy w jeden punkt odniesienia, jednoznaczny porządek. Świat ten nie ma wspólnego mianownika, układu odniesienia, wspólnych ram i co najważniejsze – nie ma wspólnego podmiotu. A metafizyka niesie nadzieję na konfrontację argumentów wysuwanych przez sztukę na tworzenie nowych horyzontów i ukierunkowanie formowania wrażliwości na kwalitatywną konfigurację ludzkiego doświadczenia.

Równocześnie metafizyka jest podstawowym wydarzaniem się sztuki oraz dyktatem warsztatu twórcy filmowego. Nie ma świata sztuki bez metafizyki. Nie ma również racjonalizowania natury prawdy dzieła filmowego bez złożoności i komplikacji dylematów

metafizyki, której źródłem i konstytutywnym uzasadnieniem jest intuicyjne myślenie wyobrażeniowe⁸⁴.

84 Myślenie wyobrażeniowe jest nie tylko źródłem myślenia artystycznego, ale jest również inspiracją dla naukowców i wynalazców. Powszechnie znany jest fakt, że Albert Einstein często powoływał się na takie „narzędzie” w projektowaniu swoich odkrywczych, oryginalnych idei. W pierwszej fazie myślenia wyobrażeniowego niczym nieograniczona wyobraźnia sufleruje wizje-obrazy, które w swej istocie nie zawierają elementów rzeczywistości. W następnej fazie następuje konfrontacja wizji-obrazów z rzeczywistością: materią, możliwością realizacji oraz potencjałem organizującym proces konkretyzacji. Podobnie jest w procesie tworzenia. Właśnie wizje wyłaniające się w procesie myślenia wyobrażeniowego charakteryzują się syntetyczną jednością, ewoluując w formę *spiritus movens* projektu artystycznego. Przebieg oraz charakter myślenia wyobrażeniowego jest jednoznaczny ze specyfiką myślenia syntetycznego.

„Samo poznanie polega natomiast na o k r e ś l a n i u (ograniczaniu) t e g o, co n i e o k r e ś l o n e (nieograniczone). Jako postępowanie ograniczające może być stosowane bez granic. Kluczową rolę w poznaniu odgrywa syntetyczna jedność. [...] J o h a n n G o t t l i e b F i c h t e stał się Natorpowi bliski szczególnie w ostatnim okresie jego filozofii. Podobnie jak Lask odkrył u Fichtego to, co indywidualne, jako pramoment indywiduacji w zastosowaniu woli. Świadczą o tym między innymi jego sformułowania: »wypowiadanie-się«, »wypowiadanie-się-z-siebie«. O to doświadczenie otarł się, według Natorpa, Kant, czego dowodzi używane przez niego określenie »spontanizacja«. Nie uznał go jednak w czysto teoretycznych podstawach poznania. »Podjął go wtedy szczególnie Fichte i ściśle połączył z motywem wolności«. U Fichtego odkrył także Natorp pierwotny charakter myślenia syntetycznego. Pisał: »Intelekt nie staje się tylko syntetyczny, lecz jest taki w swej ostatecznej podstawie, [...] gdy sam staje się aktem. Całkowicie w tym ujęciu żyje Fichte«. Ten jego pogląd uznał za głębszy i prawdziwszy niż pogląd Bergsona. Przeciwwstawiał Fichtego Cohenowi, który był kantystą w wystarczającej mierze, aby uznać relatywny prymat tego, co praktyczne, przed tym, co teoretyczne. Stwierdził, że być może był ten prymat ukryty u Kanta. Dopiero jednak Fichte wydobyl go wyraźnie. Stwierdził też: »Filozofia Fichtego jest zbyt rzetelna, by przeoczyć, że znajdujemy się przecież wciąż w tym, co skończone, że zatem to, co ponadskończone pozostaje dla nas zawsze czymś 'poza'. Jednakże wiemy przecież o tym 'poza', wiemy o nim w każdym razie jedno: że jest«. T. Gadacz: *Historia filozofii XX wieku*. Nurty 2.

Intuicja metafizyczna staje się ucieleśnieniem rzeczywistości, a więc jest centralnym punktem wszystkich etapów intuicji, o których była dotychczas mowa – sensorycznej, formalnej, twórczej, wartościującej, a także intuicji ontologicznej. Można powiedzieć, że wszystkie te odmiany intuicji prowadzą do intuicji metafizycznej i łączą się i wzajemnie przenikają, świat udziela sztuce treści i nadaje jej znaczenie, a sztuka z kolei czyni resztę doświadczenia bardziej przejrzystym, bardziej bezpośrednim i intensywnym, a przez to nieodparcie rzeczywistym⁸⁵.

Buczyńska-Garewicz, analizując poglądy Coliego, określa przedstawienie jako początek myślenia prostych danych zmysłu lub rozumu, „które nie odznaczają się niczym innym poza samą czystą obecnością w umyśle”⁸⁶. Dane umysłu nie są jednak postrzegane jako relacja, lecz jako coś autonomicznego, coś, co stanowi proces tylko bezpośredniego doświadczenia poszukującego dróg ku przedmiotowi. Colli dokonuje interpretacji przedstawienia jako ekspresji metafizyki poznania i metafizyki bytu. Przedstawienie nie jest wyłącznie zamknięte w umyśle, wpierw coś wskazuje i ujawnia, a potem umysł dostrzega ujawniające się.

Przedstawienie jest widowiskiem wobec widza (tu sens epistemologiczny i teatralny słowa *przedstawienie* nareszcie się spotykają). Widzem można być tylko pod warunkiem, że odbywa się spektakl. Podmiotem poznającym pod warunkiem, że jest coś innego poza *cogito*, ku czemu owo *cogito* może się kierować. Podmiot nie tworzy

Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu. Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 86–87, 111.

85 A. Berleant: *Prze-myśleć estetykę...*, s. 137.

86 H. Buczyńska-Garewicz: *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu...*, s. 288.

przedstawienia, lecz ono pojawia się przed umysłem. Dopiero owo „pojawianie się” czegoś konstituuje podmiot⁸⁷.

Istota przedstawienia mówi o sobie, a następnie odsyła poza siebie. Colli definiuje postrzeganie świata właśnie jako przedstawienie, o ile daje się podporządkować relacji. Obiekt przedstawienia jest decydujący, nie tylko ze względu na swoje trwanie, ale przede wszystkim dla tego, czego nie pokazuje: czyli jaka jest treść przekazanego za pośredniczonego komunikatu.

Generując triadę, jako początek, niewidzialne i nieobecne, daje o sobie znać. Jest jednak nieznane, bowiem każde poznanie przemienia je w złudzenie przedstawienia, czyli w jakąś obecność, która nie jest zdolna go wyczerpać⁸⁸.

Tak więc przedmiot (obiekt sztuki) nie jest istotny, ale kluczowy jako znak czegoś innego. Tym samym dokonuje się mediacja, która dominuje nad bezpośredniością (fizyczną obecnością), która kieruje ku niewidocznemu i nieobecnemu. Tak właśnie manifestuje się poznanie metafizyczne.

To przedmiot nie sam, taki, jak jest on dany osobiście w przedstawieniu, lecz jest to ten sam przedmiot w funkcji wskazywania na coś jeszcze, czyli przedmiot stający się znakiem czegoś innego, leżącego poza nim⁸⁹.

87 Ibidem, s. 289.

88 Ibidem.

89 Ibidem, s. 290.

I dalej Buczyńska-Garewicz zadaje pytanie: co wskazuje przedmiot poznania? Tego niestety nie możemy poznać. Jest niewidzialne, zakryte, pomimo ujawniania się. Gdyby było wyrażone, stałoby się widzialnym obiektem. A ta tajemnica jest przecież podstawowym, rudymmentarnym przymiotem ekspresji dzieła artystycznego.

Stróżewski w *Dialektyce twórczości* formułuje postulat idealnego odbiorcy, który pozwala twórcy przekraczać jego własne restrykcje⁹⁰. W ten sposób twórca jest odbiorcą, a jednocześnie jest kimś więcej. To „więcej” należy do twórcy do jego intencji i warsztatu, a w sferze dzieła toczy się dialog między twórcą a idealnym odbiorcą. Jednocześnie Stróżewski wyróżnia pewne charakterystyczne postawy odbiorcy dzieła artystycznego:

Najogólniej rzecz biorąc, można je sprowadzić do trzech: a) postawy receptywno-kontemplacyjnej, b) postawy czynnej, c) postawy krytycznej⁹¹.

Pierwsza postawa jest rozpowszechniona i określa podporządkowanie i poddanie się dziełu. To postawa wierności wobec dzieła przedmiotu estetycznego. W finalnej fazie przeżycia estetycznego może ujawnić się kontemplacja jego wartości, również tych zakrytych, chimerycznych, ale obecnych. Postawa receptywno-kontemplacyjna nie jest wyłącznie podejściem inercyjnym. Interpretacja odbiorcy przejawia konkretną aktywność, która „kompletuje” dzieło w treści emocjonalne. Szczególne znaczenie dla twórcy prezentuje odbiorca aktywny, który ingeruje w artystyczną strukturę dzieła. Takie podejście odbiorcy owocuje współtworzeniem dzieła, uzupełnianiem i wypatrywaniem specyficznych wartości sensu, treści emocjonalnych,

90 W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości...*, s. 266.

91 Ibidem, s. 266.

znaczenia i formy. Trzecia postawa krytyczna akcentuje i podkreśla partycypację odbiorcy, który interpretuje dzieło z określoną, indywidualną skalą wartości. Rozpiętość przyjętych wartości czasami jest nieadekwatna i prowadzi do nieporozumienia, a gdy „punkt krytyczny” zostanie przekroczony, dialog twórcy – odbiorcy zostaje zawieszony i zmienia się w monolog rozpisany na pojedyncze głosy.

Dialog twórcy – odbiorcy może być nie tylko postulowany, ale i w pewnym sensie kreowany czy programowany przez twórcę. [...] Może zaprosić go do czynnej współpracy lub „nakazać” postawę biernego słuchacza czy obserwatora⁹².

Czy ujawnianie podmiotu dzieła przez odbiorcę jest symptodem, zapowiedzią uzasadnienia i zracjonalizowania natury prawdy artystycznej?

Jak manifestuje się natura prawdy w wyselekcjonowanej scenie dzieła filmowego pt. *Pokuta*⁹³? Przede wszystkim należy rozpatrywać scenę w ramach wyboru taktyki interpretacji minimum, która manifestuje dwie postawy odbiorcy w ujawnianiu prawdy zdarzenia ekranowego: postawę nacechowaną dominantą myślenia horyzontalnego, czyli receptywno-kontemplacyjną, i postawę nacechowaną dominantą myślenia wertykalnego, czyli postawę czynną. Przedmiotem interpretacji jest scena przedstawiająca wydarzenie z czasów II wojny

⁹² Ibidem, s. 268.

⁹³ Film pt. *Pokuta*. Reż. Joe Wright. Brytyjsko-francuski film z 2007 roku na podstawie książki Iana McEwana pod tym samym tytułem. Premiera polska: 8.02.2008. Perfekcyjna inscenizacja w jednym ujęciu. Czas trwania: ok. 4 min. (szczególnie emocjonalna jest finałowa scena filmu, kiedy bohaterowie „po śmierci” wołają i autorytetem autora „żyją nadal” i wreszcie mogą się połączyć i być szczęśliwi). <https://www.filmweb.pl/film/Pokuta-2007-305474/photos> [dostęp 12.04.2023].

światowej: ewakuacja Brytyjskiego Korpusu Ekspedycyjnego (BEF) z Dunkierki.

Postawa receptywno-kontemplacyjna – dominanta i akceptacja myślenia horyzontalnego (postawa obiektywizująca).

Tłumy żołnierzy na otwartej przestrzeni plaży. Na horyzoncie błękit oceanu. Chaos. Bohater wchodzi w zbiorowisko ludzkich „cieni”. Zmęczeni i zrezygnowani. Bohater mija różne grupy żołnierzy: ćwiczący na „sportowej skrzyni”, żołnierze śpiewający w „muszli koncertowej”, galopujący na koniach, śpiący na plaży, demolujący samochód, strzelających do koni, pijących piwo i obserwujących kłębówisko przerażonych żołnierzy na szerokim brzegu oceanu.

To jest przykład interpretacji odbiorcy podkreślający *continuum*, chronologię czasu, który obrazuje charakter porządkujący i dlatego wyjaśniający. Odbiorca, łącząc mikro zdarzenia w logice czasowej, nadaje sens całości sceny. Zaznacza się zaledwie prześwit płaszczyzny wspólnoty z odbiorcą, a nie wielowymiarowa intensywność emocji. To jest przede wszystkim konsekwencja procesu interpretacji w kategorii „księgowania” postrzeganej rzeczywistości ekranowej.

Postawa czynna – dominanta i akceptacja myślenia wertykalnego (postawa refleksyjna).

Sen demona czasu...

Lęk... panika...

Histeria...

Przepowiednia? Stygmat ostateczności?

Mrok nieznanego...

Apokalipsa...

Koniec realnego świata?

Nie ma przyszłości...

Przeznaczenie...

Kres...

Tajemnica ludzkiego losu⁹⁴?

Interpretacja odbiorcy jest próbą odtworzenia ludzkiego losu w czasie i przestrzeni II wojny światowej. Opis sceny jest niejednoznaczny. Chaotyczna relacja odbiorcy nie wyjaśnia wszystkiego, ponieważ dominują intuicja i wolne dekrety artysty. Spiętrzają się tajemnicze emocje. Liczne, rozsiane znaki i obrazy rozbłyskują, wskazując kierunek, by po chwili rozmywać się w otchłani pustki. Coś się zaczyna i niekoniecznie chce się skończyć. Kolejne kreowane emocje odbiorcy wciąż się przełamują, przenikają, multiplikują, by w końcu utknąć w symbolu, metaforze. A wszystko to podkreśla autonomiczny, nieszablonowy szlak narracji, fragmentarycznej i epizodycznej jak ludzkie bycie⁹⁵. To rzeczywistość krzyżujących się nieustannie

94 Autorska wizja w formacie interpretacji *minimum*. Obrazy, które organizują emocje odbiorcy oraz sposób interpretacji *świata* filmu pt. *Pokuta*, kryją w sobie strategię walki, różnorodne taktyki konfrontacji z prezentowaną rzeczywistością sceny. Należy je jednak traktować ostrożnie, z podejrzliwością: nie zawsze znaczą to, co sugerują.

95 Okruch nieobecnego: jakaś *postać* (straceniec, przegrany, bliski śmierci) jest obecny w tej dramatycznej scenie, niedostrzegalny, nieoczywisty, introwertyczny, jednak prowokujący emocje. Niezwykły, niecodzienny obraz ukazuje egzystencję podmiotu: ludzki dramat jako osobliwy wyraz epifanii bycia właściwy człowiekowi. Podmiot *żyje*, przemawia jak prozaiczna ludzka istota, która jest: przejmująca, wstrząsająca. Podmiot niesie również szersze znaczenie, odkrywając i manifestując swoją istotę, czyli sens bycia. Samotność, która otoczona jest granicami „piekła”, bezkresnego horyzontu niepewnej, dramatycznej przyszłości. Ta alienacja, to osamotnienie pozwala poznać samego siebie? Zapewne i tak, i nie. Dlaczego? Ponieważ nadal byt podmiotu pozostaje *zakryty*, niewidoczny,

egzystencji realnych, fikcyjnych i chimerycznych. *Odbiorca* transcenduje przeżywaną sferę emocji, doświadczaną rzeczywistość, wprowadzając ją w alternatywną perspektywę myślenia. Tym samym może imaginatywnie „wyprzedzić” rzeczywistość ekranową, nadając jej jakąś odrębną, specyficzną formę⁹⁶.

Postrzegamy bowiem rzeczy jedynie nieadekwatnie, to znaczy spostrzeżeniu towarzyszy bezustanna możliwość jego uzupełniania, dookreślenia tego, co się nam jawi, ale również prawdopodobieństwo błędu⁹⁷.

Buczyńska-Garewicz upatruje źródło konfiguracji świata odbiorcy w osobliwości kontaktu metafizycznego⁹⁸. W procesie interpretacji dzieła artystycznego ukazują się przyływ i przepływ jako dwa kierunki cyklu przedstawieniowego. Przyływ jest początkiem przedstawień (fizyczny obiekt dzieła), przepływ jest porzucaniem i wycofywania się od dzieła. Kontakt metafizyczny tworzy początek i zasadę przedstawień. Rzeczywistość przedstawieniowa, przesyłając poza siebie, nie znajduje logicznej artykulacji, inaczej wikła się w antynomię. Stąd każda próba skonkretyzowania i zdefiniowania jest jedynie

zakryty, ale permanentnie aktualny. *Zakryte*, lecz ujawniające się – tajemnica myślenia sztuki.

96 Rzeczywistość sceny z *Pokuty* przekracza doświadczenie codzienności i wkracza w sferę metafizyki. Impulsem metafizyki są stymulanty prowokujące emocje, między innymi: niepewności, popłochu, lęku, napięcia, niepokoju, paniki. Również decydującym postulatem sztuki filmowej jest metafizyka. Dlatego prawda artystyczna nie może się ujawniać bez złożoności i komplikacji dylematów metafizyki, której otwarciem jest intuicyjne myślenie wyobrażeniowe – implikacja transcendentalnego *Ja*.

97 P. Schollenberger: *Świadomość, zjawisko, dzieło...*, s. 120.

98 H. Buczyńska-Garewicz: *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu...*, s. 294.

próbą uszczegółowienia niesprecyzowanego. Osobliwość kontaktu metafizycznego jest sugestią, niedopowiedzeniem do czegoś, co musi być, ale czego nie da się uchwycić i zracjonalizować. Jedyne rozpoznawalne jest to, że „istnieje”.

Roztaczający się przed oczami widok świata mówi, że jest, że istnieje. Bycie wychodzi na jaw poprzez przedstawiający się świat; wychodzi jednak zawsze na jaw w sposób niepełny i przez to myli widza⁹⁹.

Różne rodzaje sztuk mogą dostarczyć argumentów wyjaśniających naturę prawdy artystycznej. Nie znaczy to, że wyjaśniają całość komplikacji, zawikłań i ostatecznych rozstrzygnięć. Jak transcendentalne *Ja* aktywizuje i motywuje twórcę literackiego dzieła artystycznego?

Ksiądz wzruszył się, wymawiając ostatnie słowa obrzędu, i zająknął się, bo wyobrażał sobie Isę z podkurczonymi nogami przez całą wieczność, w drewnianej skrzynce, krótszej niż on, krępującej mu ruchy niczym krzyż. Brakuje dla niego miejsca nawet w nieskończoności. Fazał Elahi przysłonił trumnę perskim dywanem, jakby owijał syna do snu. Pies księdza gonił ogon, podczas gdy Amina łkała albo krzyczała. Kiedy grabarz rzucił pierwsze szufle ziemi na trumnę, na skrzynię, na eksportowane dywany, Isa ciągle był niezdecydowany, czy powinien zawołać czy nie. W każdym razie modlił się, powtarzał w myślach: *szkarlatyna, szkarlatyna, szkarlatyna*. Poprzez szpary między deskami wpadły bryłki ziemi, Isa dalej był niezdecydowany. Słyszał krzyki Aminy, *moje dziecko, moje dziecko, moje dziecko* i był szczęśliwy. Gdyby mógł, przytuliłby te krzyki, ale

⁹⁹ Ibidem, s. 294.

czuł, że drewno na to nie pozwala. Spadło kilka dalszych szuflí ziemi na trumnę, a Isa nie był w stanie podjąć decyzji¹⁰⁰.

Jak fenomen transcendentalnego *Ja* twórcy ingeruje w ślad nieznanego, ujawniającego kruchość każdej chwili i otwarcie na nieznaną przyszłość? Perspektywa śmierci. Koniec „mojego świata”. Twórczy umysł włącza się, wdziera w sferę prawdy bycia – prawdy końca, rozpadu, nicości.

Literatura nie oferuje możliwości bezpośredniego dystansu wzrokowego, jedynie aktywizuje imaginatywne „wizualne przebłyki”, które „obejmują i przenikają świat” czytelnika. Zdania tworzą indywidualne wizje, wyobrażenia, przeświadczenia, których źródłem są konfiguracje wspomnień, codziennych doświadczeń, wrażliwości. Moment śmierci wyzwala z każdej sytuacji perspektywę wolności, uniezależnia od wszelkiej podległości i wszelkiego dyktatu. Śmierć wycofuje szanse na pewność i jest kresem wszystkich pojęć. Prowokuje niepokój, budzi lęk. Przesycony nieuchronnością śmierci ludzki los jest jak spieniony wodospad – „mąci”, miesza, burzy wszystko, co ma znaczenie, co już skonkretyzowane przekraczające granice czasu i przestrzeni. Mroczna kraina śmierci ukrywa się w codzienności, w niepokoju, popłochu i panice zbliżania się w każdej chwili. Właśnie śmierć tworzy możliwy sens ludzkiego losu i tworzy napięcie pomiędzy prawdą a fałszem. Tak dobiega końca historia kilkuletniego chłopca o imieniu Isa. Spanikowanego na krańcu życia i progu krainy śmierci.

Autor tej opowieści argumentuje, że w jego świecie nie ma miejsca, w którym kończy się życie, a zaczyna kraina śmierci. Tak właśnie fenomen transcendentalnego *Ja* unieważnia kategoriyczny wyrok:

100 A. Cruz: *Dokąd odchodzą parasolki*. Przeł. W. Charchalis. Wydawnictwo Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018, s. 594–597. Powieść portugalskiego pisarza, laureata między innymi Europejskiej Nagrody Literackiej.

wyrafinowaną sygnaturę definitywnego kresu każdego z nas. Właśnie prawda artystyczna tej sceny inicjuje hymn ujarzmiający i obłaskawiający otchłań nicości.

Obsesja twórczego umysłu budzi do życia osobliwe postaci: młodego Isę, Fazalę, Aminę, księdza i psa, który goni własny ogon. Isa „wstąpi” do mrocznej krainy śmierci wyłącznie na warunkach autorytetu „poetyckiego myślenia” twórcy. Czy to właśnie ta scena inicjuje hymn ujarzmiający i obłaskawiający śmierć? Czy rzeczowo i uczciwie odsłania prawdę artystyczną twórcy *Dokąd odchodzą parasolki*? Dlaczego autor zwiesza opowieść właśnie w takim momencie? Czy w ten sposób inspiruje odbiorcę z nadzieją na jego empatię, mądrość?

Autor tej opowieści argumentuje, że w jego świecie nie ma miejsca, w którym kończy się życie, a zaczyna kraina śmierci. Prawda artystyczna tej sceny odsłania dwie wizje ludzkiej kondycji: życie i śmierć. Niepokój między życiem a śmiercią, niedający się ujarzmić, jest czymś więcej niż tylko prawdą i fałszem. Osobliwy niepokój demaskuje jedynie możliwe sens i prawdę ludzkiego bycia. Jak więc w jednej myśli uchwycić logikę oraz introwersję natury prawdy artystycznej?

11. próba konkluzji

Koncept kategorii prawdy w sztuce filmowej wskazuje, że dzieło filmowe ma również dostęp do wyższych, metafizycznych form prawdy. Prawda artystyczna wiąże „nienaturalistyczny” opis realnej rzeczywistości, manifestując intencjonalną¹⁰¹ relację dzieła filmowego z ekspresją intuicyjnej interpretacji pojęcia prawdy.

101 „Intencjonalność zakłada bowiem stan obecny dla świadomości, sens konstytuowany przez świadomość. Nawet jeśli nie jest on dany w pełni adekwatnie jako pełnia oczywistości, to mimo to zakłada pewną idealną możliwość całkowitego

Kategoria prawdy dzieła filmowego jest domeną twórczej wyobraźni i tym samym przejawia tendencje irracjonalne. Odkrywa zakryty porządek świata, który stworzony przez artystę w jego twórczej wyobraźni, nawet jeśli znajdziemy w nim elementy realnej rzeczywistości, pozostaje nadal autonomiczną, wymyśloną strukturą. Dzieło artystyczne jest czymś zrobionym, uformowanym, wymyślonym. Jest więc zawsze konstrukcją i grą¹⁰², ujawniając „niewidzialne z tego świata”. Prawda obrazu filmowego jako fenomenowi dzieła sztuki jest chimeryczną, chwiejną konfiguracją, która jest postrzegana jako myślenie poetyckie zakorzenione na gruncie „skupienia przez różnicę” (kiedy myślana jest różnica). Tym samym jest wieloznaczna, zakryta, a w prześwicie ludzkiego bycia wypatruje transcendencji.

* * *

rozaśnienia horyzontu, w jakim dana rzecz się jawi”. P. Schollenberger: *Świadomość, zjawisko, dzieło...*, s. 120.

102 „Grający wie, że gra jest tylko grą i toczy się w świecie określonym przez pewien układów celów. Nie wie on tego jednak w tym sensie, iżby jako grający sam miał na myśli to odniesienie do powagi. Udział w grze tylko wtedy przecież wypełnia swój cel, gdy grający całkowicie oddaje się grze. Fakt, że jest w pełni grą, nie wynika z zewnętrznego odniesienia gry do powagi, lecz tylko z powagi podczas gry. Kto nie traktuje gry poważnie, ten ją psuje. Sposób istnienia gry nie pozwala graczowi odnosić się do niej jak do przedmiotu. Grający wie dobrze, czym jest gra, i że to, co on czyni, »jest tylko grą«, ale nie wie, co sam tutaj »wie«. [...] »Podmiotem« doświadczenia sztuki, czymś, co trwa i pozostaje, nie jest subiektywność tego, kto jej doświadcza, lecz samo dzieło sztuki. To właśnie jest punkt, w którym nabiera znaczenia kwestia sposobu istnienia sztuki. Gra bowiem ma własną istotę, niezależną od świadomości grających. Gra istnieje też tam, a nawet przede wszystkim tam, gdzie żaden byt dla siebie subiektywności nie ogranicza horyzontu tematycznego i gdzie nie ma podmiotów o postawach graczy. Podmiotem gry nie są grający; poprzez nich gra jedynie się prezentuje. Poucza o tym już samo użycie słowa, przede wszystkim jego rozmaite metaforyczne zastosowania, na które zwrócił uwagę Buytendijk”. H.G. Gadamer: *Prawda i metoda*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 159–160.

Bibliografia

- Arnheim R.: *Myślenie wzrokowe*. Przeł. M. Chojnacki. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Bachelard, G.: *Wyobrażenia poetycka*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Wydawnictwo PIW, Warszawa 1975.
- Barthes R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Brunius T.: *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Wykład VII pt. *The Use of Art*. Wybór i oprac. A. Szczepańska. Wstęp W. Stróżewski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.
- Buczyńska-Garewicz H.: *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu*. Universitas, Kraków 2008.
- Cruz A.: *Dokąd odchodzą parasolki*. Przeł. W. Charchań. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018.
- Dennet D.C.: *Dźwignie wyobraźni i inne narzędzia do myślenia*. Przeł. Ł. Ku-bek, Wydawnictwo Copernicus Center Press, Kraków 2017.
- Dennet D.C.: *Świadomość*. Przeł. E. Stokłosa. Wydawnictwo Copernicus Center Press, Kraków 2019.
- Dick P.K.: *Człowiek z wysokiego zamku*. Przeł. L. Jęczmyk. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2006.
- Gadacz T.: *Historia filozofii XX wieku. Nurty 2. Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.
- Gadacz T.: *Historia filozofii. Nurty 2. Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

- Gadamer H.G.: *Prawda i metoda*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Gołaszewska M.: *Zarys estetyki*. Wydawnictwo PWN, Warszawa 1984.
- Goodman N.: *Struktura zjawiska*. Przeł. M. Szczubiałka. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Gómez J.: *Tam, gdzie proste są krzywe*. Przeł. H. Sacki. Wydawnictwo RBA Collectionables S.A.U., Barcelona 2022.
- Heidegger M.: *Kant i problem metafizyki*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo PWN, Warszawa 1989.
- Heidegger M.: *Odczyty i rozprawy*. Przeł. J. Mizera. Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2002.
- Husserl E.: *Fenomenologia świadomości estetycznej*. Przeł. K. Najdek. „Sztuka i Filozofia” 2002, nr 21.
- Husserl E.: *Medytacje kartezjańskie*. Przeł. A. Wajs. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2009.
- Hanuszkiewicz W.: *Koncepcja estetyki transcendentalnej w ujęciu Hermana Cohena*. W: *Idea transcendentalizmu od Kanta do Wittgensteina*. Red. P. Parszutowicz, M. Soin. Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2011.
- Ingarden R.: *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Wybór i opracowanie A. Szepeńska. Wstęp W. Stróżewski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.
- Kępiński A.: *Samarytanin naszych czasów*. Wydawnictwo Ad Vocem im. prof. Hieronima Sycha, Kraków 1997.
- Krakowski P.: *O sztuce nowej i najnowszej*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.
- Książek-Konicka H.: *Semiotyka i film*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.
- Lévinas E.: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Przeł. M. Kowalska. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

- Lévinas E.: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Przeł. P. Mrówczyński. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2000.
- Lévinas E.: *Istniejący i istnienie*. Przeł. J. Margański. Wydawnictwo Homini, Kraków 2006.
- Lisak A.: *Idea transcendentalizmu. Od Kanta do Wittgensteina. Alois Riehl – filozofia transcendentalna a realizm*. Red. P. Parszutowicz, M. Soin. Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2011.
- Lisak A.: *Alois Riehl – filozofia transcendentalna a realizm*. W: *Idea transcendentalizmu od Kanta do Wittgensteina*. Red. P. Parszutowicz, M. Soin. Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2011.
- Manovich L.: *Język nowych mediów*. Przeł. Z. Bauer. Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2012.
- Merleau-Ponty M.: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. Kowalska. J. Migasiński. Posłowie J. Migasiński. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2001.
- Michalik J.: *Przedstawienie jako świadectwo. Dynamiczna fenomenologia obrazu Georges’a Didi-Hubermana*. W: *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/Zastosowania/Konteksty*. Red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012.
- Michalski K.: *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Motycka A.: *Wiedza a prawda*. Wydawnictwo PAN – Instytut Filozofii i Socjologii, Warszawa 2005.
- Poczobut R.: *Emergencja psychofizyczna*. „Miesięcznik Znak” 2006, nr 2.
- Pöggeler O.: *Droga myślowa Martina Heideggera*. Przeł. B. Baran. Czytelnik, Warszawa 2002.
- Pöltner G.: *Estetyka filozoficzna*. Przeł. J. Zychowicz. Wydawnictwo WAM, Kraków 2011.
- Rzepińska M.: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

- Safranski R.: *Nietzsche. Biografia myśli*. Przeł. D. Stroińska. Czytelnik, Warszawa 2003.
- Salwa M.: *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieł sztuki*. W: *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/Zastosowania/Konteksty*. Red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012.
- Scheler M.: *Wolność, miłość, świętość*. Przeł. G. Sowiński. Wydawnictwo Znak.
- Schelling F.W.J.: *Filozofia sztuki*. Przeł. K. Krzemieniowa. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.
- Schollenberger P.: *Świadomość, zjawisko, dzieło*. W: *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/Zastosowania/Konteksty*. Red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012.
- Skarga B.: *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- Skarga B.: *Kwintet metafizyczny*. Universitas, Kraków 2005.
- Skarga B.: *O filozofię bać się nie musimy. Szkice z różnych lat*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.
- Skarga B.: *Renan*. Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.
- Skarga B.: *Tercet metafizyczny*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- Skarga B.: *Tożsamość i różnica*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- Stróżewski W.: *Dialektyka twórczości*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Stróżewski W.: *Istnienie i sens*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2005.
- Stróżewski W.: *Logos, wartość, miłość*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.
- Święcicka K.: *Husserl*. Wiedza Powszechna, Warszawa 2005.
- Tischner J.: *Myślenie według wartości*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.
- Tokarczuk O.: *Empuzjon*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2022.
- Warszewski R.: *Ukryta twarz – wywiad z Carlosem Castanedą*. Wydawnictwo KOS, Katowice 2005.

- Wiesing L.: *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*. Przeł. K. Krzemieniowa. Wydawnictwo Oficyna Naukowa „n”, Warszawa 2008.
- Wilde O.: *Twarz, co widziała wszystkie końce świata. Krytyk jako artysta*. Przeł. C. Wojewoda. Wydawnictwo PIW, Warszawa 2011.
- Wittgenstein L.: *Dociekania filozoficzne*. Przeł. B. Wolniewicz. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Woźniak C.: *Martina Heideggera myślenie sztuki*. Wydawnictwo „A”, Kraków 2004.
- Wójcik J.: *Labirynt światła*. Oprac. S. Kuśmierczyk. Canonica, Warszawa 2006.

Źródła internetowe

- <https://reprodukcjemalarzy.pl/obrazy/pieter-bruegel> [dostęp 20.03.2023].
- <https://www.filmweb.pl/film/Pokuta-2007-305474/photos> [dostęp 12.04.2023].

Indeks nazw osobowych

A

Arnheim, Rudolf 16, 18, 39, 42, 43,
197
Arystoteles 118, 131, 132

B

Baars, Bernard J. 55, 56
Bachelard, Gaston 123, 197
Baran, Bogdan 13, 77, 142, 152, 172,
195, 198, 199
Berleant, Arnold 148, 170, 185
Barthes, Roland 13, 20, 197
Bergson, Henri 58, 59, 61–64, 140,
184, 200
Boullough, Edward 151
Bruegel, Pieter 135, 136, 138–140,
149, 150, 201
Brunius, John Wilhelm 50, 197
Buczyńska-Garewicz, Hanna 136,
137, 157, 168, 173, 174, 185, 187,
191, 197
Buytendijk, Frederik 195, 197

C

Cassirer, Ernst 19
Cohen, Hermann 166, 184, 198
Cohn, Jonas 76
Colli, Giorgio 185, 186
Croce, Benedetto 167
Cruz, Afonso 193, 197

D

Deakins, Roger 147
Dennet, Daniel C. 55, 556, 149,
150, 197
Descartes, René 132
Dick, Philip K. 28, 197
Didi-Huberman, Georges 14, 199

E

Einstein, Albert 162, 184

F

Fichte, Johann Gottlieb 184
Fink, Eugen 51
Foucault, Michel 107

G

- Gadacz, Tadeusz 19, 78, 184, 197
 Gadamer, Hans Georg 13, 15, 32, 77, 195, 197
 George, Stefan 79
 Gogh, Vincent van 172, 173
 Gołaszewska, Maria 77, 86, 114–116, 151, 166, 198
 Gómez, Joan 163, 198
 Goodman, Nelson 33, 51, 88, 198

H

- Hanuszkiewicz, Wojciech 166, 198
 Hartmann, Nicolai 86
 Heidegger, Martin 15, 86, 105, 108, 132, 136, 142–144, 152–155, 158, 165, 168, 171–174, 198
 Hellman, Geoffrey 33
 Hölderlin, Friedrich 152
 Holt, Robert H. 39
 Husserl, Edmund 49, 51, 53, 54, 65, 90, 103–105, 108, 119, 137, 141, 143, 174, 175, 177–179, 198, 200

I

- Ingarden, Roman 15, 50, 78–80, 89–94, 100, 102, 121, 151, 152, 198

J

- James, William 132
 Jaspers, Karl 19

Jonghelinck, Nicolaes 135

K

- Kant, Immanuel 132, 142, 184
 Kartezjusz, zob. Descartes, René
 Kawalec, Paweł 33, 51,
 Kępiński, Antoni 112, 198
 Kołakowski, Leszek 133
 Konwicky, Tadeusz 157
 Krakowski, Piotr 46, 198
 Książek-Konicka, Hanna 20–22, 24, 25, 28, 198
 Kurosawa, Akira 29

L

- Lask, Emil 184
 Lévinas, Emmanuel 30, 32–35, 103, 109, 110, 145, 198, 199
 LeWitt, Solomon 46
 Lisak, Andrzej 76, 79, 144, 199
 Lorenc, Iwona 14, 90, 104, 142, 199, 200

M

- Maldiney, Henri 104
 Manovich, Lev 158, 199
 McEwan, Ian 188
 Mendes, Sam 147
 Merleau-Ponty, Maurice 51, 53–57, 59, 64, 65, 69, 104–106, 135, 167, 181, 199

- Michalik, Jan 14, 199
 Michalski, Krzysztof 27, 38, 42,
 52, 60, 62, 69, 70, 110, 199
 Mierzejewski, Jerzy 27
 Montaigne, Michel de 41
 Motycka, Alina 147, 165, 166, 171,
 199
- N**
- Natorp, Paul 184
 Nietzsche, Friedrich 116, 169
- P**
- Parmenides z Elei 68
 Parszutowicz, Przemysław 76,
 144, 167, 198, 199
 Peirce, Charles Sanders 157
 Piles, Roger de 75
 Platon 68, 118
 Pöggeler, Otto 172, 199
 Pöltner, Günter 113, 167, 199
- R**
- Renan, Ernest 81, 82
 Riehl, Alois 76, 79, 144
 Rosenthal, David 56
 Rzepińska, Maria 75, 76, 199
- S**
- Safranski, Rüdiger 176, 200
 Saint-Exupéry, Antoine de 69
- Salwa, Mateusz 14, 90, 104, 142,
 199, 200
 Scheler, Max 140, 200
 Schelling, Friedrich Wilhelm Josef
 von 13, 17, 87, 88, 200
 Schollenberger, Piotr 14, 90, 104,
 142, 191, 195, 199, 200
 Schopenhauer, Artur 173, 174
 Skarga, Barbara 41, 58, 59, 61–64,
 107, 108, 115, 116, 140, 154, 163,
 164, 169, 170, 175, 182, 183, 200
 Soin, Maciej 76, 144, 167, 198, 199
 Stróżewski, Władysław 44–48, 50,
 67, 68, 81, 83–85, 101, 102, 105,
 111, 113, 114, 141, 145, 150, 153, 170,
 179–181, 187, 197, 198, 200
 Szczepańska, Anita 197
 Szuman, Stefan 91, 99
- Ś**
- Święcicka, Krystyna 53, 178, 179,
 200
- T**
- Tatarkiewicz, Władysław 67
 Tischner, Józef 102, 200
 Tokarczuk, Olga 36–40, 200
- W**
- Warszawski, Roman 124, 200
 Wierchoń, Michał 56

Wiesing, Lambert 11, 12, 77, 140,
141, 156, 157, 201
Wilde, Oscar 117–119, 138, 201
Wittgenstein, Ludwig 18, 43, 201
Wright, Joe 188

Woźniak, Cezary 28, 136, 145, 174,
201

Wójcik, Jerzy 29, 82, 83, 201

Z

Zaratustra 27, 52, 69

Nota biograficzna

Jerzy Łukaszewicz – reżyser, operator, scenarzysta. Ukończył Wydział Operatorski Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej i Teatralnej w Łodzi. Od 2006 roku profesor sztuk filmowych. Wykładowca Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Współpracował z wybitnymi reżyserami, między innymi: z Andrzejem Wajdą, Tadeuszem Konwickim, Kazimierzem Kutzem, Jerzym Kawalerowiczem, Jerzym Skolimowskim, Witoldem Leszczyńskim, Juliuszem Machulskim. Filmy, przy których współpracował, były nagradzane na prestiżowych krajowych i międzynarodowych festiwalach. Publikował także w czasopiśmie *Estetyka i Krytyka* wydawanym przez Uniwersytet Jagielloński w Instytucie Filozofii. Współautor podręcznika dla operatora obrazu pt. *Kino-Oko* oraz autor monografii z zakresu sztuk filmowych pt. *Zdarzenie-Technika-Sztuka. Myślenie sztuki filmowej. Obserwacje* nominowanej do nagrody książki roku przez Polish Society for Film and Media Studies. Wyróżniony nagrodą *Pro Scientia et Arte* przez kapitułę b. Rektorów Uniwersytetu Śląskiego za osiągnięcia naukowe i artystyczne. Od 2012 do 2016 roku pełnił funkcję dziekana, a od 2020 roku jest prodziekanem do spraw nauki i twórczości artystycznej w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Członek Polskiej Akademii Filmowej i Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Streszczenie

Estetyka obrazu filmowego. Szkice badawcze interpretują pojęcie obrazu filmowego jako osobliwości myślenia sztuki filmowej. „Myślenie obrazem” konstryuuje widzialność zdarzeń w percepcji ekranowej rzeczywistości, tym samym stanowi fundament warsztatu twórcy filmowego. Dlatego zastosowany tu termin *obraz filmowy* nie konkretyzuje wyłącznie kategorii izolowanego, pojedynczego kadru jako płaszczyzny obrazu. Obejmuje również kategorie: kontinuum obrazów (ujęcia), sceny, sekwencji oraz kompletnego dzieła filmowego.

I. Kontinuum obrazów

Sztuka filmowa myśli obrazami. Twórca filmowy konfiguruje kontinuum obrazów. Teoria obrazu to nie tylko teoretyczne usytuowanie tego pojęcia jako dyscypliny semiotyki, to przede wszystkim dylematy myślenia artystycznego sztuki filmowej – ostentacyjne dziedzictwo estetyki. Żadna jednak z dyscyplin filozoficznych nie ma tak złożonego, zawikłanego i kontrowersyjnego statusu jak estetyka. Szkic badawczy jest próbą ujęcia przedmiotu estetyki obrazu filmowego w aspekcie poznania zmysłowego i jego efektywności w warsztacie twórcy filmowego.

II. Fenomen obrazu filmowego

Szkic badawczy jest próbą odsłonięcia i rekonstrukcji ezoterycznej osobliwości obrazu filmowego, czyli jakości wartości estetycznych. Poruszamy się na wielu płaszczyznach badawczych i warto zadać pytanie: czy klarowne zdefiniowanie jakości wartości estetycznych obrazu filmowego jest możliwe? Chodzi tu o sformułowanie „prezentującej naoczności” obrazu filmowego. Które osobliwości obrazu filmowego są źródłowe, a które w świadomości percepcyjnej odbiorcy prezentują się jako „obecne”, czyli jako przedmioty poznania? Źródłowość poznania jest osadzona jako przyczyna – bodziec zdarzenia ekranowego, który manifestuje się w poszukującej myśli odbiorcy dzieła filmowego. Filozoficzne źródła tej osobliwości leżą gdzieś w głębi metafizycznych przestrzeni, są one jednak najbardziej zakryte, a jednocześnie postrzegalne.

III. Prawda obrazu filmowego

Sztuka filmowa jako przedstawienie dyskontuje środki wyrazu sztuk plastycznych, sztuk muzycznych, literatury. Jest więc konglomeratem ekspresji emocji, które manifestują dzieła z tych dyscyplin. Dlatego ta refleksja jest próbą reinterpretacji spostrzeżeń i obserwacji obejmujących naturę prawdy dzieła artystycznego, która jest również aktualna i obowiązuje w przedstawieniu dzieła filmowego. Przyjęta koncepcja aforystycznych komentarzy prezentuje argumenty manifestujące intencjonalną relację dzieła artystycznego z ekspresją intuicyjnej interpretacji natury prawdy i eksploatuje to, co kluczowe w warsztacie twórcy filmowego. Metodologia z założenia uproszczonych dowodów czerpanych z myśli oraz uzasadnień filozoficznych ugruntuje i sklasyfikuje proces twórczy dzieła artystycznego jako konfiguracji intelektualnej.

* * *

Abstrakt

Estetyka obrazu filmowego. Szkice badawcze interpretują pojęcie obrazu filmowego jako osobliwości myślenia sztuki filmowej. „Myślenie obrazem” konstryuuje widzialność zdarzeń w percepcji ekranowej rzeczywistości, tym samym stanowi fundament warsztatu twórcy filmowego. Dlatego zastosowany tu termin obraz filmowy nie konkretyzuje wyłącznie kategorii izolowanego, pojedynczego kadru jako płaszczyzny obrazu. Obejmuje również kategorie: continuum obrazów (ujęcia), sceny, sekwencji oraz kompletnego dzieła filmowego.

Sztuka filmowa myśli obrazami. Twórca filmowy konfiguruje continuum obrazów. Teoria obrazu to nie tylko teoretyczne usytuowanie tego pojęcia jako dyscypliny semiotyki, to przede wszystkim dylematy myślenia artystycznego sztuki filmowej – ostentacyjne dziedzictwo estetyki. Żadna jednak z dyscyplin filozoficznych nie ma tak złożonego, zawikłanego i kontrowersyjnego statusu jak estetyka. Szkic badawczy jest próbą ujęcia przedmiotu estetyki obrazu filmowego w aspekcie poznania zmysłowego i jego efektywności w warsztacie twórcy filmowego.

Szkic badawczy jest próbą odsłonięcia i rekonstrukcji ezoterycznej osobliwości obrazu filmowego, czyli jakości wartości estetycznych. Poruszamy się na wielu płaszczyznach badawczych i warto zadać pytanie: czy klarowne zdefiniowanie jakości wartości estetycznych obrazu filmowego jest możliwe? Chodzi tu o sformułowanie „prezentującej naoczności” obrazu filmowego. Które osobliwości obrazu filmowego są źródłowe, a które w świadomości percepcyjnej odbiorcy prezentują się jako „obecne”, czyli jako przedmioty poznania? Źródłowość poznania jest osadzona jako przyczyna – bodziec zdarzenia ekranowego, który manifestuje się w poszukującej myśli odbiorcy dzieła filmowego. Filozoficzne źródła tej osobliwości leżą gdzieś w głębi metafizycznych przestrzeni, są one jednak najbardziej zakryte, a jednocześnie postrzegalne.

Sztuka filmowa jako przedstawienie dyskontuje środki wyrazu sztuk plastycznych, sztuk muzycznych, literatury. Jest więc konglomeratem ekspresji emocji, które manifestują dzieła z tych dyscyplin. Dlatego ta refleksja jest próbą reinterpretacji spostrzeżeń i obserwacji obejmujących naturę prawdy dzieła artystycznego, która

jest również aktualna i obowiązuje w przedstawieniu dzieła filmowego. Przyjęta koncepcja aforystycznych komentarzy prezentuje argumenty manifestujące intencjonalną relację dzieła artystycznego z ekspresją intuicyjnej interpretacji natury prawdy i eksploatuje to, co kluczowe w warsztacie twórcy filmowego. Metodologia z założenia uproszczonych dowodów czerpanych z myśli oraz uzasadnień filozoficznych ugruntuje i sklasyfikuje proces twórczy dzieła artystycznego jako konfiguracji intelektualnej.

* * *

Summary

The Aesthetics of the Film Image. Research Sketches interprets the notion of the film image as a peculiarity of film art thinking. "Thinking with images" establishes the visibility of events in the perception of screen reality, and thus constitutes the foundation of the filmmaker's workshop. Therefore, the term film image used here does not only specify the category of an isolated, single frame as an image plane. It also covers the categories of a continuum of images (shots), a scene, a sequence and a complete film work.

Film art thinks with images. The filmmaker configures a continuum of images. Image theory is not only the theoretical location of this concept as a discipline of semiotics, it is above all the dilemmas of the artistic thinking of film art – the ostentatious heritage of aesthetics. However, no other philosophical discipline has such a complex, intricate and controversial status as aesthetics. This research sketch is an attempt to address the subject of film image aesthetics in terms of sensory cognition and its effectiveness in the filmmaker's workshop.

This research sketch is an attempt to uncover and reconstruct an esoteric peculiarity of the film image, namely the quality of aesthetic values. We are operating on multiple levels of research and it is worth asking the question: is a precise definition of the quality of the aesthetic values of the film image possible? What is in question here is the formulation of the "presenting visuality" of the film image. Which peculiarities of the film image are primary, and which present themselves in the perceptual consciousness of the viewer as "present," i.e. as objects of cognition? The origins of cognition are embedded as the cause – stimulus – of the screen event, which manifests itself in the searching thought of the receiver of the film work. The philosophical sources of this peculiarity lie somewhere in the depths of metaphysical spaces; however, they are the most covered and at the same time perceivable.

Film art as performance discounts the means of expression of the visual arts, musical arts and literature. It is therefore a conglomerate of the expressions of emotion which manifest works from these disciplines. Therefore, this reflection is

an attempt to reinterpret insights and observations encompassing the nature of the truth of an artistic work, which is also valid and applicable to the representation of a film work. The adopted approach of aphoristic commentaries presents arguments manifesting the intentional relationship of an artistic work with the expression of an intuitive interpretation of the nature of truth and exploits what is crucial in the filmmaker's workshop. The methodology of presumably simplified evidence drawn from thought and philosophical justifications consolidates and classifies the creative process of the artistic work as an intellectual configuration.

REDAKTOR

Katarzyna Wyrwas

PROJEKT OKŁADKI

Łukasz Kliś

KOREKTA

Adriana Szaforz

ŁAMANIE

Ireneusz Olsza

REDAKTOR INICJUJĄCY

Przemysław Pieniążek

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.08.2025

Copyright © 2024 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone



Sprzysyamy otwartej nauce. Od 1.09.2025 publikacja dostępna
na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



<https://orcid.org/0000-0002-2016-1384>

Łukaszewicz, Jerzy

Estetyka obrazu filmowego : szkice badawcze /

Jerzy Łukaszewicz. – Wydanie I. – Katowice :

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2024

<https://doi.org/10.31261/PN.4219>

ISBN 978-83-226-4420-1

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-4421-8

(wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

<https://wydawnictwo.us.edu.pl>

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa

volumina.pl Sp. z o.o.

ul. Księcia Witolda 7-9

71-063 Szczecin

Wydanie I. Ark. druk. 135. Ark. wyd. 110.

Publikację wydrukowano na papierze **Munken Polar 100g**, vol. 1,13. PN 4219.

Cena 34,90 zł (w tym VAT).

Teoria obrazu to nie tylko teoretyczne usytuowanie tego pojęcia jako dyscypliny semiotyki, to przede wszystkim dylematy myślenia artystycznego sztuki filmowej – ostentacyjne dziedzictwo estetyki. Szkice badawcze zawarte w książce są próbą ujęcia przedmiotu estetyki obrazu filmowego w aspektach: poznania zmysłowego i jego efektywności w warsztacie twórcy filmowego, odsłonięcia i rekonstrukcji ezoterycznej osobliwości obrazu filmowego – jakości wartości estetycznych oraz reinterpretacji spostrzeżeń i obserwacji obejmujących naturę prawdy obrazu filmowego.

W prezentowanych szkicach badawczych pojęcie obrazu filmowego jest interpretowane jako osobliwość myślenia sztuki filmowej. „Myślenie obrazem” konstytuuje widzialność zdarzeń w percepcji rzeczywistości ekranowej, tym samym stanowi rudymet warsztatu twórcy filmowego. Dlatego termin *obraz filmowy* nie konkretyzuje wyłącznie kategorii izolowanego, pojedynczego kadru jako stabilnej płaszczyzny obrazu, lecz obejmuje również kategorie: kontinuum obrazów (ujęcia), sceny, sekwencji oraz kompletnego dzieła filmowego.



SZKOŁA FILMOWA
IM. KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO
UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

Instytut Sztuk Filmowych i Teatralnych

Patronat



Województwo
Śląskie



Instytucja kultury Samorządu Województwa Śląskiego

Cena 34,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4421-8



9

788322 644218

Więcej o książce

