

JUSTYNA BUDZIK

DOTKNAĆ ŚWIATŁA

KINO JAKO PRZESTRZEŃ DOTYKU

„Cokolwiek robię, nie mogę uwolnić się od dotykania”.

Jolanta Brach-Czaina

Kino wyłoniło się w pełni rozkwitu modernistycznego Paryża. Zapowiedzi nowego medium pojawiały się jednak już kilka stuleci wcześniej, drzemiąc w obrazach camery obscury, laterna magica czy też innych wynalazków optycznych. Jeśli przyjąć wersję legendy – a czemu nie, skoro szuka się w kinie i magii – pierwszy pokaz filmowy, wykorzystujący kinematograf braci Lumière, odbył się 28 grudnia 1895 roku w kawiarni Le Grand Café przy Bulwarze Kapucynów w Paryżu. W ten sposób przeczucia nowego sposobu widzenia, obecne w optycznych eksperymentach malarzy i naukowców poprzednich wieków, zaistniały w rodzącej się tym samym kulturze filmowej.

„Stolica XIX wieku” w drugiej połowie stulecia była miejscem przenikniętym wizualnością. Rozwój gospodarki kapitalistycznej, a wraz z nim postępujące utowarowienie życia i konsumpcjonizm wytworzyły środowisko, w którym centralne miejsce zajęła ekspozycja towarów. Paryż tamtego czasu to świat pasaży, luksusowych przestrzeni handlowych i rozrywkowych, stanowiących ośrodek miejskiego życia. W tę rzeczywistość wzrokowych przyrządów, wytwarzanych przez przeszklone sklepowe wystawy, wkracza film – jako rodzaj widowiska – i kino, nowe miejsce w miejskim pejzażu.

Analizy kultury końca XIX wieku wskazują przede wszystkim na prymat postrzegania wizualnego. Teoretyk mediów Jean-Louis Comolli przedstawia różnorodne przyczyny dominacji wzrokowości.

Druga połowa XIX wieku pogrążona jest w istnym szaleństwie widzialności. Stawia to, rzecz jasna, rezultat społecznej multiplikacji obrazów: (...) gazeta, zalew druku, karykatur itd. Efektem jest również swego rodzaju geograficzne przedłużenie obszaru tego, co widzialne i dające się przedstawić; (...) cały świat staje się nagle widzialny i zawłaszczony jednocześnie¹.

W paryskich pasażach obrazy wręcz eksplodują, drażniąc zmysł wzroku przechodniów. W konsekwencji więc powstaje nowy typ obywatela miejskiego, spacerowicz-obszernik, nazwany przez Charles'a Baudelaire'a *flâneur*. Flâneur doświadcza miejskiego pejzażu na sposób nomadyczny². Już etymologia francuskiego słowa *flâneur*, pochodzącego od czasownika *flâner*, wskazuje na mobilny tryb życia flâneura, mobilny w szczególny sposób – powolny, włóczęgowski, nieśpieszny, tułaczy. Słownik języka francuskiego tak definiuje czasownik *flâner*: „przechadzać się bez pośpiechu, przypadkowo, zdając się na wrażenie i na spektakl chwili”³. Ważne w tej definicji jest zaakcentowanie szczególnego nastawienia, szukania momentalnej spektakularności. Postawa zorientowania się na spektakl jest kluczowa dla wielu refleksji na temat funkcjonowania kina w pejzażu miejskim.

Ann Friedberg, sytuując kino w szerokiej perspektywie modernistycznej kultury, łączy w swych refleksjach aktywność widza filmowego z typem flâneura. Kontekstem wizualnej kultury tamtych czasów jest dla niej istnienie wcześniejszych od kina form nowego patrzenia: panoptikonu, panoramy i dioramy⁴. Dwie centralne kategorie, jakie badaczka przypisuje typowi widza kinowego, to mobilność i płynna subiektywność. Dla Friedberg, która od rewizji różnych form aktywności wizualnych modernizmu przechodzi do prób rozdzielenia i określenia gender flâneura i jego żeńskiego odpowiednika, chodzenie do kina nie jest jednak jedynie wzrokową aktywnością. Teoretyczka i historyczka mediów zwraca uwagę również na inne zmysłowe aspekty życia w modernistycznym mieście. Subtelnie, acz wyraźnie przedstawia świat pasaży i kina jako kocioł przeróżnych bodźców sensualnych, oddziałujących na flâneura – obserwatora – widza kinowego. Powołuje się między innymi na Susan Sontag, która demaskuje multisensoryczne – nie tylko wizualne – podniecenie fotografa:

¹ J.-L. Comolli, *Maszyny widzialnego*, tłum. A. Piskorz, A. Gwóźdź, [w:] *Widzieć, myśleć, być: technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 449.

² Zob. K. Lehari, *Metaforyczny pejzaż miejski*, tłum. E. Rewers, [w:] *Przestrzeń – filozofia – architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 72. Badaczka wyróżnia w metaforycznie przeżywanym pejzażu miejskim dwa typy egzystencji: lokalny i nomadyczny.

³ „Se promener sans hâte, au hasard, en s'abandonnant à l'impression et au spectacle du moment”. Zob. P. Robert, J. Rey-Debove, A. Rey, *Le Petit Robert de la langue française*, wersja CD-ROM.

⁴ Zob. A. Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, tłum. M. Murawska, M. Pabiś, T. Sukiennik, N. Żurowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 59-102.

Fotograf – «uzbrojona wersja» samotnego marzyciela, który rozpoznaje, tropi, łowi wrażenia w miejskim piekle, to podglądający przechodzień odkrywający miasto jako krajobraz zmysłowych krańców⁵.

Rzeczywistość pojawienia się kina była niezaprzeczalnie nasycona różnorodnymi podnietami zmysłowymi. Dlatego też dla pełnej analizy dyspozytywu filmowej projekcji nieodzowne jest wzięcie pod uwagę bogatego sensorium kina, uwarunkowanego kulturowym i społecznym tłem, w jakim ona zachodzi.

Rozpatruje się kino przede wszystkim jako medium wzroku i widzialności, co wydaje się naturalną konsekwencją wpisania tego zjawiska w dominujący od renesansu nurt „wzrokocentryzmu”, jak nazywa go Martin Jay⁶. Apogeum „wzrokocentryzmu” teorii filmu znajdujemy w psychoanalitycznych koncepcjach widza i projekcji, reprezentowanych m.in. przez J.-L. Baudry’ego, Ch. Metz’a czy J. Lacana. Są to jednak stanowiska, które redukują widza do „oka”, patrzącego na filmowe obrazy wyświetlane na ekranie. Tak rozumiana projekcja filmowa odczytywana jest w nurcie kartezjańskiego perspektywizmu, zakładającego istnienie obiektywnego, nieruchomego punktu widzenia⁷ – i tylko widzenia.

Tymczasem film nie może być – moim zdaniem – traktowany jako wypreparowany z konkretnej rzeczywistości fenomen wizualny; tak samo jak kino nie stanowi odciętej od miejskiego kontekstu laboratoryjnej przestrzeni. Film zrodził się jako konsekwencja eksperymentów optycznych, wynikających z dominującej roli wzroku jako środka poznania, to fakt, ale kino – rozumiane jako szczególny typ miejsca w miejskim krajobrazie – jest owocem kultury modernistycznego wielkiego miasta. Wielość bodźców zmysłowych jest jednym z elementów konstytutywnych tej rzeczywistości. Georg Simmel, socjolog zajmujący się między innymi mentalnością mieszkańców wielkich miast, wskazywał na „natężenie podniet nerwowych” jako na „psychologiczne tło indywidualności wielkomiejskiej”⁸. Walter Benjamin natomiast opisywał flâneura nie tylko jako obserwatora, ale jako przechodnia zanurzonego w przestrzeni miejskiej sensualności⁹.

⁵ S. Sontag, *O fotografii*, [za:] A. Friedberg, op. cit., s. 87. Nie sposób nie przywołać tutaj słynnej sekwencji sesji zdjęciowej z filmu *Powiększenie* M. Antonioniego, w której w jakże sugestywny sposób przedstawione zostały powiązania aktywności fotografa ze zmysłowością i erotyzmem.

⁶ Zob. M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, tłum. M. Kwiek, [w:] *Przestrzeń – filozofia – architektura*, op. cit., s. 77.

⁷ Zob. ibidem, s. 78-84.

⁸ Zob. G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, tłum. M. Łukaszewicz, [w:] idem, *Socjologia*, Warszawa 2005, s. 305.

⁹ Zob. W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, s. 469-501.

Ciągła „ekspozycja” flâneura na różnorakie bodźce zmysłowe stworzyła specyficzny typ percepcji, którą Benjamin nazywa percepcją rozproszoną¹⁰. Wiąże się ona z masowością odbioru reprodukowanych dzieł sztuki, zakłada zmysłowe „pochłanianie” dzieła, które nie jest już przeznaczone tylko i wyłącznie do kontemplacji. Wytwarza ją szybkie tempo życia, giełda, ruch samochodowy itp.¹¹. Rozproszona percepcja wydobywa rolę dotyku jako zmysłu niezwykle ważnego dla odbioru modernistycznej rzeczywistości:

(...) nowa magia, choć świecka, znajduje swój codzienny dom w szczególnej taktylności, wyrastającej z rozproszonego widzenia [ang. *distracted vision*]¹².

Dotyk staje się jednym z najistotniejszych zmysłów w odbiorze miejskiej kultury, w tym i – co również podkreśla Benjamin – filmu. Kino można więc rozpatrywać nie tylko jako doświadczenie wizualne, ale i taktylne.

Dotyk kina pragnę uczynić centralnym tematem niniejszego szkicu. Uważam, iż należy włączyć namysł nad taktylnością do refleksji o doświadczaniu kina z różnych względów. Przede wszystkim, za filozofką Jolantą Brach-Czainą, stoję na stanowisku, iż każda ludzka aktywność zakłada dotykanie. Znamienne, iż zmysł ten pozostaje niedoceniany przez wielu badaczy kultury:

Zadziwiająca jest rozbieżność między ignorowaniem dotyku przez cywilizowaną świadomość a wielką rolą, jaką odgrywa on w naszym zwierzęcym i ludzkim życiu¹³.

W przypadku kina taktylność doświadczenia wydaje mi się być szczególnie ważna. Jak starałam się udowodnić powyżej, oglądanie filmów w kinie jest zjawiskiem głęboko wrośniętym w miejskie otoczenie kina, które każe znajdującemu się w stanie rozproszonej uwagi widzowi ciągle odbierać przeróżne zmysłowe wrażenia. Poza tym, jak już zaznaczyłam, kino jest dla mnie przede wszystkim specyficznym typem przestrzeni, w której to dopiero rozgrywa się seans filmowy. Postrzeganie filmu uważam więc za nierozzerwalnie związane z postrzeganiem jego otoczenia, czyli sali kinowej, a w szerszej perspektywie – również miasta.

¹⁰ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 201-239. Autor odróżnia percepcję w stanie rozproszonym od kontemplacji, właściwej dla odbioru dzieł autentycznych, posiadających własną aurę. Percepcja w stanie rozproszenia odpowiada postrzeganiu dzieł reprodukcji technicznej, nieauratycznych, do której zalicza się również film.

¹¹ Zob. M. Taussig, *Tactility and Distraction*, „Cultural Anthropology” 1991, Vol. 6, No. 2, s. 149. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.jstor.org/stable/656411> [1 kwietnia 2009].

¹² Ibidem.

¹³ J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa 2003, s. 58.

Nawet jeśli zgodzić się, iż w kulturze nowoczesnej jako zmysł poznający rzeczywistość dominuje wzrok, nie sposób oddzielić go od innych wrażeń sensorycznych, dzięki którym człowiek doświadcza rzeczywistości. Dotyk jest z wizualnością bardzo silnie związany, co podkreśla się chociażby w teoriach percepcji przestrzeni: pierwotnym jej receptorem jest ludzkie ciało, medium taktylności¹⁴. Istnieją też stanowiska filozoficzne, które doświadczenia świata upatrują w odczuciach cielesnych, jak choćby fenomenologia Merleau-Ponty'ego¹⁵.

Dotykowych i dotykalnych aspektów doświadczania kina będę poszukiwać, przyglądając się dwóm elementom rzeczywistości kinowej. Najpierw zajmę się salą, w której zachodzi filmowa projekcja, wskażę na najważniejsze atrybuty tej przestrzeni, wpływające na zmysłowy odbiór filmu. Następnie przejdę do filmu, traktując go jako zjawisko projekcji światła. Spróbuję doszukać się elementów dotyku w fenomenie projektowanego światła, uznanego przez wczesnych teoretyków filmu (zwłaszcza z kręgu niemieckiego) za jego element konstytutywny. Zdecydowałam się na całościowe rozpatrywanie „oglądania filmu” jako „wyjścia do kina”, ponieważ uważam, iż doświadczenie filmu nie istnieje bez doświadczenia kina.

DOTKNAĆ KINA

Odbiór seansu filmowego nasycony jest zmysłowością różnego typu już z uwagi na specyfikę samej przestrzeni kinowej. Myślę, iż nie można rozpatrywać istoty filmu i kina w odezwaniu od dyspozytywu seansu, zapominając o sali, w której zwykle odbywa się projekcja, redukując tym samym wizytę w kinie do laboratoryjnie wypreparowanej relacji oko – ekran. Kino to nie tylko ekran – choć ekran jest warunkiem jego istnienia. Kino to też specjalnie zaprojektowany budynek, będący częścią miejskiego pejzażu. W środku znajduje się sala (lub, jak we współczesnych kinopleksach, wiele sal), i to dopiero w jej wnętrzu ekran czeka na przyjęcie wiązki świetlnej z projektora. Kino stanowi więc specyficzną przestrzeń, materialną, trójwymiarową (czy też i czterowymiarową), w której oprócz bodźców wizualnych, związanych z filmem samym w sobie, czekają na widza również inne zmysłowe podniety. W tym – wiele dotykowych i dotykalnych.

W badaniach nad kinem obecny jest już nurt akcentujący rolę architektury i designu budynku kinowego w doświadczeniu filmowym. Wpływ kina jako „środowiska” seansu ba-

¹⁴ Zob. Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 2000, s. 9-16. Autor wyróżnia rodzaje przestrzeni: pragmatyczną, percepcyjną, egzystencjalną, poznawczą, abstrakcyjną i ekspresywną, a u podstawy postrzegania przestrzeni widzi ludzkie ciało. Zob. też K. Lehari, op. cit., s. 71.

¹⁵ „O moim ciele nie można powiedzieć, że *jest* w czasie i przestrzeni. Ono raczej czas i przestrzeń *zamieszkuje*. Wytwarza wokół siebie (...) swoją przedobiektywną przestrzeń znaczącą, w której dokonuje się jego zaangażowanie w świat”. J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 35.

dać można z perspektywy artystycznej, socjologicznej czy ekonomicznej. Maggie Valentine, autorka monografii S. Charlesa Lee, amerykańskiego architekta projektującego przede wszystkim kina, przedstawia swoje stanowisko dotyczące wagi studiów nad rozwojem kinowej architektury:

(...) uważam, że doświadczenie filmu – rozumiem przez to rzeczywistość obserwatora – znajdowało się w dużym stopniu pod wpływem otoczenia [ang. *surroundings*]. Doświadczenie «chodzenia do kina» równało się, ale i często przekraczało to, co było widzialne na ekranie. Budynek kina [ang. *theatre* jako skrót od *movie theatre*] był najważniejszy dla doświadczenia i, poprzez to, dla pamięci – a właśnie to faktycznie sprzedawały filmy. Kina wywierały wpływ na wszystko, od filmów samych w sobie do krajobrazu miasta i stylu życia jednostki¹⁶. [tłum. JB]

W niniejszym tekście nie zajmuję się kwestią szczegółowej analizy różnych stylów projektowania i urządzania kina. Pragnę skupić się na uniwersalnych właściwościach tego specyficznego miejsca, na które nie mają wpływu szczegółowe rozwiązania techniczne. Przyjmuję, iż klasyczne, „standardowe” kino to budynek wyróżniony w przestrzeni miejskiej (np. poprzez neon), w którym zawiera się sala projekcyjna oraz infrastruktura gospodarcza. Dla moich rozważań najważniejsza jest rzeczywistość sali projekcyjnej, przyglądam się jej jednak ciągle pamiętając o specyfice kina jako miejsca i jego wyznaczników w mieście.

W pierwszej części tekstu zarysowałam początki tworzenia się kultury „chodzenia do kina”, wyrosłej na gruncie paryskich pasaży, świata modernistycznego, zamieszkiwanego przez *flâneurs*. Widzowie pierwszych kin poszukiwali wciąż nowych wrażeń wzrokowych, przybywając na seans ze świata witryn sklepowych i eksponowanych wszędzie wokół towarów. Jak już jednak zauważył Walter Benjamin, którego myśl rozwinęłam wcześniej, postrzeganie świata wygenerowane przez Paryż XIX wieku łączy się nie tylko ze wzrokiem, ale i z innymi zmysłami.

W podobnym duchu pisze o seansie filmowym Roland Barthes, nakreślając na kilku niezwykle inspirujących stronach sytuację widza kinowego, poczynając od momentu wyjścia do kina aż po opuszczenie sali i powrót do miasta. Doświadczenie kina – opisane przez Barthesa w kontekście myśli psychoanalitycznej – aż kipi zmysłowością, prowadzącą do „wielkomięskiego erotyzmu”. Barthes skupia swoją uwagę nie na samym zjawisku filmu, lecz właśnie na sali kinowej. Według francuskiego filozofa, już sama decyzja o udaniu się do kina wywodzi się ze szczególnego stanu psychofizycznego:

¹⁶ M. Valentine, *The Show Starts on the Sidewalk. An Architectural History of the Movie Theatre, Starring S. Charles Lee*, New Haven and London 1994, s. XII.

(...) idzie się do kina z powodu beczynności, czasu wolnego, w stanie gotowości¹⁷.

Opis ten przywodzi na myśl Benjaminowskie rozważania na temat rozproszonej percepcji. Widz kinowy odczuwa coś pomiędzy podnieceniem, podsycanym przez miejską rzeczywistość, a zmęczeniem i przytępieniem percepcji ze względu na wielość bodźców, które go atakują podczas miejskich wędrówek:

Tego, kto długo i bez celu wędrował ulicami, ogarnia oszołomienie¹⁸.

Według Benjaminina, flâneur doznawał oszołomienia, przemierzając ponętne paryskie ulice. Do dziś wielkie miasto otępia, atakuje wielością przynęt, wśród nich znajduje się i kino.

Słowa, jakich używa Barthes – „beczynność”, „stan gotowości” – nie kojarzą mi się jedynie ze stanem psychicznym człowieka, lecz implikują również typ odczuwania poprzez ciało, które przewodzi wszystkie zmysłowe wrażenia, z jakimi człowiek styka się w mieście. Ciało jest bardzo ważne w miejskim życiu, chociażby ze względu na konieczność odpowiedniego wyglądu, wyjściowego ubrania. Wizyta w kinie ma w sobie charakter pewnej celebracji, należy odpowiednio zaprezentować swoje ciało, ubierając je elegancko¹⁹. Sytuacja taka została przedstawiona między innymi w filmie François’a Truffauta *Czteryście batów*²⁰, kiedy rodzina Antoine’a Doinela wybiera się wspólnie na wieczorny seans.

Zmysłowe podekscytowanie wizytą w kinie wiąże się z bardzo silnym napięciem między intymnością a przeżyciem kolektywnym, jakie zachodzi w doświadczeniu kina. Z jednej strony, pójście do kina to jedna ze zbiorowych rozrywek społeczeństwa wielkiego miasta, z drugiej strony – seans odbierany jest przez każdego w bardzo osobisty sposób. Zainspirowana Benjaminem i Barthes’em włoska badaczka Giuliana Bruno w następujący sposób tłumaczy fascynację kinem, wyrosłą z ducha flaneryzmu:

Kinowa «przestrzenna wizualność» [ang. *spatiovisuality*] fizycznie wzmaga ten dynamizm [pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, JB], wydobywając także fantazmatyczne zmiany, jakie zachodzą między wnętrzem a zewnątrz. Ufundowane na fizycznym/emocjonalnym doświadczeniu zarówno intymności, jak kolektywności, bycie widzem filmowym pozostaje na granicy wnętrze/zewnątrz²¹. [tłum. JB]

¹⁷ R. Barthes, *Wychodząc z kina*, tłum. Ł. Demby, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993, s. 157.

¹⁸ W. Benjamin, *Pasaże*, ed. cit., s. 461.

¹⁹ Por. np. A. Gwóźdź, *Pamięć kina*, [w:] *Nie tylko filmy, nie same kina. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, red. A. Gwóźdź, Katowice 1996, s. 10.

²⁰ F. Truffaut, *Czteryście batów (Les quatre cents coups)*, Francja 1959.

²¹ G. Bruno, *Streetwalking around Plato’s Cave*, “October” 1992, Vol. 60, s. 124. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.jstor.org/stable/779037> [1 marca 2009].

Za progiem kina wielkowiejska kolektywność zaczyna przenikać się z intymnością każdego widza, co potęguje zmysłowe odczucie cielesności podczas seansu. Widz kinowy to ktoś pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, pomiędzy masą, tłumem a indywidualnością i odrębnością.

Biorąc pod uwagę powyższe ustalenia, jasne staje się, iż percepcja filmu jest nierozdzielnie związana z percepcją sali kinowej, w której biorą udział wszystkie zmysły. Z uwagi na nasycenie kinowego dyspozytywu erotyzmem, bodźce dotykowe, przenikające ciało widza, odgrywają niezwykle ważną rolę w przeżywaniu seansu. Barthes pośrednio wskazuje na cielesne zaangażowanie widza w przestrzeń projekcji, opisując hipnotyzujący wpływ, jaki wywierają na widza czerń sali:

Czerń nie jest jedynie samą substancją marzenia (...); jest ona także kolorem rozproszonego erotyzmu; przez zagęszczenie ludzi, przez brak światłości (...), przez obsuniecie położenia ciał (iluz widzów w kinie zanurza się w swym fotelu jak w łóżku, rzuciwszy płaszcze i oparłszy stopy na siedzeniu z przodu), sala kinowa (obecnego typu) jest miejscem stanu gotowości i ten właśnie stan gotowości (bardziej niż poszukiwanie przygód miłosnych) i beczynności określają najlepiej nowoczesny erotyzm (...), ten wielkowiejski²².

Czerń kina spowija widza, zacierając wyraźne kształty sali, ale przestrzeń ta pozostaje twarda, materialna, taktylna. Widz dotyka foteli, oparć, postrzega salę kinową za pośrednictwem swojego ciała, dopasowuje się do tej przestrzeni i do atmosfery „beczynności i gotowości”. Staje oko w oko z ekranem, ale nie jest w tym spotkaniu sam, nawet mimo skrajnej subiektywności odbioru konkretnego filmu. Towarzyszy mu fizyczna świadomość obecności innych widzów oraz kształtu przestrzeni, w jakiej się znajduje, co nie pozwala mu zredukować percepcji jedynie do wrażeń wizualnych, wynikających z projekcji. Specyficzny, psychofizyczny stan pobudzonej, ale i „przytępionej” percepcji, jaki towarzyszy widzowi w drodze do kina, ma swoją kontynuację w sali.

Antropologowie uważają, że niemożliwe jest wypreparowanie jednego zmysłu z wielości zmysłowego postrzegania. Według Edwarda Halla, autora fundamentalnych tez dotyczących proksemiki, wrażenia wizualne i dotykowe są ze sobą tak silnie związane, iż nie da się ich od siebie oddzielić²³. Przestrzeń seansu dotyka widza i każe też jemu dotykać wszystkiego, co go otacza. Czerń sali ogranicza możliwości widzenia. Obecne wokół kształty, przedmioty, ciała są tajemnicze i pociągające, gdyż nie do końca wiadome, a poprzez otaczającą je ciemność nie do końca realne. O ich materialności zaświadczyć może dotyk. Dotyk sam

²² R. Barthes, op. cit., s. 157-158.

²³ Zob. E. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 2003, s. 82.

w sobie również jest aktywnością na pograniczu intymności i zbiorowości, dotyczy relacji indywidualnych, ale i tych zachodzących w tłumie, regulowanych prawami proksemiki. Wnętrze kina jest przestrzenią, w której człowiek ma okazję znaleźć się w bardzo bliskim – dosłownie – sąsiedztwie wielu innych ludzi, różnorodnych, należących do różnych środowisk i warstw społecznych. Ci „inni widzowie” także doświadczają w kinie własnego, subiektywnego odbioru, równocześnie należąc do grupy. Cytowana już przeze mnie Bruno zauważa niezwykle ładunek erotyzmu, jaki generuje przestrzeń kina:

W tych przestrzeniach szerzącego się erotyzmu „konsumowanego” przez zbiorowość jednostki różnych środowisk, klas, miejsc i płci są transgresyjnie umieszczane w bliskim kontakcie [ang. *put in close «touch»*], dzielą czasową intymność w przelotnych spotkaniach²⁴. [tłum. JB]

Dotyk przenika miejsce doświadczania filmu, gdyż jest nieodłącznym składnikiem sensorium kinowej sali. Nie dziwi fakt, iż kino uważane jest za miejsce idealne na randkę, gdyż w naturalny sposób wytwarza bliskość między dwójką widzów, siedzących obok siebie w ciemnej przestrzeni. Dziś wydaje się to oczywiste, jednak w początkach istnienia kina stanowiło bardzo istotny element obyczajowości. Giuliana Bruno przywołuje w swoich wywodach opisy „erotycznych przygód”, jakie umożliwiło pojawienie się kina w miejskim pejzażu²⁵.

W tak oto scharakteryzowanym środowisku kina rozpoczyna się seans. W ciemności jaśnieje biel ekranu, uruchomiony zostaje projektor i wiązka światła rzucona na ekran umożliwia pojawienie się obrazów. Czy film odbierany jest w tej sytuacji wyłącznie jako świetlna projekcja? Czy oddziałuje tylko i wyłącznie jako zespół wrażeń wzrokowych oraz – w mniejszym stopniu – słuchowych? Czy w percepcji filmu jest też miejsce na dotyk?

DOTKNAĆ ŚWIATŁA

Poszukiwania pierwszych teoretyków filmu koncentrowały się wokół wychwycenia istoty nowej sztuki, znalezienia podstawowego tworzywa filmu. Hugo Münsterberg jako jeden z pierwszych wskazał światło jako element konstytutywny filmu²⁶. Wczesny namysł nad filmem akcentował widzialność (ale nie widowiskowość!) obrazów, przedstawianych za pomocą wrażeń świetlnych. Teoretyczne rozważania skupiają się na kwestiach widzialności i widzenia, podkreślają – zupełnie słusznie – wpływ filmu na rozwój nowego sposobu prze-

²⁴ G. Bruno, op. cit., s. 128.

²⁵ Por. ibidem.

²⁶ Zob. A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990, s. 78.

żywania wrażeń optycznych. Specyficzna aktywność wizualna, jaką zainicjowało pojawienie się ruchomych obrazów świetlnych, stworzyła zupełnie nowy model „kultury widzenia”, jak twierdził Bela Balázs²⁷. Poprzez szczególne właściwości filmu (montaż, zbliżenie, dźwięk, formy) publiczność nauczyła się widzieć i patrzeć inaczej, a umiejętności te wpływały nie tylko na sposób rozumienia i odczuwania różnych sztuk, ale i na funkcjonowanie w (widzialnej) rzeczywistości pozaartystycznej.

Nie można odmówić trafności i słuszności wielu spostrzeżeń badaczom takim jak Münsterberg czy Balázs, którzy oprócz poszukiwania istoty sztuki filmowej wprowadzali również psychologiczny czy społeczny kontekst odbioru. Wszelkie ich wnioski i stwierdzenia wynikały z przyjęcia światła jako fundamentalnego tworzywa filmu. Zajmowali się oni jednak przede wszystkim światłem filmu, a nie światłem kina.

Jednak już we wczesnej teorii pojawiają się intuicje, iż filmowe światło ogarnia coś więcej niż tylko powierzchnię ekranu. Zainteresowanie światłem w kontekście sali kinowej najsilniej wyartykułowane jest u Rudolfa Harmsa, zwolennika też Balázsa. Pragnę przytoczyć dłuższą wypowiedź Harmsa, dotyczącą nie tylko filmu jako obrazu, ale też fenomenu projekcji:

W pozbawionej objętości przestrzeni jawi się oku w kierunku osi spojrzenia ściśle określona płaszczyzna, od której ze stopniową siłą i umiarkowaniem uwalniają się w swobodnym ruchu najrozmaitsze zjawiska świetlne. Owe ruchy światła najlepiej obserwować wtedy, kiedy miast na płaszczyznę obrazu, zwróci się raz uwagę na snop światła przebiegający z okienka kabiny projekcyjnej, zrazu rozprzestrzeniający się tylko na kształt punktu, potem coraz bardziej wachlarzowato poszerzony między zewnętrznymi osłonami spiczastej formy stożkowej, przebiegający nieustannie tam i z powrotem. W taki sposób postrzegamy całość światła, które wypływa z projektorra i skutek różnej gęstości obrazów stale się zmienia (...), i w trakcie projekcji mniej lub bardziej rozjaśnia górne rejony kinoteatru²⁸.

Refleksja Harmsa obejmuje nie tylko światło obrazu filmowego, ale i przestrzeń projekcji, wypełnioną światłem projektorra, które już „w drodze” do ekranu jest zauważalne i różnorodne. Chociaż niemiecki filozof nie rozwija tego tropu, koncentrując się na idealistycznych, czy wręcz metafizycznych aspektach przeżywania projekcji²⁹, warto zatrzymać się dłużej nad przytoczonymi słowami. Odnajduję w nich przeczucie badań nad dyspozytywem kina,

²⁷ Zob. B. Balázs, *Wybór pism*, tłum. K. Jung, Warszawa 1987, s. 48-53.

²⁸ R. Harms, *Philosophie des Films*, [za:] A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności*, ed. cit., s. 78.

²⁹ Zob. ibidem, s. 78-79.

zmierzających ku odkryciu różnorodności jego sensorium. W słowach Harmsa ukryte jest świadectwo dotykowych aspektów filmowej projekcji.

Przede wszystkim pojawia się pojęcie przestrzeni na określenie środowiska uobecniania się filmowego obrazu. Dla filozofa jest to przestrzeń „pozbawiona objętości”, gdyż zaciemniona sala ukrywa swoje granice, niemniej jednak posiada podstawowe trzy wymiary. Harms proponuje przyjrzeć się wiązce światła, generowanej przez projektor, zanim dotrze ona na płaszczyznę ekranu. Wiązka ta wypełnia wycinek przestrzeni kina, jest w ciągłym ruchu, składa się z różnych, zmieniających się w czasie zjawisk świetlnych. Mają one różną gęstość, przez co widz zauważa różnice między nimi. Zaistnienie widzialnego przepływu światła filmowego, które można oglądać samo w sobie, zanim utworzy ono obrazy na ekranie, wydobywa z podstawowego tworzywa filmu zmysłowe jakości inne niż te wizualne. Stożkowata wiązka projekcyjna fascynuje nie ze względu na swoją treść obrazową, która poza ekranem jest nie do odczytania, lecz ze względu na szczególną strukturę, znajdującą się pomiędzy niematerialnością a materialnością.

Światło rozchodzące się w sali kinowej jest tworem przestrzennym, można wyróżnić jego kształt i gęstość. Czy można go dotknąć? Racjonalna odpowiedź powinna brzmieć „nie”, jednak gdy włączyć się w doświadczanie projekcji, nie jest to już takie oczywiste. Wiązka idąca od projektora do ekranu jest ciągle obecna na sali, daje o sobie znać jasnością i gęstością, spowijającą widzów siedzących na linii kabina – ekran. Wchodzi w skład różnych bodźców zmysłowych, z którymi stykają się (dosłownie) kinowi widzowie.

Jedną z cech światła jako zjawiska przestrzennego jest jego przezroczystość. To ona decyduje o ambiwalentnym statusie światła w kontekście materii/niematerii; światło może tworzyć płaszczyzny, ale też i formy przestrzenne. Niedługo po upowszechnieniu się filmu członkowie Bauhausu, w tym przede wszystkim Laszlo Moholy-Nagy, nawoływali do stworzenia nowej postaci sztuki, opartej na „kształtowaniu optycznym”. Już same słowa, którymi opisuje się możliwe wykorzystanie światła – kształtowanie, tworzenie nowych form itp. – sugerują plastyczność i przestrzenność tworzywa, co pociąga za sobą przecucie bryły, twardości, materialności.

Kategoria przezroczystości nierozdzielnie przynależy do zjawisk światła, a co za tym idzie – obrazów. Istotę bliskości tych trzech fenomenów wydobywa Marek Bieńczyk, opisując odbiór przezroczy w czasach, kiedy film nie był jeszcze tak łatwo dostępny:

Pójść obejrzyć przeźrocza czy po prostu pójść na przeźrocza; w tej zapowiedzi kryły się i ciut magii, i przyjemność oczekiwania. Obraz nie był jeszcze tak bardzo demokratyczny, (...) nadchodził, zapowiadał się, pojawiał tajemniczo na białych ekranach, na samych ścianach³⁰.

Autor bogatego zbioru eseistycznych refleksji, inspirowanych przezroczyścią, przywołuje wspomnienie pokazu slajdów, który „pan z miasta” urządził beskidzkim góralkom w ich chałupie³¹. Seansowi przezroczy, uobecnianych na ścianie za pomocą światła, towarzyszyło pod ekscytowanie podobne do stanu, jaki u widza kinowego diagnozuje Barthes. Przezroczyść obrazowego światła wyzwala, wedle Bieńczyka, odczucia synestezyjne (pisze on o pamięci smaku ściennych ekranów³²), już na wstępie poddając w wątpliwość swój status ontologiczny:

Bo też wciąż czułem, że czyste światło nigdy nie jest dane wprost; to zasłona między nim a naszymi oczyma, między światem a nami, stawała się niewidzialna (...); światło okazywało się tylko tolerowaną przezroczyścią³³.

Światło obrazu jawi się więc jako byt subtelny, przezroczysty, ale i wyczuwalny, zaznaczający swą przestrzenną obecność. Mimo swojej przejrzystości, anektuje określone wycinki przestrzeni, przez co jest zjawiskiem nieco zwodniczym (ale i uwodzicielskim), prowokuje widza do jego złapania, dotknięcia – impuls, który najwyraźniej widoczny jest u dzieci, próbujących złapać słoneczne refleksy na ścianach.

Właściwości światła samego w sobie skłoniły Moholy-Nagy’a do sformułowania swoich postulatów kształtowania optycznego. Artysta związany pierwotnie z węgierskim aktywizmem, później z konstruktywizmem i szkołą Bauhaus, nawoływał do twórczości opartej na wykorzystywaniu fizykalnych atrybutów światła jako tworzywa, nie przywiązując wagi do jego możliwości przedstawiających:

Sztuki plastyczne winny koncentrować się na używaniu światła jako podstawowego czynnika kształtowania, a porzucić cele związane z odtwarzaniem (kopiowaniem) natury wedle zasad wywiedzionych z imitacji mechaniki ludzkiego widzenia³⁴.

Wypracowanie reguł kształtowania optycznego miałooby wspomagać powstanie nowej kultury audiowizualnej, w której można będzie widzieć więcej i inaczej. Jak widać, Moholy-Nagy znaj-

³⁰ M. Bieńczyk, *Przezroczyść*, Kraków 2007, s. 18.

³¹ Zob. ibidem.

³² Ibidem, s. 21.

³³ Ibidem, s. 20.

³⁴ A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności*, ed. cit., s. 73.

duje się pod silnym wpływem Balázsa, jednakże przenosi on centrum swych rozważań z filmu jako pewnego obrazu na światło jako materiał sam w sobie. Zwracam jeszcze raz uwagę na język, jakim Moholy-Nagy operuje w odniesieniu do swoich świetlnych planów. Odnoszą się one w pierwszej kolejności do działań wizualnych, jednak słowa takie jak „kształtowanie” czy „formowanie” przywołują wrażenie plastyczności materiału.

Stoję na stanowisku, iż percepcja filmowego światła wiąże się z wrażeniami dotykowymi lub chociażby przecuciem dotykowości. Po pierwsze, dzieje się tak ze względu na charakter „wyjścia do kina”, które jest działaniem implikowanym i obfitującym w przeróżne zmysłowe podniety. Jak starałam się udowodnić w poprzednim podrozdziale, kino jako miejsce nasycone jest dotykowym i dotykającym erotyzmem, co wynika z właściwości odbierania kinowej przestrzeni. Wrażenia te z pewnością podsycane są przez własności światła, które – nim umożliwi pojawienie się filmu na ekranie – rozchodzi się gęsto w kinowej sali. Jeszcze raz pragnę podkreślić, iż doświadczenie kina rozumiem jako doświadczenie dyspozytywu kinowej wizyty, w którym miejsce projekcji samo w sobie jest niezwykle istotne.

Sala jest pewnym rodzajem przestrzeni architektonicznej, przestrzeni, którą odbieramy w naturalny sposób za pośrednictwem naszego ciała³⁵. Nie możemy dotknąć filmowego świata, bowiem jest on jednym z tych, które „spełniają się w wyobraźni”³⁶. Możemy natomiast spróbować dotknąć filmu – czyli światła, które wypełnia przestrzeń projekcji, tak samo jak możemy dotykać kina, dosłownie, aktywnie lub pasywnie, równocześnie będąc dotykanyimi przez kino, gdyż jak zauważa Brach-Czaina, orędowniczka przywrócenia zmysłowi dotyku należnej mu roli w refleksji nad byciem w świecie:

Dotykanie jest zjawiskiem dwustronnym. To świat nas dotyka, gdy my go dotykamy³⁷.

W trakcie filmowego seansu wytwarza się więc głębokie, erotyczne napięcie, które bazuje – według mnie – na tych bodźcach zmysłowych, które związane są z dotykiem. Jestem jednak daleka od proklamowania prymatu taktylności jako zasady kinowego doświadczenia, przyjmuję z pełną świadomością dominującą rolę wrażeń wzrokowych. Widzenie kinowe sytuowałabym jednak nie w paradygmacie kartezjańskiego perspektywizmu, wytyczającego obiektywnego i zimnego obserwatora – oko, lecz raczej w modelu widzenia, który Martin Jay na-

³⁵ Por. Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 133; Ch. Norberg-Schulz, op. cit., s. 14-16, 37-39.

³⁶ J. Brach-Czaina, op. cit., s. 57.

³⁷ Ibidem, s. 59.

zywa barokowym, uznającym subiektywność i osobiste zaangażowanie widza³⁸. Zaangażowanie cielesne, gdyż barokowa wizualność wyzwala odczucia erotyczne:

(...) pożądanie, w swoich formach erotycznych i metafizycznych, krąży po barokowej władzy wzroku. Ciało powraca po to, aby zdezonizować niezaangażowane spojrzenie pozbawionego cielesności, kartezjańskiego widza³⁹.

Nie jest jednak moją ambicją wpisanie doświadczenia kinowego, bogatego w wizualność, taktylność, ale też w słuch i zapach, w sztywny model określonego typu odbioru. Myślę, iż w już istniejących teoriach, klasyfikacjach i podziałach, między innymi w tych, które przywoływałam w tekście, drzemia intuicje dotyczące ogromnej różnorodności wrażeń zmysłowych, jakie daje widzowi filmowy seans. Warto je odczytywać i analizować, aby w pełni odkryć bogate sensorium kina.

ABSTRACT

The dominant trend in describing 19th-century culture is to emphasize the role of the eye and visual perception, taking the cinema as a perfect realization of the modernist hegemony of vision. However, when examining more profoundly the phenomenon of the cinema, it reveals itself as a source of many different sensations, at the same time providing us with a wider perspective on modern culture. By “cinema” I understand not only “movies”, but cinema as a specific place (the building, the projection hall) in the city as well.

The article focuses on the dimension of touch and tactility, created by a movie “séance”. The first part gives a short revision of the most common theories and concentrates on the emergence of cinema in the modern metropolis, symbolized by the city of Paris. The second part of the essay explores the tactile space of the movie theatre, while the third part is meant to be an introduction to the analysis of the touchable qualities of light projection.

BIBLIOGRAFIA

1. Balázs B., *Wybór pism*, Warszawa 1987.
2. Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996.
3. Benjamin W., *Pasaże*, Kraków 2006.
4. Bieńczyk M., *Przezroczyść*, Kraków 2007.
5. Brach-Czaina J., *Błony umysłu*, Warszawa 2003.
6. Bruno G., *Streetwalking around Plato's Cave*, “October” 1992, Vol. 60.

³⁸ Zob. M. Jay, op. cit., s. 87-88.

³⁹ Ibidem, s. 88.

7. Gwóźdź A., *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990.
8. Hall E., *Ukryty wymiar*, Warszawa 2003.
9. *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993.
10. Migasiński J., *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995.
11. *Nie tylko filmy, nie same kina. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, red. A. Gwóźdź, Katowice 1996.
12. Norberg-Schulz Ch., *Bycie, przestrzeń i architektura*, Warszawa 2000.
13. *Przestrzeń – filozofia – architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999.
14. *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
15. Robert P., Rey-Debove J., Rey A., *Le Petit Robert de la langue française*, wersja CD-ROM.
16. Simmel G., *Socjologia*, Warszawa 2005.
17. Taussig M., *Tactility and Distraction*, "Cultural Anthropology" 1991, Vol. 6, No. 2.
18. Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987.
19. Valentine M., *The Show Starts on the Sidewalk. An Architectural History of the Movie Theatre, Starring S. Charles Lee*, New Haven and London 1994.
20. *Widzieć, myśleć, być: technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001.