

ZAMIAST INTERPRETACJI

WPROWADZENIE DO PROBLEMATYKI

Pierwotny, najwcześniejszy punkt wyjścia podjętej w książce refleksji stanowiło pytanie o status humanistycznej interpretacji, a w szczególności pytanie o relację teorii interpretacji do praktyki interpretacyjnej. Za istotne uznałem wstępne przekonanie (które można potraktować jako jedną z pierwszych hipotez), że zrelatywizował się współcześnie status interpretacji (od jej „kultu” i metodologicznych założeń, w tym najważniejszego, zwanego często metafizyką obecności, do krytyki czy wręcz negacji zarówno „kultu”, jak i wspomnianych założeń) oraz że zatarła się granica między interpretacją a przed- lub aintelektualnym, sensualnym, a wręcz somatycznym odbiorem dzieła sztuki (które to sposoby odbioru można by objąć wspólnym, szerokim pojęciem doświadczenia). W jednej z nowszych wypowiedzi na interesujący mnie temat Żaneta Nalewajk zarysowała następujące spektrum możliwości:

[...] spośród szerokiego repertuaru praktyk interpretacyjnych, które mogą mieć charakter zarówno nieświadomy i przedjęzykowy, jak i świadomy i werbalny, da się wyróżnić działania interpretacyjne o charakterze naukowym, odmienne w swojej istocie od interpretacji potocznej i artystycznej¹.

Przez zmianę statusu można jednak rozumieć nie tylko nasz stosunek do interpretacji, traktowanie jej jako przedmiotu badań i pytanie o jej użyteczność czy zbędność, ale także pewien znaczący gest odbiorcy sztuki, który – by obwieścić światu i współodbiorcom „efekt”, „skutek”, znaczenie swego doświadczenia dzieła sztuki – przede wszystkim komunikuje znaczącą trudność sformułowania adekwatnej do danego artefaktu interpretacji (pod którą to trudnością kryją się obiektywne przeszkody w postaci np. różnicy tworzywa

¹ Ż. Nalewajk, *Problem nadinterpretacji w badaniach literackich*, „Tekstualia” 1/2017 (*Granice nadinterpretacji*), s. 12.

czy medium: interpretacji i jej przedmiotu), a w konsekwencji wybiera formę inną, bardziej adekwatną lub w ogóle zastępczą: z a m i a s t.

Z kolei na tle wspomnianej „odwiecznej” oscylacji między – w skrócie – interpretacją a doświadczeniem oraz zacierania granicy pomiędzy nimi szczególnie wyraźnym współcześnie, po pierwsze, słychać postulaty konieczności nazwania tego stanu, poddania go refleksji; po drugie, widać próby obrony marginalizowanego dotąd „doświadczeniowego” sposobu odbioru w kontekście akademickim; po trzecie, widać też konkretne próby zastosowania konsekwencji takiego myślenia w praktyce interpretacyjnej. Krótko mówiąc, w obszarze zainteresowań humanistów pojawia się wiele dyskutowanych, ale coraz śmielej akceptowanych praktyk „zamiast interpretacji”.

Dotychczasowe ustalenia pozwalają jednak szukać tego typu sygnałów znacznie wcześniej niż w szeroko zakreślonej współczesności. Właściwie można wskazać pewien wspólny nurt, który podskórnie przez cały XX wiek (a nawet, jak się okazuje, z dużo wcześniejszymi antycypacjami, czyli wraz z narodzinami nowożytnej estetyki) płynie wolno, lecz nieprzerwanie. Zarówno pierwsza połowa XX wieku (Walter Benjamin, Martin Heidegger, Roman Ingarden), jak i druga (o której – jako konkretnym już kontekście metodologicznym – będę pisał obszerniej), każda na swój sposób i zgodnie z „duchem czasu”, obfituje w koncepcje, które dowartościwiają doświadczenie w procesie odbioru sztuki. Zwłaszcza w rodzącym się w latach 60. poststrukturalizmie wzmaga się fala wszelkiego rodzaju sformułowań krytyk teorii interpretacji, by na słynnych wystąpieniach Susan Sontag, Rolanda Barthes’a czy Arnolda Berleanta poprzestać. W rozważaniach wprowadzających (rozdział I) szukam więc argumentów na poparcie tezy o owym nieprzerwanym strumieniu tendencji „zamiast interpretacji” – od klasyków filozofii i estetyki, przez poststrukturalistów, aż do najnowszych propozycji chociażby Giannię Vattimo, Richarda Shustermana czy Hansa Ulricha Gumbrechta.

W tych nowszych teoriach interpretacji nie pojawia się co prawda wyraźna konstatacja kolejnego zwrotu metodologicznego, jednak rozdrobnione przewartościowania czy „przesunięcia epistemologiczne”², które daje się zauważyć, obecne na różnych polach, w różnych koncepcjach teoretycznych, a także w ramach szeroko pojętych praktyk artystycznych i odbiorczych, traktowane łącznie, są takiego zwrotu jasnym sygnałem. Już teraz warto zaznaczyć (a niejednokrotnie będę nawiązywać do tych kwestii w dalszych częściach książki), że niektóre ze zwrotów już zaistniałych i opisanych taką

² H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać?*, przeł. K. Hoffman, W. Szwebs, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 28.

tendencję sugerują (szczególnie zwroty wizualny, performatywny, afektywny, somatyczny). Postawiłem sobie za zadanie poszukanie owych sygnałów zwrotu metodologicznego w humanistyce, ale od razu w odniesieniu do kina rozumianego jako kondominium rozmaitych praktyk nadawczo-odbiorczych (a więc także do filmu jako takiego) oraz do filmoznawstwa, które na bieżąco stara się w akademicki sposób poddawać te praktyki refleksji.

Wskazuję w książce (zwłaszcza w jej początkowych częściach) na wiele stanowisk, które są obecnie najbardziej wyrazistymi głosami wobec (teorii) interpretacji – z jednoczesną próbą namysłu nad tym, w jaki sposób diagnozowane tendencje znajdują oddźwięk w sztuce filmowej, w kinie rozumianym jako zestaw praktyk w szerokim sensie kulturowych, i wreszcie – na metapoziomie – w samym już filmoznawstwie. Nie jest moim zamiarem napisanie pracy o współczesnym filmoznawstwie w ogóle. Zgodnie z tytułem cały wywód skupiony jest wokół problemu interpretacji, a i to już niemało, jeśli chodzi o pytanie o zakresy filmoznawczych badań. W każdym razie w przypadku refleksji nad sztuką w jakiegokolwiek dziedzinie kwestia interpretacji jest szczególnie ważna, by nie powiedzieć kluczowa. Tak samo jest w przypadku filmu.

Owe teoretyczne rozważania są konieczną podstawą refleksji nieco bardziej szczegółowej, dotyczącej dzieła filmowego: teorii jego interpretacji oraz praktyk odbiorczych, a zarazem interpretacyjnych (niejednokrotnie bowiem właśnie tę niemożność rozłączenia owych dwóch poziomów czy sposobów „oglądania filmu” będę przywoływał jako jeden z argumentów „przeciw interpretacji”, a przede wszystkim w próbach poszukiwania jakichś jej form „zamiast”). Procesy, które określiłem wspólnym mianem „zamiast interpretacji”, w akademickiej refleksji nad teorią interpretacji filmu, w praktykach interpretacyjnych nie tylko filmoznawców, ale także np. internautów, wreszcie w samych strategiach autorskich reżyserów filmowych i w tendencjach współczesnego kina w rozmaity sposób się ujawniają oraz pozwalają na wiele różnorodnych naświetleń i konceptualizacji. Rzeczą dotyczy bowiem nie tylko próby sformułowania jakiejś teorii-zamiast-interpretacji w kontekście badań nad filmem, ale i umożliwia przyjrzenie się zaistniałym praktykom interpretacyjnym: konkretnym publikacjom książkowym, które – oprócz czy zamiast tekstu – próbują problem wizualizować; wideoesejom, które gatunkowo wręcz określane są wobec (w relacji do) interpretacji w postaci tekstu językowego; interpretacyjnym próbom internautów, którzy w rozmaity sposób „radzą sobie” (określenie Michela de Certeau) z niemocą czy niewystarczalnością języka jako medium służącego do interpretacji – tu przede wszystkim – obrazu.

Przypadek filmu można traktować jako jeden z wielu, bowiem zmiany, o których piszę, dokonują się we wszystkich dziedzinach sztuki i refleksji

nad nimi, ale także w działalności edukacyjnej (również *stricte* szkolnej), muzealniczej, a nawet naukowej (np. w odniesieniu do badań historycznych można się tu odwołać do koncepcji Gumbrechta, postulującego stosowanie takich środków opisu, „by przeszłość stała się obecna”³). Zawierania wokół interpretacji filmu zawsze były w jakiś sposób związane z procesami i diagnozami w humanistyce w ogóle – i właśnie ukazanie tych związków, jakby spojrzenie na miejsce (teorii) interpretacji filmu z metodologicznego oddalenia, jest jednym z zasadniczych celów mojej propozycji.

Jednak film jest dziedziną sztuki, która z wielu względów staje się tu przypadkiem wyjątkowym. W tym miejscu owe „względy” jedynie wymienię, zapowiadając nieco szersze ich omówienie w odpowiednich kontekstach całego wywodu. Po pierwsze, film jest sztuką – według bardziej tradycyjnych określeń – syntetyczną, a zatem odbieraną wieloma zmysłami i na wielu poziomach, a w konsekwencji z trudem poddającą się „syntetycznej” interpretacji. Po drugie, film jest sztuką – głównie – obrazu, a więc w procesie interpretacji sprawiającą podstawową trudność przekładania: owego obrazu na słowo. Po trzecie, film definiowany jest jako sztuka efemeryczna, czasowa, znikająca i niematerialna (w akcie odbioru), a zatem w procesie interpretacji niedająca się uchwycić, zacytować, nawet – w niedalekiej jeszcze przeszłości – powtórzyć. Po czwarte, film jest jednak sztuką (od początków do – w przeważającej części – dziś) nastawioną na masową publiczność, a zatem posiłkującą się środkami, które byłyby w stanie zaspokoić zmieniające się potrzeby publiczności, oraz odwołującą się do podstawowych emocji widzów i doświadczenia jako głównej formy odbioru, co ostatecznie skutkuje odsunięciem (potrzeby) interpretacji na dalszy plan.

Tytułowe „zamiast interpretacji” jest oczywistym nawiązaniem do eseju *Przeciw interpretacji* Susan Sontag, ale ma mniej postulatyczny charakter i mniej radykalny punkt wyjścia, w ramach którego pojawiła się krytyka interpretacji jako takiej, zwłaszcza w jej odmianach hermeneutycznej i psychoanalitycznej. W nawiązaniu tym zaakcentowałbym raczej pytanie, co się z tamtymi postulatami na przestrzeni kilku dekad stało, jakie jest współczesne miejsce (teorii) interpretacji, a w konsekwencji – skąd wzięły się diagnozowane tu tendencje „zamiast”.

Formuła tytułowa nie jest więc tak rewolucyjna, jak mogłoby się z pozoru wydawać, bo też zmiany czy procesy, o których piszę, nie wymagają – moim zdaniem – jakichś bardziej radykalnych stanowisk lub działań. Przede wszystkim są to procesy rozłożone w czasie, niezmiennające obrazu kultury i sztuki (w tym filmu) oraz sposobów ich interpretowania w sposób nagły, nieocze-

³ Ibidem, s. 137.

kiwany i nieodwracalny. „Zamiast interpretacji” można zatem potraktować jako różnorodny obszar następujących skojarzeń, które w poszczególnych rozdziałach książki poddane zostaną osobnej i bardziej szczegółowej eksplikacji. W tej chwili jedynie skrótowo: pytanie „jeśli nie interpretacja, to co?” zadane po raz pierwszy, jako inicjujące badawcze przedsięwzięcie, wynika ze sprzeciwu wobec interpretacji, prowokującego do opozycyjnego, antagonistycznego ustawienia stanowisk, albo – albo: nie interpretacja, tylko... „coś innego”, coś zamiast niej. Natomiast – w ostatnim rozdziale – podobne pytanie zadane po raz drugi to już konkretne propozycje działań, metod, gatunków, które – wychodząc od pierwotnego sprzeciwu – dochodzą do konstruktywnych praktyk, wraz z próbą zachowania nieuchwytnych, bezpośrednich aktów poznawczych oraz „istoty filmowości”.

Na teoretyczne zaplecze, bez którego przeformułowanie i aktualizowanie tradycji myśli filmowej na potrzeby argumentacji tej książki byłoby niemożliwe, składają się przede wszystkim wybrane wątki XX-wiecznych teorii estetycznych (zwłaszcza te, które – otwarcie przyznając pewne zaniechania w tej kwestii – postulowały i dowartościowały aintelektualne sposoby odbioru i rozumienia dzieła sztuki), literaturoznawcza refleksja nad interpretacją oraz nad nowymi sposobami czytania/odbioru tekstu literackiego (literaturoznawstwo najszybciej reaguje na zachodzące zmiany w humanistyce, najszybciej też „instytucjonalizuje” nowe problemy), a także – to najszerszy kontekst – kulturoznawczy namysł nad przemianami kultury artystycznej, przede wszystkim zaś nad sposobami udziału odbiorców sztuki w tej kulturze, nad zmianami praktyk chodzenia i niechodzenia do kina oraz oglądania filmów w kinie i miejscach poza kinem, nad oczekiwaniami widzów i chwytami stosowanymi przez artystów i producentów filmowych, wreszcie nad metodami stosowanymi w komunikowaniu „efektów” pracy myślowej nad obejrzanym („doświadczonym”, „przeżyтым”) filmem, które nie muszą przybierać jakiegokolwiek „komunikowalnej” formy, a przede wszystkim nie muszą za każdym razem przeobrażać się w tekst, by nastąpiło usankcjonowanie aktu interpretacji. W tym ostatnim ujęciu chodzi o podkreślenie dwóch ważnych relacji: miejsce (teorii) interpretacji zawsze ma ściśle kulturowy wymiar, natomiast współczesne procesy związane z filmowymi i filmoznawczymi praktykami „zamiast interpretacji” pozwalają mówić o przeniesieniu owej interpretacji w obszar codzienności.

W ramach uwag metodologicznych już *stricte* filmoznawczych na prawach wstępu do szczegółowych wyjaśnień nadmienię jedynie, iż punktem odniesienia jest tu przede wszystkim teoria analizy i interpretacji dzieła filmowego – ogólna (jeśli taka istnieje, w każdym razie większość teorii pretenduje do tego miana) oraz jej poszczególne próby czy odmiany (te wynikają

najczęściej z przyjętej perspektywy badawczej, szkoły, nurtu, metody itd.). Prześledzenie tych ogólnych i szczegółowych teorii interpretacji prowadzi wprost do czasów najnowszych, w których tzw. Nowa Historia Filmu / Nowa Historia Kina próbuje odnosić się do tej tradycji, najczęściej mając jej za złe „akademickie” podejście do kwestii interpretacji, a w rezultacie – proponując kolejny sprzeciw wobec praktyki zajmowania się filmem jako pewnego rodzaju „tekstem” oderwanym od swych kulturowych „kontekstów”. Ów sprzeciw, w wersji skrajnie radykalnej, przybiera tu nawet postać wykrzyknienia „śmierć interpretacji!”. Nie chciałbym jednak czynić z Nowej Historii Filmu, jako dobrze już usytuowanej w humanistycy teorii (choćby dzięki licznym publikacjom), ostatecznego i wiążącego odniesienia metodologicznego. Uważam bowiem, że tendencje, które mnie interesują w kontekście „odwiecznego” dążenia widzów, teoretyków i samego kina „przeciw interpretacji”, były dość wyraźnie komunikowane wcześniej, właściwie równoległe z rozwijającymi się na akademiach coraz bardziej wyspecjalizowanymi teoriami interpretacji. Warto jednak zauważyć, że dopiero w ostatnim czasie następuje kumulacja tendencji, których rozwój, nieco podskórny i niezauważalny, bo też często uznawany za niegodny naukowego podejścia, wykazuje cechy długiego trwania. Ostrożnie można zatem stwierdzić, że wiele ścieżek myślenia zbiega się dziś w jakimś wspólnym punkcie zmian, zachodzących we współczesnej kulturze filmowej i dotyczących wszystkich uczestników (twórców, odbiorców, krytyków i badaczy) owej kultury oraz praktyk i dyskursów przez nich uprawianych i stosowanych. W obliczu tak wielu propozycji nowych praktyk odbiorczych hasło „zamiast interpretacji” uważam za pozytywny i bardziej adekwatny w stosunku do rzeczywistości stan niż wszelkiego rodzaju „sprzeciw” i „śmierć” (interpretacji). Okazuje się więc, że cel projektu „zamiast interpretacji” to w rzeczywistości obrona interpretacji, ale w nowym kontekście teoretycznego namysłu, który by na to pozwalał.

Bibliografia dotycząca teorii interpretacji dzieła filmowego, nie wspominając samych interpretacji poszczególnych filmów, jest ogromna. Także w polskim filmoznawstwie, nie licząc różnego rodzaju podręcznikowych ujęć „języka”, „gramatyki” czy „poetyki” filmu oraz literatury ściśle metodycznej, nie brakuje tego typu refleksji. Świadomy tego ogromu, stawiam się jednocześnie w paradoksalnej sytuacji: nie dość, że nie proponuję nowej teorii, to właściwie proponuję coś... zamiast niej. To znaczy obserwuję pewne praktyki kulturowe, polegające na chodzeniu do kina, rozmawianiu o nim, a przede wszystkim – pisaniu i zarazem zdawaniu sprawy z trudności tego pisania. Literatura przedmiotu jest dla mnie zatem punktem wyjścia, a jednocześnie od razu – pójścia w nieco inną stronę. O ile wiadomo, na czym polega interpretacja filmu (albo jak to rozumieją znawcy w ramach swoich orientacji metodologicznych),

o ile wypadnie nawet wstępnie zgodzić się z badaczami, którzy wysuwali tezę o hegemonicznych zapędach interpretacji w dziejach myśli filmowej do dziś, o tyle już mniej oczywiste wydaje się pytanie, czy wobec opisanych (na razie skrótowo) kłopotów z interpretacją istnieje taki sposób odbioru i komunikowania znaczeń, który owe problemy zneutralizuje lub ominie.

Książka w dużej mierze ma charakter refleksji teoretycznej, ale w tych miejscach, w których – najdosadniej mówiąc – interpretuję interpretacje, wykazuje również tendencje o bardziej empirycznym charakterze. Jak określiła to niegdyś w podobnym kontekście Maria Gołaszewska, chodziłoby o „weryfikację empiryczną konstrukt teoretycznego”⁴. Swoistym materiałem badawczym są tutaj wypowiedzi teoretyczne oraz gotowe, opublikowane recenzje czy interpretacje, w tym bardziej lub mniej oficjalne wypowiedzi internautów, do których odnoszę się w odpowiednich fragmentach. Ograniczam zatem w ten sposób eksplorację zjawisk, które są nieuchwytnie, nieempiryczne, nie mają żadnych potwierdzeń czy „dowodów” tekstowych, wizualnych, czysto filmowych (choćby były to komentarze internetowe), które można przytoczyć i – *nomen omen* – zinterpretować. Ten wielość poddany analizie jest jednocześnie istotnym argumentem w ramach kulturoznawczego nastawienia wywodu, bowiem w ramach skojarzeń z hasłem „zamiast interpretacji” mieszczą się właśnie rozmaite podmioty, które – uczestnicząc w konkretnych doświadczeniach kinematograficznych czy filmowych – „radzą sobie” z trudnością ich (tych doświadczeń) werbalizacji.

Jedną z przyczyn współczesnych skarg kierowanych w stronę interpretacji dzieła filmowego, jako dominującej nad innymi sposobami odbioru, było dość ściśle uzależnienie obranej metodologii czy szkoły od interpretacji samej – i odwrotnie. Z jednej strony, w kolejnych podejściach proponowano „przepisy” na interpretację, wręczając interpretatorowi zestaw narzędzi do otwierania kolejnych drzwi, zamków, szyfrów. Z drugiej strony, same „produkty” owych procedur stawały się najczęściej swego rodzaju dowodami w sprawie, to znaczy konkretny film (materiał empiryczny) był właściwie pretekstem do pokazania, jak teoria działa w praktyce. Przedstawiona w ten sposób sytuacja zamkniętego kręgu przez długi czas właściwa była nie tylko rzeczywistości badawczej (interpretacyjnej) *stricte* filmoznawczej, ale humanistyce w ogóle, o czym wielokrotnie pisali choćby teoretycy literatury.

Relację teorii i praktyki w swoim podejściu staram się nie tyle zdekonstruować, ile raczej pokazać nieco inne jej oblicza. Poza ścisłą zależnością metodologia–interpretacja, o której wspomniałem wyżej, ścieżki myśli fil-

⁴ M. Gołaszewska, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, PWN, Warszawa 1970, s. 226.

mowej oraz odbiorczych i interpretacyjnych zachowań widzów układają się bowiem w różny sposób.

Po pierwsze, uwzględniam w mojej propozycji tę najbardziej oczywistą konstatację, że interpretacja dzieła filmowego – ze względu na taką, a nie inną konstytucję samego przedmiotu badania, nie jest wcale zadaniem łatwym, poddającym się ustrukturuowaniu, możliwym do stosowania zawsze i wszędzie. Nie ma jednak jakiegóż ogólnej teorii interpretacji dzieła filmowego.

Po drugie, istnieje zasadnicza różnica między tym, jak wyobrażają sobie filmoznawcy, że było, jest i powinno być (formułując kolejne teorie interpretacji), oraz jak sobie z tym radzą w praktyce zarówno oni sami, jak i pozostali uczestnicy kultury filmowej, czyli krytycy publikujący swe próby w fachowej prasie i na portalach internetowych, wreszcie amatorzy (w ścisłym sensie słowa), także używający Internetu jako głównego kanału komunikacyjnego. Praktyka nie zawsze idzie w parze z teorią.

Po trzecie, niezależnie od reguł interpretacji, przyjętych bądź odrzuconych metodologii, nadawczych strategii itp., jako widzowie jesteśmy tylko ludźmi. Ta może banalna konstatacja niesie dość poważne konsekwencje dla interpretacji: mniej dla jej teorii, bardziej – dla konkretnej interpretacji konkretnego filmu. W klasycznej sytuacji odbiorczej filmu, kiedy mówimy o konkretnym seansie w kinie, ale nie tylko, w grę wchodzi rozmaite konteksty: samopoczucie i kondycja oglądającego (która ma wpływ na intensywność w odbiorze zaplanowanych przez twórców zabiegów formalnych), warunki projekcji, towarzystwo osób drugich lub jego brak itd. Kontekst codzienności, egzystencji i doświadczenia mają bezpośredni wpływ na kształt interpretacji dzieła filmowego.

Po czwarte, film zawsze – jako dzieło sztuki wielce kosztowne – nastawiony był na masowego odbiorcę. W ponadstuletniej historii kina wypracowano wiele chwytów (używając języka formalistów, ale właśnie to określenie wydaje się w tym kontekście adekwatne), by tego widza do kina przyciągnąć oraz by – zgodnie z duchem czasu i zmieniającymi się warunkami techniczno-kulturowymi – nadażyć za jego rosnącymi potrzebami. A zatem to kino (czy konkretny film), wypracowując taki, a nie inny sposób celowego oddziaływania na widza, niejako domaga się takiej, a nie innej reakcji odbiorczej, zakłada jakiś sposób odbioru, uczestnictwa, doświadczenia. Jest to więc doświadczenie zaprogramowane, immanentnie wpisane w dzieło i jego zamysł. Pewne praktyki nadawcze niejako zakładają, wyprzedzają i projektują charakter odbioru. Można by to potraktować jako ważną tendencję współczesnego kina oraz myślenia o kinie (i tak jest), a jednocześnie trzeba mieć w pamięci, że kino od zawsze, a może zwłaszcza u swych jarmarcznych źródeł, oraz potem, w swej

szerokiej i dominującej nad innymi wersji *pauperum*, było i jest nastawione „przeciw interpretacji”⁵. Film jest więc często głównym dyspozytorem reguł interpretacji i interpretacyjnych praktyk.

Ze względu na masowość sztuki filmowej oraz strategię nadawcze, które ona – na najbardziej zaawansowanych poziomach produkcji oraz w ramach najbardziej zaangażowanych artystycznie projektów – wypracowuje, by podążać za potrzebami widzów, a zarazem wystawiać ich na próby spotkania z nieoczekiwanym, można pokusić się o stwierdzenie, że tak właśnie charakteryzowany film w rezultacie przyczynił się do znaczących „przesunięć epistemologicznych” w polu interpretacji. To znaczy do wyrażania wobec niej ostentacyjnej niechęci, do formułowania nowatorskich jej teorii, a przede wszystkim do wcielania w życie eksperymentalnych praktyk – czy raczej taktów – interpretacyjnych. W tym ostatnim przypadku, w konsekwencji owych przesunięć, za którymi stoi przekonanie o możliwym „mimowolnym” wymiarze interpretacji (wraz z jej przedintelektualnymi, niezwerbalizowanymi etapami/wersjami), dochodzi do jej umiejscowienia w obszarze codzienności, który to proces porównałbym do „wynajdowania codzienności” opisanego przez Michela de Certeau i włączenia każdego jej użytkownika do tego procesu.

Tak eksponowana pozycja filmu w omawianych procesach bezpośrednio wiąże się z miejscem filmu w kulturze, od początków XX wieku do dziś. Miejsce to określa szereg paradoksów: między sztuką a komercją, między statusem „dzieła sztuki” a „produktem” przemysłu kultury popularnej, między przedmiotem badań a powszechnością „używania”, między funkcją katalizatora przemian w kulturze a tej kultury wykwittem, wreszcie między rolą medium filozoficznego namysłu nad światem i człowiekiem a jednym z wielu źródeł dostarczania i wywoływania najbardziej podstawowych emocji czy afektów, takich jak płacz i śmiech, strach i podniecenie. Relacje między członami schematycznie zapisanych opozycji w historii filmu i kina układały się w rozmaity sposób, dziś – jak się wydaje – badacze coraz bardziej skłonni są „osłabić” pozycję filmu jako dzieła sztuki oraz interpretacji jako rozpoznawania i przypisywania mu znaczeń (często wbrew niemu, co również podlega ostrej krytyce) – w imię dowartościowania jego rozumienia, przeżywania oraz roli, jaką odgrywa w akademickich i codziennych praktykach kulturowych, które związane są przecież z całokształtem zmian zachodzących w kulturze, nie tylko audiowizualnej.

⁵ Na temat zbieżności w czasie teorii i tendencji w sztuce filmowej por. A. Helman, *Siegfried Kracauer*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2007, s. 161.

Sytuacja jest ciekawa ze względu na następstwo zdarzeń: oto „codzienne” praktyki interpretacyjne (wraz z przekonaniem o interpretacyjnym charakterze odbiorczych reakcji na oglądane filmy, a także z założeniem, że konwencjonalna, „akademicka” wersja interpretacji ma swoje niedostatki) stają się często bodźcem do formułowania propozycji teoretycznych. Na przykład można stwierdzić, że Vivian Sobchack, która w tekście *What My Fingers Knew* pozwoliła sobie na opis nie tyle filmu, ile jego „rozumiejącego doświadczenia” (przede wszystkim reakcji ciała na rzeczywistość ekranową), przyczyniła się do powstania, po pierwsze, naśladownictw takiej formy werbalizacji doświadczenia kinematograficznego (na prawach akademickiej wypowiedzi), po drugie, do prób teoretycznego ich opisu, a następnie swoistego usankcjonowania czy też instytucjonalizacji (dzięki kolejnym publikacjom) zaproponowanej „metody” jako teorii interpretacji (szerzej odnoszę się do tego rodzaju tendencji w filmoznawstwie w rozdziale IV).

Na koncepcję „zamiast interpretacji” składają się zatem następujące elementy złożonego procesu: film jako wyjątkowy przedmiot interpretacji, widz jako odbiorca „uzależniony” od specyficznych warunków projekcji filmu (i z dzisiejszej perspektywy nie chodzi tu wyłącznie o specjalne warunki sali kinowej), charakter odbioru dzieła filmowego, do którego wprzęgnięte są zarówno świadome, intelektualne procesy poznawcze, jak i zmysły jako narządy percepcji oraz – w niektórych ujęciach – całe ciało jako organizm biologiczny ze wszystkimi jego uwarunkowaniami. Wreszcie na koncepcję tę składają się chęci i próby zakomunikowania zarówno przypisanych filmowi znaczeń (co ciągle świadczy o interpretacyjnym charakterze procedury, o której piszę), jak i samego charakteru procesu odbioru, co wiąże się z szeregiem trudności (ze względu na powyższe cechy – filmu i sposobów jego odbioru) i co prowadzi ostatecznie do formułowania propozycji, które mają: 1) niejęzykowy charakter (wszelkiego rodzaju wizualizacje, a także formy filmowe interpretacji); 2) charakter językowy, ale niekoniecznie zgodny z konwencjami akademickiej interpretacji (od anonimowych wypowiedzi internautów do np. tekstów Sobchack); 3) charakter przedjęzykowy (z ewentualnymi próbami zakomunikowania trudności w wyrażeniu „rozumiejącego” odbioru). Wszelkie mentalne procesy poznawcze, afekty i percepty, o których piszę w książce, nie spełniają rzecz jasna warunków interpretacji – i nie takie jest moje założenie. Jest nim to, że są to próby „zamiast interpretacji”, mieszczące się gdzieś na granicy rozumienia, ale – najczęściej – niewypowiedziane i niespełniające warunków interpretacji jako wypowiedzi o naukowym charakterze. Nawet jeśli na dalszych etapach rozważań pojawiają się próby ich zapisu czy utrwalenia, zobjektywizowania, zmaterializowania tych aktów, jedynie zbliżają się one w ten sposób do interpretacji, ale – znów – ciągle są „zamiast” i raczej

taki efekt uznają za wystarczający. By na koniec powtórzyć przekonanie o ciągłości podobnych intuicji, odwołam się do wypowiedzi Łucji Demby:

Egdar Morin mianem szaleństwa określa fakt, iż przedstawiciele gatunku ludzkiego popadli w „rozpasanie semantyczne, tworząc znaczenia tam, gdzie mamy do czynienia z wieloznacznością i niepewnością”. Teoria kina jest jednym z przejawów tego szaleństwa. W *L'Homme ordinaire du cinéma* Schefer zwierza się, że nic w całym jego jestestwie nie jest w stanie uwierzyć, że istnieje nauka zajmująca się kinem. Jedyną bowiem postawą, jaka wydaje się właściwa w zetknięciu z tego rodzaju doświadczeniem, jest pisanie lub myślenie o kinie, rozumiane jako p o s z u k i w a n i e⁶.

⁶ Ł. Demby, *Śmierć Wenecji*, w: W. Godzic, T. Lubelski (red.), *Kino według Alicji*, Universitas, Kraków 1995, ss. 106-107. Przywołania odnoszą się kolejno do: E. Morin, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka* [1973], przeł. R. Zimand, PIW, Warszawa 1977, s. 174; J.-L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Éditions Gallimard, Paris 1980, s. 112.