

„Kwartalnik Filmowy” nr 131 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4507>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Ewa Fiuk

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

<https://orcid.org/0000-0002-9908-8510>

Badanie filmu w świetle radykałnego konstrukttywizmu

Keywords:

radical
constructivism;
interface theory of
perception;
cognitive science;
film studies;
representation

Abstract

Film Studies in the Light of Radical Constructivism

The author defines the problems and dilemmas that have arisen in recent years in the field of film studies, while referring to the voices coming from the community of film scholars itself. Among other things, she mentions the peculiarities of empirical methods, the difficulties encountered by researchers using them, and the concerns these methods generate. The main thread of the text, however, is an attempt to introduce into film studies reflection elements of radical constructivism, a trend that emerged in the 1970s at the meeting point of philosophy, biology, and cognitive sciences, and developed over the following decades mainly in the United States and the Federal Republic of Germany. The author characterises constructivist assumptions, points out their influence in literary and media studies and, at the same time, emphasises that they are essentially absent from film studies. She also devotes considerable attention to the issue of representation as one of the main categories of description and analysis in film studies (as well as in philosophy and cognitive sciences), questioning both the validity and the usefulness of this category in this field.

Słowa kluczowe:

radyczny
konstruktoryzm;
teoria interfejsu;
nauka o poznaniu;
filmoznawstwo;
reprezentacja

Abstrakt

Autorka definiuje problemy i dylematy powstałe w ostatnich latach na gruncie filmoznawstwa, odnosząc się przy tym do głosów pochodzących z samego środowiska naukowego. Wspomina między innymi o specyfice metod empirycznych, trudnościach, na jakie natrafiają stosujący je badacze i badaczki, oraz wątpliwościach, jakie te metody generują. Zasadniczym wątkiem tekstu jest jednak próba wprowadzenia do refleksji filmoznawczej elementów radykalnego konstruktoryzmu, nurtu powstałego w latach 70. XX w. na styku filozofii, biologii oraz nauki o poznaniu i rozwijanego przez kolejne dekady głównie w Stanach Zjednoczonych i Republice Federalnej Niemiec. Autorka charakteryzuje założenia konstruktorywistyczne, wskazuje ich wpływy w literaturo- i medioznawstwie, a jednocześnie podkreśla, że w zasadzie brakuje ich w badaniach nad filmem. Sporo uwagi poświęca również kwestii reprezentacji jako jednej z naczelných kategorii opisu i analizy w filmoznawstwie (a także w filozofii i kognitywistyce), podając w wątpliwość zarówno zasadność, jak i sens posługiwania się ową kategorią na tym obszarze.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.06.10; recenzowano: 2025.07.15; przyjęto: 2025.08.05; opublikowano: 2025.09.30

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Obraz, którego nikt nie widzi (...), jest czysty i piękny. Jednym słowem – niewinny. (...) Jeśli nikt go nie widzi, obraz i to, co przedstawia, stanowią jedność. Dopiero gdy patrzymy na obraz, to, co jest w nim zawarte, umiera. Oto ona, Winter, moja biblioteka niewidzianych obrazów. Wszystkie te taśmy nakręcono, nie patrząc w wizjer kamery. Nikt nie widział, co nagrywa, i nikt potem tego nie sprawdzał. (...) Te obrazy pokazują miasto prawdziwe, nie takie, jakie chciałbym widzieć. Oto śpią tutaj – niewinne, czekając aż obejrzą je przyszłe pokolenia oczami innymi niż nasze.
Lisbon Story, reż. Wim Wenders, 1994

Czyste obrazy?

W wypowiedzi Richarda, zaginionego reżysera z *Lisbon Story*, pobrzmiewa charakterystyczny dla Wima Wendersa sceptycyzm względem referencyjności kina. W latach 90. – między innymi pod wpływem upowszechnienia się kamer wideo – odczucie to narastało, a *hommage* dla stolicy Portugalii dawał temu doskonały wyraz. Richard wierzył, że jedynym autentycznym filmowym obrazem rzeczywistości jest ten niewidziany przez realizatora podczas realizacji i że każdy inny zamiast prawdy ukazuje tylko to, co widzi osoba spoglądająca w wizjer kamery, a więc nie rzeczywistość, lecz jakiś jej wyobrażony wariant.

Ćwierć wieku później syryjscy filmowcy Amel Alzakout i Khaled Abdulwahed zrealizowali dokument *Purpurowe morze* (*Purple Sea*, 2020), ukazujący wypadek łodzi z osobami uchodźczymi na Morzu Egejskim¹, który w pewnym sensie odnosi się do problemu napięcia między obrazem a rzeczywistością. Alzakout, która znajdowała się w łodzi, zrobiła właśnie to, czym zachwyca się bohater Wendersa – zrealizowała film, nie patrząc w wizjer kamery. Surowy materiał liczył cztery godziny, gotowy film – niewiele ponad godzinę. Twórczyni użyła wodoszczelnego urządzenia, które przymocowała na nadgarstku, a ponieważ po wypadku znalazła się w wodzie, aparat zarejestrował to, co znajdowało się pod jej powierzchnią – części ciał rozbitków, ubrania, resztki dobytku. *Był wprawdzie kierowany tradycyjnie za pomocą ręki (...), ale – wbrew zasadom tradycyjnej realizacji – nie został „połączony” ze wzrokiem podmiotu dokonującego rejestracji. Podmiot ten staje się zatem w pewnym sensie podmiotem rozproszonym, w przypadku którego świadomość (czynności) filmowania jest oderwana od świadomości tego, co filmowane.* Twórczynia kierowała zatem intencja utrwalenia w ruchomym obrazie czegoś, co sama przeżyła, czego jednak nie widziała (...), a co ujawniła dopiero kamera².

Bohater *Lisbon Story* uznałby zapewne, że obrazy zrealizowane przez Alzakout rzeczywiście oddają to, co znalazło się w zasięgu spojrzenia kamery, to znaczy, że odpowiadają rzeczywistości. Można by powiedzieć, że rzeczywistość tę reprezentują. Jednak co to właściwie oznacza? W jaki sposób obraz filmowy reprezentuje? Czym w ogóle jest reprezentacja? Stawiam te pytania, zdając sobie sprawę, że – z uwagi na status tego pojęcia w filmoznawstwie – mogą one sprawiać wrażenie nieproduktywnych. W dyskursie filmoznawczym bowiem termin ten nie tylko jest rozpowszechniony, lecz także wydaje się niemal niezbywalny. To jedna kwestia. Jest jednak i druga – problematyczna. Określenie „reprezentacja” stosuje się w tak odmiennych kontekstach i w stosunku do tak różnych kategorii,

że jego znaczenie ulega rozmyciu. Ta nieostrość, a może należałoby raczej powiedzieć: przezroczystość, nie tylko odbiera mu precyzyjność, lecz także powoduje problemy interpretacyjne. Powrócę do tego w dalszej części artykułu.

„Uwiał wielkich teorii”

Równie ważna, co pytanie o zasadność terminu „reprezentacja”, jest kwestia ogólniejsza. W listopadzie 2024 r. w Kamieniu Śląskim odbyła się konferencja „Filmoznawstwo i medioznawstwo w horyzoncie humanistyki”. Oto fragment eksplikacji do jednego z paneli: *To, że żyjemy w czasach uwiału wielkich teorii – w tym zwłaszcza teorii w obrębie humanistyki – to oczywistość. W ich miejsce pojawiają się (mody na) kolejne „zwroty”, przejściowe i doraźne (...). Ale czy zwroty są w stanie zastąpić teorie, zagwarantować metodologiczne rygory naukowego poznania? A może wystarczy nam dziś teoretyzowanie, „mapowanie” pola badawczego (drugi po „zwrocie” językowy znak poteoretycznych czasów) zamiast „głębokiego” wglądu ontologicznego i epistemologicznego (...). Skąd czerpać inspiracje dla języka dyscypliny, jak tworzyć jej metajęzyk (metajęzyki) i jak się nimi posługiwać?*³ Uwiał teorii, mody na zwroty oraz niepewny język dyscypliny – to bolączki filmo- i medioznawstwa, jakie identyfikował Andrzej Gwóźdź, pomysłodawca i organizator wspomnianego panelu. Jednym z najnowszych zwrotów na tym obszarze jest tak zwany zwrot obliczeniowy. Charakterystyczna dla niego postawa (i podstawa) badawcza, odbiegająca daleko od paradygmatu hermeneutycznego, czyli często hierarchicznej i subiektywistycznej analizy bądź interpretacji (kon)tekstualnej, zakłada stosowanie metod ilościowych – korzystanie ze statystyk oraz innych zbiorów danych w celu przeprowadzenia analizy produkcji, dystrybucji, repertuarów czy oglądalności. Taki sposób uprawiania badań nad filmem, często bazujący na założeniach myślenia indukcyjnego, zbliża je do nauk empirycznych, do których zresztą badacze stosujący te metody się odwołują⁴.

Zwrot ów można intuicyjnie powiązać ze swoistym kompleksem niższości filmoznawstwa czy – szerzej – humanistyki wobec „poważnych nauk”, o czym w artykule wprowadzającym do wydanego również w 2024 r. tomu „Kwartalnika Filmowego”, poświęconego właśnie filmoznawstwu empirycznemu, pisze Miłosz Stelmach: *Nie można rozpatrywać zwrotu obliczeniowego w oderwaniu od socjologii nauki, dyscypliny wyjaśniającej sposoby wytwarzania i legitymizacji wiedzy, na które wpływ mają zmieniające się w czasie przekonania o roli i wiarygodności badań naukowych. (...) Nauki humanistyczne jako całość są poddawane kontroli w porównaniu z naukami ścisłymi – cenionymi za rzekomą obiektywność, weryfikowalność i profesjonalizm. Pogląd ten zawiera się w słynnym aforyzmie przypisywanym jednemu z ojców współczesnej fizyki, Ernestowi Rutherfordowi: „To, co nie jest mierzalne, nie jest nauką. To, co nie jest fizyką, jest zbieraniem znaczków”. Wydaje się, że powoli, choć systematycznie również niektórzy humaniści internalizują ten pogląd, szukając schronienia przed etykietą „zbieraczy znaczków” za pomocą metod ilościowych i eksperymentalnych. (...) Konsekwencje tych zmian mogą również oznaczać przewartościowanie i zmianę hierarchii w obrębie samej dyscypliny – zwolennicy nowych metod mogą budować swoją pozycję przez przeciwstawianie się temu, co jest postrzegane jako tradycyjne, uznając to za przestarzałe, bezużyteczne i nieadekwatne do dzisiejszych wyzwań*⁵. Stelmachowi

udaje się zręcznie uchwycić sedno problemu, przy czym należy zaznaczyć, że fakt, iż coś postrzega się jako bezużyteczne i nieadekwatne, nie oznacza, że to coś rzeczywiście takie jest.

Zwrot obliczeniowy ma, jak sędzę, dwie przyczyny – zewnętrzną i wewnętrzną. Dokonał się z jednej strony pod wpływem szerszej tendencji kulturowej, czyli upowszechniania się narzędzi cyfrowych; z drugiej zaś, o czym właśnie wspomina Stelmach, przez potrzebę zmiany zarówno kierunku, jak i treści prowadzonych badań. Być może filmoznawstwo rzeczywiście rozkwitnie pod wpływem stosowania metod empirycznych, najistotniejszym pytaniem w tym przypadku jest jednak – według mnie – nie to, które wskazuje ku przyszłości, lecz to, które uczula na obecny stan rzeczy. Pytanie to brzmi: jakie korzyści praktyczne – w związku z rozumieniem zagadnień (około)filmowych oraz rzeczywistości, w jakiej filmy powstają, a więc środowiska ludzkiego i pozaludzkiego – płyną z zastosowania owych metod? Stawiam je nie dlatego, że chciałabym wspomniany sposób postępowania zdyskredytować, lecz z tego względu, iż odpowiedź na nie wydaje mi się kwestią zasadniczą. Wyjaśnienia, jakich dostarczają analizy czynione w duchu metod ilościowych, zmierzające często do dowiedzenia ich rzekomo większego obiektywizmu, są według mnie niewystarczające. Podobnie jest z wnioskami, bowiem w toku tego rodzaju badań zazwyczaj ustala się: co, kiedy, gdzie oraz ile, ale już nie: dlaczego czy po co. Ponieważ jednak celem tego artykułu nie jest refleksja nad zwrotem obliczeniowym, kwestię tę pozostawiam otwartą, traktując ją – ni mniej, ni więcej – jako punkt wyjścia do przedstawienia innej perspektywy.

Radykalny konstruktywizm – założenia i konsekwencje

Jeśli przystać na problematyczność reprezentacji – rozumianej zarówno jako narzędzie opisu (stosowane wymiennie z określeniami takimi jak: obraz, wizerunek, sposób przedstawienia), jak i kategoria analityczna (stosowana np. w dyskursach mniejszościowych), wtedy warto owo zagadnienie zdekonstruować. Problematyczność ta wynika – jak wspomniałam – między innymi z tego, że określenie to jest używane w taki sposób, by pasowało do dowolnego zjawiska czy kontekstu. Wówczas jednak nie do końca wiadomo, co właściwie oznacza. Lub odwrotnie: wiadomo, że może oznaczać wszystko.

W refleksji nad istotą reprezentacji w sukurs przychodzą filozofia i kognitywistyka. Na ich przecięciu zaś pojawia się radykalny konstruktywizm, który chciałabym potraktować jako ramę teoretyczną dalszej refleksji. Ów wyrastający z teorii poznania nurt filozoficzny, rozwijany od lat 70. XX w. przede wszystkim z Stanach Zjednoczonych i Republice Federalnej Niemiec, przeniknął w różnym stopniu do socjologii, pedagogiki, literaturo- i medioznawstwa⁶, omijając zasadniczo filmoznawstwo⁷. Jego najważniejszym założeniem jest konstrukcyjność świata – w istocie nurt ten czyni konstrukcję zasadą rządzącą poznaniem i odbiorem rzeczywistości.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że radykalny konstruktywizm wyrósł na gruncie innych teorii i zbliżonych założeń, a problemy, o jakich będzie tu mowa,

pojawiały się wcześniej w rozmaitych wariantach i kontekstach. Zaproponowany wywód należałoby więc traktować jako kontynuację czy też poszerzenie wybranych tradycji humanistycznych⁸. Ponieważ jednak niniejszy tekst nie jest poświęcony genezie radykalnego konstruktywizmu, wskażę zaledwie parę najbardziej oczywistych korelacji związanych z tezami Giambattisty Vica, George'a Berkeleya oraz Immanuela Kanta. Pierwszy uważał, że wiedza racjonalna stanowi wyłącznie konstrukt; drugi zakładał, że istnieć to nic innego jak być percypowanym (*esse est percipi*)⁹; trzeci zaś poznanie ludzkie wiązał ściśle z konstruowaniem rzeczywistości. Mniej oczywisty natomiast, choć wyraźny związek łączy konstruktywistyczne podejście do prawdy z refleksjami Fryderyka Nietzschego, krytykującego zarówno ludzkie dążenie do niej jako instrumentu władzy oraz rekojmi spokoju wewnętrznego, jak i samą jej istotę – niemożność oddania natury rzeczy oraz bycie jedynie metaforą (w znacznym stopniu wynikająca z języka)¹⁰. Z kolei współcześnie krytykę prawdy korespondencyjnej sformułował neopragmatysta Richard Rorty. Jego propozycja, uchodząca za jedną z najbardziej radykalnych na tym obszarze, zasadza się, ogólnie rzecz ujmując, na porzuceniu przekonania, że wiedza funkcjonuje jako reprezentacja świata znajdującego się poza umysłem podmiotu poznającego¹¹.

Wracając do wątku zasadniczego – na obszar radykalnego konstruktywizmu przywiodła mnie kilka lat temu refleksja nad problemem reprezentacji w filmach ukazujących osoby migrujące i uchodźcze. Sceptycyzm dotyczący reprezentacyjnego charakteru i/lub przeznaczenia takich obrazów skłonił mnie do wyjścia poza dyskurs badań nad filmem oraz próby odnalezienia tam odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób człowiek postrzega rzeczywistość, a raczej: jak rzeczywistość powstaje w procesie poznania. Według radykalnego konstruktywizmu postrzegając czy szerzej: odbierając świat zewnętrzny, nie dysponujemy tym, co bywa określane jako jego reprezentacje, to znaczy nie jesteśmy w stanie dostrzec, „co tam naprawdę jest”, ponieważ nie mamy do tego bezpośredniego dostępu, a jedynym sposobem naszego bycia w świecie i jego poznania jest konstrukcja, która staje się w gruncie rzeczy rodzajem zapośredniczenia. W związku z tym wszystko, co widzimy, jest efektem konstruowania. Nie istnieje nic, co wykraczałoby poza nasze doświadczenie, w tym sensie, że poznanie warunkowane jest indywidualną empirią, wobec czego dotarcie do „obiektywnej” rzeczywistości jest niemożliwe. Ponieważ jednak radykalny konstruktywizm odnosi się nie do ontologii, lecz do epistemologii, w sposobie myślenia proponowanym przez jego twórców chodzi w gruncie rzeczy nie o to, co jest lub czego nie ma, lecz o to, jak poznajemy i co robimy z tym, co poznajemy. Radykalni konstruktywiści – co warto podkreślić – nie zaprzeczają istnieniu rzeczywistości obiektywnej, twierdzą jedynie, że nie sposób jej poznać. Jeden z najważniejszych przedstawicieli nurtu, filozof i biolog Ernst von Glasersfeld, ujmował to tak: *Jako konstruktywista nigdy nie mówiłem (i nigdy bym nie powiedział), że nie ma ontycznego świata, nie przestaje za to twierdzić, że nie możemy tego świata poznać. Zgadzam się z Maturaną, kiedy powiada on: „obserwator nie ma żadnej operacyjnej podstawy, by oświadczać coś lub twierdzić na temat obiektów, jednostek bądź relacji, jakby istniały one niezależnie od tego, co on robi”*¹². W tym samym tekście badacz odnosi się bardziej szczegółowo do naszego sposobu poznania, a także reprezentacyjnego charakteru pojęć, jaki-



Bridgertonowie (Netflix, 2020-)

mi dysponujemy. Warto przytoczyć dłuższy fragment jego refleksji, by odświeżyć cechującą radykalnych konstruktywistów krytyczną perspektywę spojrzenia na tradycyjną koncepcję poznania: *Po pierwsze – „pojęcia” nie są kolorowymi pocztówkami, do których ktoś przyrównuje doświadczalny materiał; są one raczej ścieżkami dla czynności lub operacji i czasem mogą być wypełnione znajdującym się pod ręką materiałem doświadczalnym, a czasem nie mogą. Ścisłość, z jaką dokonuje się tego wypełniania, zawsze zależy od szczególnego otoczenia, w którym czynność ma miejsce. Druga sprawa dotyczy tego, co nazywałem „surowym materiałem”. Ta znajdująca się na najniższym poziomie analizy „rzecz” nie jest czymś poniewierającym się w obiektywnym środowisku. Jest natomiast ogółem prostych zmysłowych bodźców i dystynkcji, które nasz system jest zdolny wygenerować. Pojęcia zatem nie mają żadnego ikonicznego bądź reprezentacyjnego powiązania z czymkolwiek, co może „istnieć” poza systemem poznawczym; nie możemy wiedzieć, czy surowy materiał, z którego pojęcia są komponowane bądź koordynowane, zawiera takie powiązania. Nazywanie podstawowych elementów naszych kognitywnych konstrukcji pojęciowych „różnicowanymi” jest najbardziej mylącym sposobem mówienia o nich. Z punktu widzenia człowieka różnicującego to, co jest aktualnie różnicowane, nie zależy od stanu sprzed czynności różnicowania, lecz od tego, co organizm potrafi rozróżnić i postanawia rozróżnić w kontekście danego doświadczenia*¹³.

Skoro wiedza nie oznacza dysponowania prawdziwymi reprezentacjami świata, to jakie są jej podstawy? Jednym z głównych założeń radykalnego konstruktywizmu jest to, że nasz system poznawczy jest nastawiony na pozyskanie znajomości sposobów myślenia oraz umiejętności działania w celu możliwie dobrego zaadaptowania się do otoczenia (istotnym założeniem dotyczącym wiedzy jest jej użyteczność – zarówno indywidualna, jak i społeczna¹⁴). Nie chodzi zatem o posiadanie „prawdziwych” obrazów i odpowiadanie „obiektywnemu” światu, lecz o – możliwe dzięki odpowiednim procedurom – dopasowanie się do tego, do którego mamy dostęp¹⁵. Von Glasersfeld uważa, że problematyczność ujmowania sposobów i efektów poznania wynika z samego dyskursu naukowego, który przyczynia się do podtrzymywania złudzenia o możliwości obiektywnego poznania niezależnej rzeczywistości przez promowanie określeń będących pochodnymi słowa „obiektywizm” (w proponowanej przeze mnie analizie krytycznej dotyczącej filmoznawstwa promowaną „pochodną” świata obiektywnego byłoby właśnie pojęcie „reprezentacja”)¹⁶. Badacz idzie jeszcze dalej, gdy pisze o nieweryfikowalności nie tylko ontologicznej natury rzeczy, lecz także wartości matematycznych, które owe rzeczy opisują. Pomiary i wyliczenia tworzą spójne systemy i pozwalają się zastosować jako dowody w odpowiednich (stworzonych w celu dostarczenia dowodu) warunkach, nie mówią jednak nic o „prawdziwej” naturze badanych zjawisk, gdyż oznaczałoby to metafizyczne przyjęcie istnienia niezależnej, ale poznawalnej rzeczywistości, w której zjawiska te mogłyby się pojawić¹⁷. Von Glasersfeld podsumowuje: *Zważywszy, że naukowe teorie – jak każda racjonalna wiedza – są wyprowadzane z ludzkiego doświadczenia i formułowane za pomocą ludzkich terminów i pojęć, oczekiwanie, że teorie te odzwierciedlają cokolwiek spoza obszaru doświadczenia, zdaje się być jedynie pobożnym życzeniem*¹⁸.

Z kolei Siegfried J. Schmidt wskazuje, że konstruktywność jest cechą poznania zarówno zmysłowego, uznawanego powszechnie za niezależne i obiektywne, jak i dyskursywnego, związanego z językiem oraz rozmaitymi kontekstami, przez

co postrzeganego jako subiektywne¹⁹. Filozof i badacz komunikacji sprowadza pole działalności naukowców i naukowczyń nie do stabilnej i obiektywnej rzeczywistości, lecz czegoś, co powstaje wyłącznie dzięki komunikacji społecznej i mieści się w społeczno-kulturowych ramach znajomości środowiska, w jakim żyjemy. Działania podejmowane w obrębie nauk przyrodniczych (empirycznych) nie zmierzają w gruncie rzeczy do oddania stanu „rzeczywistego” (jakikolwiek on jest), lecz polegają na zbieraniu (konstruowaniu) danych w odpowiednich warunkach, a więc z wykorzystaniem wybranych metod, co siłą rzeczy ogranicza kompleksowość procedur (Schmidt podaje tu przykład badań odbywających się w warunkach laboratoryjnych specjalnie stworzonych w celu badawczym). Dane zebrane w ten sposób – twierdzi konstruktywista – są odczytywane w odniesieniu do określonych teorii czy wzorów, w związku z czym studia empiryczne wskazują nie ku obiektywnej rzeczywistości, lecz wyłącznie ku wewnętrznie spójnemu systemowi badania oraz uzyskiwania danych według przyjętych wcześniej zasad (paradoksem jest to, że mimo konstrukcyjnego charakteru dane są traktowane jak niezależne, obiektywne byty)²⁰. To wszystko nie dyskredytuje oczywiście nauk empirycznych (w tym choćby uprawianych w ich duchu badań nad filmem), uwarunkowuje jednak na charakterystyczny dla nich *modus operandi* oraz uzmysławia, że przywoływanie obiektywizmu jako ich cechy dystynktywnej jest – by nawiązać do określenia von Glasersfelda – myśleniem życzeniowym²¹.

Teoria interfejsu

W wydanej w 1995 r. książce *Radical Constructivism: A Way of Knowing and Learning* Ernst von Glasersfeld odnosi się do kwestii reprezentacji, uznając, że tworzenie reprezentacji świata, które pozwalałyby się z nim porównać, jest logicznie niemożliwe, ponieważ świat ten znajduje się poza naszym poznaniem, a ściślej: *poza naszym empirycznym interfejsem*²². Niemal piętnaście lat później amerykański kognitywista Donald Hoffman opublikował artykuł, w którym wyłożył swoją teorię interfejsu odnoszącą się do ludzkiej percepcji²³. Badacz nie wspomina o radykalnym konstruktywizmie, jego tezy są jednak z gruntu właśnie konstruktywistyczne²⁴. Podobnie jak przedstawiciele tego nurtu uważa on, że w obrębie naszego sposobu poznania nie mamy dostępu do istniejącej niezależnie od tegoż rzeczywistości oraz że nie dysponujemy jej reprezentacjami, przez co nieustannie ją konstruujemy²⁵. Podstawę teorii interfejsu stanowi teoria ewolucji. Hoffman powołuje się na nią, dowodząc, że w procesie doboru naturalnego nasza percepcja – która jest jedną w wielu możliwych – rozwinęła się w taki sposób, że nie dostarcza nam „prawdziwych” obrazów „obiektywnej” rzeczywistości, lecz pozwala na przeżycie w środowisku. Celem życia organizmów jest bowiem nie dotarcie do prawdy, lecz wystarczająco dobre przystosowanie. W tym względzie badacz krytykuje tradycyjne teorie percepcji, łącznie z tymi, które także czerpią z teorii ewolucji, uznając je za błędne, jako że – według niego – mylą one sprawność z trafnością, co z kolei prowadzi do niesłusznego założenia, iż podstawowym celem percepcji jest wierne odwzorowanie świata (reprezentacja)²⁶.

Według Hoffmana ewolucja ukształtowała nasze zmysły tak, byśmy mogli używać ich jako interfejsu, który – jak podczas użytkowania komputera – pozwoli

nam na kontakt z tym, do czego nie mamy dostępu (obiektywny świat, wnętrze komputera). Ów interfejs został ukształtowany zgodnie z cechami naszego gatunku i pozwala nam na zignorowanie tego, co dzieje się naprawdę w zewnętrznym świecie (podobnie jak interfejs komputerowy w przypadku procesów zachodzących we wnętrzu maszyny obliczeniowej). Interfejs wprawdzie upraszcza procedury i skrywa prawdę, jednak to właśnie te jego cechy umożliwiają nam sprawne funkcjonowanie w otoczeniu. Docieranie do prawdy (zarówno o otaczającej nas rzeczywistości, jak i o procesach obliczeniowych komputera) byłoby bowiem za trudne, zbyt energo- i czasochłonne. Jeśli uproszczenie procedur służy łatwiejszej adaptacji, to jest to ważniejsze od odkrywania prawdy o samych procedurach²⁷. To zbliża tezy Hoffmana do Nietzscheańskiego ujęcia prawdy i adekwatności odnoszącego się do podstawowego elementu poznania i opisu świata, który cechuje wyłącznie gatunek ludzki, mianowicie do języka werbalnego: *Zestawienie rozmaitych języków pokazuje, że w przypadku słów nigdy nie chodzi o prawdę, o adekwatne wyrażenie: w przeciwnym razie nie byłoby tylu języków. „Rzecz w sobie” (a to byłaby właśnie owa czysta, wolna od skutków prawda) jest czymś zupełnie niepojętym (...). Określa on [język] jedynie relacje rzeczy do ludzi i w wyrażaniu ich dopomaga sobie najśmielszą metaforą. Najpierw transpozycja pobudzenia nerwowego w obraz! Metafora pierwsza. Z kolei według obrazu zostaje uformowany głos! Metafora druga*²⁸.

W dociekaniach poświęconych percepcji kognitywista odnosi się także do struktury poznania wzrokowego, przypominając, że odpowiada za nie aż jedna trzecia kory mózgowej: *Myślmy o wzroku jak o kamerze, która po prostu robi zdjęcia obiektywnej rzeczywistości. Istnieje taka część aparatu widzenia, którą można porównać do aparatu fotograficznego: oko ma soczewkę skupiającą obraz w jego tylnej części (znajduje się tam 130 milionów fotoreceptorów), więc wprawdzie zachowuje się ono jak 130-megapikselowy aparat fotograficzny, ale to nie wyjaśnia działania miliardów neuronów i synaps, które są zaangażowane w widzenie. Co one robią? Neuronaukowcy twierdzą, że tworzą w czasie rzeczywistym wszystkie kształty, obiekty, kolory i ruchy, które postrzegamy. Wydaje się, jakby nasze widzenie [np. pokoju] było po prostu robieniem zdjęć pokoju – takiego, jakim on jest. W rzeczywistości jednak konstruujemy wszystko, co widzimy*²⁹.

Teoria interfejsu Donalda Hoffmana jest tak bliska założeniom radykalnego konstruktywizmu, że można ją uznać za jego współczesną wersję bądź rozwinięcie. Badacz, młodszy od głównych przedstawicieli nurtu o pokolenie, a w niektórych przypadkach nawet dwa, opublikował jej podstawy pod koniec pierwszej dekady XXI w. i rozwija ją do dziś, gdy żaden z konstruktywistów nie jest już czynny naukowo. Tym, co silnie łączy obie refleksje, jest także fakt, że odnoszą się one przede wszystkim do percepcji wzrokowej, wspierając się przy tym na argumentach z obszaru nauk o mózgu, według którego postrzegamy nie za pomocą oczu, lecz obszarów wzrokowych tego narządu³⁰. Oko działa zaledwie jak układ wejścia-wyjścia – nie widzi kształtów, kolorów czy ruchu, lecz odbiera samo nasilenie bodźca. Przekazuje je następnie w formie impulsu elektrycznego do mózgu, który jako system autoreferencyjny nie ma dostępu do środowiska zewnętrznego. To dopiero tam – w procesie przekształcenia na odpowiedni język – dokonuje się widzenie, czyli identyfikacja natężenia bodźców jako czegoś widzialnego, danej rzeczy jako takiej, a nie innej. *Podczas tego przekształcenia jednakże „oryginał”, czyli to, co faktycznie wywołało impuls nerwowy, całkowicie znika. A zatem rzecz, na którą*

zostało skierowane oko, zaczyna istnieć w mózgu w momencie, w którym aktywizuje on schemat poznawczy (...), który z kolei porusza sieć skojarzeń pokrewnych (...). Dlatego możemy mówić, że postrzeganie zawsze jest interpretacją, a nie oglądem czy też naocznością. (...) Tak opisany model funkcjonowania mózgu nie pozwala twierdzić, że jego zadaniem jest odzwierciedlanie świata zewnętrznego czy też dociekanie jego istoty. Z punktu widzenia mózgu nie istnieje żaden pierwotny obraz świata, rzeczywistość, wobec której odniesione są akty percepcji i postrzegania, to rzeczywistość organizacji obserwatora³¹.

Jest to inny sposób ujęcia tego, co pojawia się u Hoffmana, czyli niezdolności gatunku ludzkiego do „czystego” odbioru „obiektywnej” rzeczywistości. Przywołana wcześniej metafora aparatu fotograficznego, którą posługuje się amerykański kognitywista, jest o tyle zgrabna, o ile kieruje uwagę na rolę i znaczenie urządzeń rejestrujących w procesie tworzenia tak zwanych reprezentacji rzeczywistości, a raczej naszych skłonności do tego, by sądzić, że rzeczywistość może być przez coś reprezentowana i że te reprezentacje pozwolą nam poznać bądź oddać prawdę i/lub wpłynąć odpowiednio na tę rzeczywistość. Technika rejestracji fotograficznej i filmowej odgrywa w tym porządku istotną rolę, ponieważ daje złudzenie wiernego (fotorealistycznego oraz opartego na ruchu) odwzorowania otoczenia. Z iluzji tej zdają sobie sprawę wszystkie osoby zajmujące się profesjonalnie mediami, jak i pewnie większość ich amatorów. Ani jednym, ani drugim nie przeszkadza to jednak w stosowaniu określenia „reprezentacja”, a także poszukiwaniu i ocenianiu jej adekwatności względem rzeczywistości, co nierazkiedy prowadzi do ryzykownego dopatrywania się w tej relacji izomorfizmu.

Radykalny konstruktywizm a badania nad filmem

Refleksje konstruktywistyczne mogą być inspirujące dla namysłu nad postrzeganiem obrazu filmowego i jego (rzekomo) reprezentacyjną naturą. Do tego problemu jeszcze powrócę. W tym miejscu chciałabym wskazać inne możliwe pożytki dla badań nad filmem płynące ze strony omawianego nurtu. Można się – rzecz jasna – nie zgadzać z konstruktywistami, można także uznać, że wiązanie ich założeń z zagadnieniami z obszaru filmoznawstwa stanowi nadużycie. Jak jednak tłumaczy Siegfried J. Schmidt: (...) *nie istnieje coś takiego jak „konstruktywizm” w formie zamkniętej struktury teoretycznej, chodzi raczej o dyskurs „konstruktywistyczny”, w którym można wyróżnić wiele głosów, od neurobiologicznych po filozoficzne. W związku z tym sposób wykorzystania argumentacji konstruktywistycznej w rozmaitych dyscyplinach, od fizyki po edukację, (...) będzie odmienny*³². I tak właśnie postrzegam własną propozycję, traktując będącą jej źródłem koncepcję jako parasolowy – *nomen omen* – konstrukt dla wyprowadzenia argumentacji filmoznawczej. Ponieważ film – jako forma sztuki, medium czy tekst kultury – ma własną specyfikę, refleksja nad nim czyniona w duchu konstruktywistycznym z jednej strony może zbliżać się do konstruktywistycznego namysłu nad mediami masowymi czy literaturą, z drugiej jednak będzie zmierzała w innym, określonym przez ową specyfikę, kierunku.

Badania nad transkulturowym wymiarem filmu, jakie prowadziłam w ostatnich latach, skłoniły mnie nie tylko do namysłu nad kwestią reprezentacji,



Lisbon Story, reż. Wim Wenders (1994)

lecz także do przyjrzenia się stosunkowi radykalnego konstruktywizmu do różnorodności kulturowej. W obrębie tradycyjnego stanowiska uznającego istnienie obiektywnej rzeczywistości, która może i powinna zostać odkryta, różnice kulturowe nie są uznawane za *objaw różnych realizacji obszarów kognitywnych, lecz tylko za przypadkowe różnice, które mogą być co prawda tolerowane z perspektywy lepszej wiedzy, jednak w perspektywie długofalowej muszą zostać zniesione*³³. Konstruktywiści uważają tymczasem, że różnorodność kulturową należy rozumieć jako *proces budowy różnorodnych i równouprawnionych modeli rzeczywistości, ponieważ nie istnieje żadna miara, żeby jedną kulturę określić jako lepszą od drugiej, a kultura może być skuteczna tylko w tym obszarze predykcji, które ją definiują, i nie może zostać określona jako nieskuteczna z punktu widzenia innej kultury*³⁴.

W tym miejscu pozwolę sobie na dygresję, która być może rzuci więcej światła na omawiany problem. Pozytywnym skutkiem ubocznym konstruktywistycznego ujmowania różnorodności kultur (dotyczy to także stosunków społecznych w obrębie tego samego systemu kulturowego) jest zwiększona zdolność do poszanowania odmiennych stanowisk i poglądów. *Tolerancja ta ma swe źródło w uświadomieniu sobie, że ani problemy, ani ich rozwiązania nie są jednostkami ontologicznymi, ale biorą się ze szczególnych sposobów konstruowania. Stąd żadne rozwiązanie problemu nie może być „śluszne” w sensie ontologicznym*³⁵. Jeżeli zatem przystać na to, że istotne jest samo postrzeganie (konstruowanie) rzeczywistości, a nie to, co rzekomo stanowi jej jedyny (prawdziwy) wariant, łatwiej przyjąć poprawność sposobu, w jaki – w obrębie innych systemów – postrzegają, operują czy wnioskuje inni ludzie. Nie znaczy to, że nie ma możliwości ustalenia wspólnej metody operowania na danym polu (np. wartości), jednak jest to zawsze działanie o charakterze negocyjacyjnym, należące do „obszaru konsensualnego”, jak mówi Maturana³⁶. Okazuje się to szczególnie ważne w życiu społecznym, w odniesieniu do wszystkiego, co – w celu wystarczająco dobrej adaptacji do środowiska – powinniśmy uzgadniać z innymi. Istotną rolę odgrywa tu komunikacja jako *pole możliwości wzajemnych obserwacji i oddziaływań*³⁷ wraz z jednym z jej podstawowych narzędzi, jakim jest język służący do (współ)konstruowania rzeczywistości społecznej.

Co może wynikać z przywołanych założeń dla badań nad filmem? Jednym z potencjalnych pożytków byłoby spojrzenie na produkcję filmową jako coś, co jest wplecione w sieć rozmaitych kulturowych (odmiennych i autonomicznych dla każdej kultury) uwarunkowań, przy czym nie chodzi wyłącznie o uwarunkowania polityczne czy ekonomiczne, które zwykle wyznaczają horyzont „pozatekstualnych” studiów filmoznawczych. Takie podejście jest już zauważalne, jednak film wciąż stosunkowo często traktuje się jako coś, co istnieje w oderwaniu od szczególnych cech czy dyspozycji kulturowych społeczeństwa, w jakim powstaje³⁸. Filmy nadal zbyt często analizuje się albo w wąskich ramach tekstu, albo w wybranym kontekście ściśle związanym z tymże tekstem. Badania filmu jako fenomenu rozpościerającego się od czołówki do napisów końcowych (nawet w wersji „panoramicznej”, czyli w formie namysłu nad określonym nurtem czy gatunkiem) są oczywiście potrzebne – służą wszak lepszemu rozumieniu świata (poza)ludzkiego, co jest jednym z wyznaczników /celów humanistyki. Jednak prowadzenie ich w oderwaniu od (znajomości i rozumienia) cech charakterystycznych otoczenia, w jakim powstają filmy, a zatem bez uwzględnienia

(znajomości i rozumienia) tego, co cechuje wspomniany już *proces budowy różnorodnych i równouprawnionych modeli rzeczywistości*, czyli właśnie poszczególnych systemów kulturowych, odziera owe studia z bogactwa (relevantnych dla poznania i rozumienia) uwikłań. Krótko mówiąc, badanie filmu dla samego filmu wydaje mi się niewystarczające w porównaniu z jego badaniem w celu poznania i zrozumienia kultury, w jakiej on powstaje. Zdaje sobie sprawę, że takie podejście może zostać określone mianem redukcjonistycznego, w tym sensie, że czyni z filmu system stosunkowo prosty, na podstawie którego można zrozumieć inny, bardziej skomplikowany – w tym wypadku kulturę. W mojej perspektywie film staje się jednak między innymi narzędziem poznania – nie tyle istniejącej obiektywnie rzeczywistości, ile naszych sposobów jej postrzegania/poznania/konstruowania, w tym właśnie kultury, która sama jest konstruktem. Również istotne dla wielu osób zajmujących się badaniami nad kulturą filmową pytanie o to, czy jedną z nich można poznawać i ewentualnie wyjaśniać za pomocą narzędzi innej, mogłoby w procesie analizy prowadzonej w paradygmacie konstruktywistycznym doczekać się odpowiedzi.

Innym kontekstem, w którym rozpoznania radykalnego konstruktywizmu mogą być inspirujące, jest tak zwane kino światowe. Autorzy jednej z najważniejszych publikacji poświęconych tej tematyce, *World Cinema: A Critical Introduction*, proponują trzy poziomy analizy: policentryzm (istnienie pięciu podmiotów produkcyjnych – Hollywood, Bollywood, Nollywood, kino europejskie i azjatyckie), polimorfizm (rozdzielenie wielu postaci kina – narodowego, transnarodowego, postkolonialnego, diasporycznego, *small cinemas*, *minor cinemas* itd.) oraz poliwalencja (różnorodny sposób recepcji oraz interpretacji filmów w różnych częściach świata, kulturach, grupach społecznych lub tożsamościowych)³⁹. W miejscach przecięć owych porządków pojawiają się zagadnienia takie jak: różnorodność dyspozytywów, metody produkcji i sposoby jej finansowania oraz rodzaje i znaczenie festiwali. Prezentowana refleksja jest w znacznym stopniu zanurzona w paradygmacie geograficzno-kulturowym oraz – co szczególnie ciekawe – wskazuje na konstrukcyjny charakter tytułowej kategorii. Cecha ta odsyła do subiektywnego i procesualnego sposobu tworzenia kategorii osadzonej dodatkowo w ambiwalentnym napięciu między tym, co faktyczne (geografia), oraz tym, co konstruowane (kultura), co może być interesujące w kontekście konstruktywistycznym.

Wspominałam już o związkach literaturo- i medioznawstwa z radykalnym konstruktywizmem. Ponieważ między obiema dyscyplinami a badaniami nad filmem istnieją rozmaite przepływy, sądzę, że warto je pokrótce scharakteryzować. Na gruncie literaturoznawstwa inspiracje konstruktywistyczne można odnaleźć przede wszystkim w refleksji Siegfrieda J. Schmidta. W latach 70. ubiegłego wieku powstała w Republice Federalnej Niemiec autonomiczna szkoła naukowa, której członkowie – skupieni wokół Schmidta – położyli podwaliny pod tak zwaną Empiryczną Naukę o Literaturze (ENL). Wyróżniała ją odejście od hermeneutycznej metody analizy utworów literackich i skupienie się na ich wymiarze komunikacyjnym, co oznaczało porzucenie perspektywy skoncentrowanej na lekturze tekstu i przejście do badania jego działania w społeczeństwie. Nauka o literaturze miała być uprawiana jak nauka społeczna. Istotnym uczestnikiem literackiego procesu komunikacji (a zarazem przedmiotem badawczym) stał się czytelnik –



Lisbon Story, reż. Wim Wenders (1994)

fundator znaczenia i funkcji utworu literackiego⁴⁰. Napięcie między hermeneutyką a metodą empiryczną oddawało dość radykalne twierdzenie: *Kto w swoim postępowaniu badawczym zajmuje się interpretacją tekstu literackiego, staje się uczestnikiem literatury, a nie nauki o literaturze*⁴¹. Z założeniem tym można się zgadzać bądź nie, jego zastosowanie do filmoznawstwa wydaje się jednak problematyczne z dwóch powodów. Po pierwsze, w obu naukach chodzi o inny przedmiot badań (tekst *versus* obraz); po drugie, w przypadku badań nad filmem pojawia się niezgodność między owym przedmiotem a metodą jego analizy /interpretacji (obraz – tekst), w literaturoznawstwie zaś w tym ostatnim zakresie panuje spójność (tekst – tekst). O ile zatem interpretację tekstu literackiego, będącą przecież także tekstem (niekiedy nawet quasi-literackim), można wpisać w pole literatury, o tyle interpretację filmu, odnoszącą się wszak do obrazu, trudno zaliczyć do działania o charakterze filmowym – ktoś, kto interpretuje czy analizuje film, nie staje się zatem uczestnikiem tego obszaru. Powyższy osąd trudno byłoby więc odnieść do filmoznawstwa, chyba że w przyszłości zamiast tekstów będziemy (standardowo!) tworzyli wideoeseje i operowali nimi naukowo. Nie zmienia to jednak faktu, że – jak wspomniałam – w środowisku filmoznawczym od jakiegoś czasu podnoszą się głosy krytyczne wobec metody hermeneutycznej dobiegające właśnie ze strony – by tak to określić – empirycznej. Z tego, co mi wiadomo, nie są one jednak inspirowane strukturą teoretyczną wypracowaną przez Siegfrieda J. Schmidta⁴². Wykorzystanie kategorii i sposobów analizy ENL w badaniach filmu mogłoby być efektywne, choć z pewnością musiałoby uwzględnić specyfikę medium.

Z powodu różnic między tekstem i obrazem bliższe refleksji nad filmem wydają się wpływy konstruktywistyczne w medioznawstwie. Odkrycie tych – w gruncie rzeczy – dość oczywistych związków rzuci dodatkowe światło na problem reprezentacji oraz izomorficznej relacji między obrazem a rzeczywistością. W tym wypadku warto sięgnąć również po refleksję Siegfrieda J. Schmidta uznającego media za narzędzia (kognitywnej i komunikacyjnej) konstrukcji rzeczywistości. Badacz odnosi się głównie do telewizji, choć jego analizę można pod wieloma względami zastosować do filmu. Przypomina w niej, że twórcy ofert medialnych konstruują rzeczywistość nie tylko przez to, iż tworzą produkty medialne, łącząc rozmaite obrazy, techniki i estetyki, lecz także przez to, że *do tej produkcji wpływają ich własne konstrukcje rzeczywistości jako określone wielkości – niezależnie od tego, czy pracują dokumentalnie, czy też fikcjonalnie*⁴³. Konstrukcyjny charakter rzeczywistości medialnej (filmowej) jest oczywistością – zarówno dla badaczy, jak i odbiorców. Dziś zaś, gdy możliwe jest tworzenie *deepfakes*, rozumiemy to lepiej niż dotychczas⁴⁴. Warto jednak zauważyć, że jedną kwestią jest świadomość konstrukcyjnej natury zapośredniczenia oraz niewiarygodności obrazów medialnych, a inną poddanie się ich „mocy urzekania”⁴⁵. Niekonsekwencja ta wynika między innymi z tego, że odbiorcy mediów są tak przyzwyczajeni do specyficznych środków wyrazu (ruchy kamery, montaż etc.), iż uznają je za całkowicie naturalne (przezroczyste) formy postrzegania, przez co aspekt konstrukcyjny zostaje ukryty. Sposób odbioru przekazu filmowego jednocześnie jako konstrukcji oraz reprezentacji jest przewrotny, choć powszechny. W kolejnym cytacie należałoby tylko wymienić słowo „wiadomości” na „filmy”: (...) *być może [kiedyś] uda się rozwiązać zagadkę po-*

jawiającą się w myśleniu wielu badaczy mediów i komunikacji, którzy uznają wiadomości z jednej strony za subiektywnie uwarunkowane „interpretacje rzeczywistości”, z drugiej strony jednak stosują do nich „kryterium adekwatności”⁴⁶.

Chciałabym jeszcze przytoczyć te fragmenty myśli Schmidta, w których odnosi się on zarówno do konstrukcyjnego charakteru obrazów medialnych, jak i do niemożności reprezentacji (nawiązania do telewizji mogą – jak uprzednio – zostać z powodzeniem przeniesione na grunt filmu): *Ofert medialnych nie można określić z wielu powodów jako odwzorowania rzeczywistości, lecz jako oferty dla systemów kognitywnych i komunikacyjnych, wprawiające w ruch konstrukcje rzeczywistości (...). Jeśli owe oferty nie zostaną użyte, oferty medialne nie „transportują” zupełnie niczego. (...) Przy pomocy telewizji nie otwiera się żadne okno na świat, lecz okno na naszą kulturę i społeczeństwo*⁴⁷. Schmidt twierdzi, że obrazów medialnych nie sposób nazwać reprezentacjami oraz że dopiero ich odbiór powoduje powstanie znaczenia, zaś mediatyzowanie to w istocie konstruowanie. Innymi słowy, obrazy nieoglądane niczego nie oznaczają, gdyż to dopiero w procesie kognicji / konstrukcji powstaje znaczenie. Nie jest to oczywiście nowa myśl w badaniach filmu i mediów, warto ją jednak powtarzać. Z mojego punktu widzenia sednem myśli konstruktywisty jest natomiast to, że obrazy nie reprezentują tego, do czego (wizualnie) nawiązują, lecz wskazują ku aktualnym kulturowo-społecznym warunkom, w których odbywa się recepcja. W warunkach społeczeństwa medialnego *główna uwaga [konstruktywizmu] nie skupia się na pytaniu o zachowanie podmiotu i obiektu, o obiektywność i prawdę postrzegania i poznania (...), lecz przede wszystkim na pytaniu o warunki i kryteria włączalności kognitywnych i komunikacyjnych konstrukcji rzeczywistości (...)*⁴⁸. Może to oznaczać, że wytwory medialne, a więc także filmy, należy uznawać za coś, co komunikuje, jednakże nie w sensie reprezentacji, a konstrukcji – odbywającej się w określonych warunkach, kontekstach i systemach produkcji, recepcji i ustalania znaczeń⁴⁹.

Close-up: problem reprezentacji

Powody występowania terminu „reprezentacja” w dyskursie filmoznawczym są rozmaite. Źródłem stanowiska reprezentacjonistycznego może być tradycja filozoficzna, w ogromnej części oparta na dualistycznym przekonaniu o istnieniu niezależnej rzeczywistości oraz poznającego ją (za pomocą reprezentacji) podmiotu. Mogą być nim także nauki o poznaniu, gdzie podobne stanowisko dominuje. Może ono w końcu wynikać z samej natury medium filmowego, którego esencją jest ruchomy obraz zrodzony z – by tak to ująć – porządku fotorealistycznego i przez dekady w tym porządku się rozwijający. Fotorealistyczny efekt filmu zostaje wzmocniony przez zabiegi potęgujące iluzję rzeczywistości bądź immersyjność (np. kino stylu zerowego, technika 3D), upowszechnienie określeń takich jak choćby „film dokumentalny”⁵⁰ czy „film historyczny”, a także wykorzystywanie nagrań filmowych jako dowodów (np. w procesach sądowych) lub materiału referencyjnego (w procedurach medycznych, wojskowych itp.). Wszystko to powoduje, że krytyczne ujęcie terminu „reprezentacja” w filmoznawstwie bywa problematyczne. Inną kwestią jest to, że reprezentacja bywa na gruncie badań nad filmem także kategorią analityczną. Dotyczy to w szczególności refleksji utrzyma-

nej w duchu teorii feministycznych, krytycznej teorii rasy, *queer studies* czy namysłu nad różnicą klasową. W tym wypadku chodzi o widzialność na ekranie danej grupy (zwykle mniejszościowej), a więc w gruncie rzeczy o analizę na poziomie tekstualnym. Tak pojmowana reprezentacja staje się narzędziem emancypacji społeczno-politycznej oraz – przynajmniej na poziomie deklaratywnym – wykazuje związki z działaniem performatywnym. O ile zatem powody upowszechnienia się pojęcia „reprezentacja” w filmoznawstwie są zrozumiałe, o tyle przyczyny jego trwałości (sprowadzającej się w znacznej mierze do bezkrytycznego stosowania) już nie. Do tej trwałości przyczynia się bez wątpienia wielość kontekstów i zjawisk, w/do jakich można zastosować kategorię reprezentacji. Jest to dość praktyczne, ponieważ pozwala posługiwać się nią w zasadzie wedle uznania. Swoboda ta skutkuje jednak zarówno mnogością teorii i definicji, za pomocą których próbuje się określić wyznaczniki i znaczenie reprezentacji⁵¹, jak i rozmyciem tych ostatnich. W latach 70. filozof Max Black w tekście *How Do Pictures Represent?* skarżył się na ten urodzaj: *Są to pytania, które chciałbym rozważyć (...), bardziej w nadziei na wyjaśnienie samych pytań niż w nadziei na znalezienie akceptowalnych odpowiedzi. Główne trudności w dociekaniaх wynikają bowiem z braku jasności takich słów jak „reprezentacja” (...), których nie da się uniknąć bez męczącej parafrazy*⁵².

W ostatniej części wywodu chciałabym wskazać problemy wynikające ze stosowania pojęcia „reprezentacja”. Pierwszym jest określenie tego, do czego miałyby się ono odnosić. Jeśli za kryterium przyjąć wartość emancypacyjno-performatywną, należałoby zgodzić się z tym, że reprezentowanie może odnosić się wyłącznie do osób, nie zaś do innych zwierząt, rzeczy czy zjawisk. Twierdzenie, że reprezentacyjność stanowi cechę wyłącznie podmiotów racjonalnych, czyni jednak sposób funkcjonowania pojęcia „reprezentacja” jeszcze bardziej problematycznym. Z jednej strony bowiem dopuszcza jego zasadność, ale z drugiej nie zawiera eksplicitnego wyjaśnienia własnej ograniczoności. Ponadto twierdzenie to pociąga za sobą pytania o to, kto, kogo, pod jakim warunkiem i w jaki sposób może lub powinien reprezentować. Powodują one, że namysł nad reprezentacją łączy się z kwestiami etycznymi i w takim kontekście należałoby go rozwijać, co z kolei oznacza, że definiowanie tej kategorii powinno opierać się na szerszym pozafilimowym (choć nie wyłącznie ideologiczno-politycznym) kontekście.

Pytania te, w szczególności ostatnie, prowadzą do kolejnych zastrzeżeń. Wyłania się z nich bowiem kwestia (nie)udatności reprezentacji, jak również konieczność określenia, kto, na jakiej podstawie i mocą jakiego autorytetu może o owej (nie)udatności decydować. To, że pojęcie „reprezentacja” zyskało wyraźny rys ideologiczny, świadczy o istnieniu potrzeby jego praktycznego zastosowania, wykraczającego zarówno poza kontekst estetyczno-kognitywny, jak i pytanie o referencyjność danego obrazu względem rzeczywistości. Jest to, przynajmniej w pewnej mierze, zrozumiałe. Nie zmienia to jednak faktu, że nie wiadomo, ani jaka rzeczywiście jest siła performatywna obrazu, ani w jaki sposób obraz staje się reprezentacją, ani czym – w sensie ontologicznym – jest reprezentacja. I to jest problem drugi. Być może zresztą namysł nad tą ostatnią kwestią nie ma większego znaczenia. Może – w duchu myślenia konstruktywistycznego – należałoby się raczej zastanowić, co pojęcie to może wnieść do poznania, a zatem jaki byłby jego sens epistemologiczny. Tu jednak pojawia się problem trzeci, zawierający się

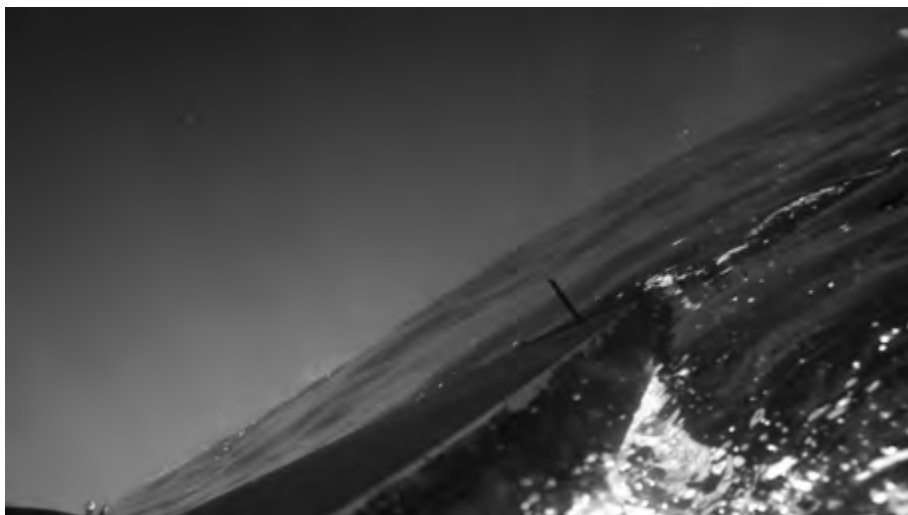
w pytaniu: czy stosowanie terminu „reprezentacja” przyczynia się do rozwiązywania jakichś praktycznych problemów i zbliża nas do poznania, czy – przeciwnie – prowadzi do nieporozumień i powoduje zamęt poznawczy.

Sądę, że mamy do czynienia z tym drugim przypadkiem. Dobrym, choć z pewnością wcale nie jedynym przykładem jest tu – cechujące część przedstawicieli środowiska naukowego, krytyków filmowych oraz miłośników filmu – przekonanie o stosowności jednych i niestosowności innych „reprezentacji” ekranowych. Niektóre zarzuty dotyczą obrazów odnoszących się do fikcji (przypadek czarnych elfów – m.in. w serialu *Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy* / *The Lord of the Rings: The Rings of Power*, Amazon Prime, 2022- /), inne tych, które w jakimś stopniu odsyłają do rzeczywistości (np. historycznej, jak w przypadku wizerunku dworu brytyjskiego w serialu *Bridgertonowie* / *Bridgerton*, Netflix, 2020- / czy Polski sarmackiej w 1670 / Netflix, 2023- /). Śladów nieporozumień związanych z oceną zasadności ukazywania choćby czarnych postaci w rozmaitych kontekstach, a co za tym idzie – stopnia wiarygodności przekazu, jest mnóstwo. *Jeżeli dostajemy historyczny film czy historyczny serial, w którym widzimy na dworze brytyjskiej monarchii czterysta, pięćset lat temu czarnoskórego, to zakłamujemy rzeczywistość* – mówił całkiem niedawno jeden z krytyków⁵³. To oczywiste nawiązanie do *Bridgertonów*, o których zresztą ten sam publicysta wypowiadał się cztery lata wcześniej: *W kinie czysto historycznym [sic!] zaczynamy mieć rzeczy ahistoryczne w imię poprawności politycznej i to jest coś bardzo niebezpiecznego*⁵⁴. W publicystyce brawura tego rodzaju nie powinna dziwić, ale warto zdać sobie sprawę, że jej pośrednią przyczyną jest – propagowane również na gruncie akademickim – przekonanie o reprezentacyjnym czy referencyjnym charakterze obrazu filmowego, a przynajmniej przyzwyczajenie do posługiwania się w stosunku do niego pojęciem „reprezentacja”. Ostatni cytat pochodzi z programu telewizyjnego, w którym wzięły udział także dwie naukowczynie (literaturoznawczynie oraz historyczka kultury). W rozmowie pojawiły się też inne dyskusyjne wypowiedzi sprowokowane przez problematyczne pytania prowadzącego audycję: *czego [w sensie historycznym] nie można się nauczyć z serialu?* oraz *czy coś takiego [obecność czarnych arystokratów na dworze brytyjskim w XIX w.] mogło się zdarzyć?*⁵⁵. To zaledwie jeden przykład, ale przeświadczenie, że utwory filmowe zaciągają dług u rzeczywistości i winny ją kopiować, jest powszechne.

Podobny sceptycyzm, powodowany niskim stopniem wiarygodności filmów, nie jest wszakże jedynym problemem. Inny to (modelowana) performatywność reprezentacji. Jeśli – uznawszy, że film jest dłużnikiem rzeczywistości, a więc zobaczywszy w nim jej reprezentację – odrzucimy obraz czarnej XIX-wiecznej arystokracji brytyjskiej jako fałszowanie historii, to siłą rzeczy podważymy, a raczej całkowicie unieważnimy performatywny potencjał kategorii reprezentacji. Innymi słowy, założenie reprezentatywnego charakteru filmu oznacza uznanie niezdatności reprezentacji do działania performatywnego, czyli – w gruncie rzeczy – do bycia reprezentacją. Można byłoby w zasadzie przystać na tę sprzeczność, zakładając, że badacze posługujący się terminem „reprezentacja” byliby skłonni uznać, że jeden sposób rozumienia reprezentacji wyklucza drugi. Nie zmienia to jednak faktu, że problem pozostaje, ponieważ sprzeczność ta świadczy o definicyjnej i strukturalnej niespójności analizowanej kategorii.



Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy (Amazon Prime, 2022–)



Purpurowe morze, reż. Amel Alzakout, Khaled Abdulwahed (2020)

Postscriptum

Nie tracąc z oczu sformułowanych uprzednio wątpliwości, chciałabym postawić pytanie, czy rezygnacja z pojęcia „reprezentacja” stanowiłaby dla badań nad filmem wymierną stratę, a jeśli tak – na czym miałyby ona polegać. Jest wszakże wystarczająco wiele terminów, które mogą być (i są) stosowane wymienianie. A skoro reprezentacja ma oznaczać to samo, co choćby prezentacja, lub jeśli posługującym się tym pojęciem wcale nie chodzi o odpowiedniość obrazu względem rzeczywistości, lecz o jakiś sposób jej przedstawienia, to czemu ma służyć stosowanie tej formy i co świadczy przeciwko na przykład określeniu „sposób przedstawienia” albo jego zamianie na „konstrukcję” czy „metaforę”? Jak twierdzą radykalni konstruktywiści, obrazy nie reprezentują „obiektywnego” świata, a jedynie dają wgląd w kulturowo-społeczne uwarunkowania ich powstawania i recepcji (i/lub w sposób postrzegania, doświadczenia, wrażliwość twórców). Krytyczna refleksja nad reprezentacją mogłaby ponadto, po pierwsze, zyskać walor użyteczności, zapobiegając kuriozalnym zarzutom wobec filmów, że zafałszowują rzeczywistość (historyczną bądź nie), i umożliwiając ich pełniejszy odbiór (indywidualny oraz społeczny); po drugie, przyczynić się do praktycznego rozwiązania problemu dotyczącego choćby sporów o odnoszącą się do rzeczywistości pozafilmowej adekwatność lub nieadekwatność reprezentacji; po trzecie zaś, prowadzić do akceptacji konstrukcji rzeczywistości filmowej innych niż te, które uznalibyśmy za najwłaściwsze, oraz traktowania (komercyjnych) obrazów filmowych wyłącznie jako wyobrażeń, wariantów czy metafor.

Być może wszelako – ujmując rzecz przewrotnie – nie należy całkowicie odrzucać reprezentacji, za jej jedyną możliwą odmianę uznać zaś właśnie Wendersowski czysty obraz. Wziąwszy pod uwagę, że powstał on w efekcie automatycznej (odbywającej się niemal bez udziału człowieka) rejestracji, można byłoby przypisać mu najwyższy możliwy stopień referencyjności. Akt filmowania wyglądałby wówczas następująco: kamera zostaje włączona i dokonuje niekontrolowanego zapisu. W procesie tym – wbrew standardom realizacyjnym – brakuje elementu kreacji biorącej się w znacznym stopniu właśnie z kontroli nad tym, co i w jaki sposób jest rejestrowane⁵⁶. Reprezentacja następowałaby tu o tyle, o ile obraz stworzony za pomocą kamery re-prezentowałby (uobecniałby) coś, co zaistniało (było obecne) w danej chwili i miejscu, czego jednak nikt nie widział⁵⁷. Tylko jaki sens miałyby mieć czyste obrazy (oraz złożone z nich filmy)? Kto, poza Richardem z *Lisbon Story*, chciałby je nagrywać? I w jakim celu?

Zdaje sobie sprawę, że konieczny jest zarówno szerzej zakrojony, jak i bardziej wnikliwy namysł nad kwestiami poruszonymi w ostatniej części artykułu. To wykracza jednak poza jego aktualne ramy i wymaga nie tylko osobnej refleksji, lecz także publikacji.

- ¹ O filmie pisałam już kilka lat temu. Zob. E. Fiuk, *Ujęcie z wnętrza rzeczy. Przypadek „Purpurowego morza” Amel Alzakout i Khaleda Abdulwaheda*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 118, s. 58-74.
- ² Tamże, s. 62.
- ³ A. Gwóźdź, *Teorie filmu/mediów: tryby przejścia* (opis panelu), <https://filmoznawcy.us.edu.pl/panele> (dostęp: 12.05.2025).
- ⁴ Por. np. K. Klejsa, M. Piepiórka, *Analiza repertuarów w porównawczych badaniach kultury filmowej i telewizyjnej PRL*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 127, s. 76-106.
- ⁵ M. Stelmach, *Cinema Counts: The Computational Turn and Quantitative Methods in Film Studies*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 127, s. 21-22.
- ⁶ Związki tych dyscyplin z radykalnym konstruktoryzmem można prześledzić w wielu publikacjach. Do niektórych odnoszę się szczegółowo w kolejnych akapitach. Tu chciałabym wskazać kilka innych: S. Michalczyk, *Konstruktoryzm jako teoria mediów*, w: *Współczesne media – medialny obraz świata. Zagadnienia teoretyczne*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 25-45; M. Flacke, *Verstehen als Konstruktion. Literaturwissenschaft und Radikaler Konstruktivismus*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1994; B. Balicki, *Radykalny konstruktoryzm. Krótkie wprowadzenie*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2021, s. 83-93; A. Siemes, *Niklasa Luhmanna wykład „Wprowadzenie do teorii systemów”*, tłum. B. Balicki, w: *Radykalny konstruktoryzm. Antologia*, red. B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk, Gajt, Wrocław 2010, s. 173-210; N. Luhmann, *Auto-poieza systemów społecznych*, tłum. K. Krajewska, I. Strońska, w: *Radykalny konstruktoryzm. Antologia*, dz. cyt., s. 151-172; M. Cyzman, *Learning Is a Constructive Activity: On Teaching Languages – A Lesson from Ernst von Glasersfeld*, w: *Radikaler Konstruktivismus. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, red. T. Hug, J. Mitterer, M. Schorner, Innsbruck University Press, Innsbruck 2019, s. 111-122; M. Żylińska, *Konstruktoryzyczna dydaktyka języków obcych*, „Języki Obce w Szkole” 2009, nr 1, s. 5-14.
- ⁷ Wpływy konstruktoryzyczne są oczywiście widoczne w kognitywnej teorii filmu (zob. m.in. D. Bordwell, *Pochwała kognitywizmu*, tłum. A. Helman, w: *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 38-44), choć wykorzystuje się je tam inaczej niż proponuje to ja, zwracając uwagę nie na perspektywę konstruktoryzyczną w ogóle, lecz tę pochodzącą z radykalnego konstruktoryzmu.
- ⁸ Na istnienie podobnych, choć pierwotnych wobec radykalnego konstruktoryzmu koncepcji powołują się zresztą jego krytycy odmawiający mu oryginalności. Zarzuty te można odeprzeć, odwołując się do Niklasa Luhmanna: *Nowe widzi Luhmann przede wszystkim w „formie teoretycznej” teorii konstruktoryzycznej – „samoreferencyjnego, zamkniętego w sobie poznania” – w teorii, która zasadniczo wychodzi od różnicy (system/środo-wisko), operacyjnej zamkniętości i samoreferencji. Nowe – lub przynajmniej produktywnie – wydaje mi się także to, że konstruktoryzyczne rozważania o teorii poznania mogą zyskać „podbudowę” (ale nie dowód) w nowych wynikach badań neurologii i nauk o poznaniu, które przekonują nas o tym, że poznawać mogą tylko systemy zamknięte* (S. J. Schmidt, *Rzeczywistość obserwatora*, tłum. D. Wączek, w: *Radykalny konstruktoryzm. Antologia*, dz. cyt., s. 245).
- ⁹ Podejście to – często uznawane za radykalne, bo rzekomo eliminujące z doświadczenia realność rzeczy (akurat) niewidzianych – przez Glasersfelda jest interpretowane nie w kategoriach ontologicznych, lecz epistemologicznych: poznać możemy tylko to, co jesteśmy zdolni percypować.
- ¹⁰ Zob. F. Nietzsche, *Teoriopoznawcze wprowadzenie o prawdzie i kłamstwie w sensie pozamoralnym*, tłum. K. Wolicki, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1980, nr 3, s. 165-184.
- ¹¹ Zob. rozdziały poświęcone ideom Rorty’ego w tomach: *Filozofia amerykańska dziś*, red. T. Komendziński, A. Szahaj, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999 oraz T. Szubka, *Neopragmatyzm*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, a także M. Czarnocka, *Destrukcja i konstrukcja pojęcia prawdy w poglądach Richarda Rorty’ego*, „Przełom Filozoficzny” 1996, nr 1, s. 96-109.
- ¹² E. von Glasersfeld, *Poznanie bez metafizyki: stanowisko radykalnego konstruktoryzmu*, tłum. M. Urban, w: *Radykalny konstruktoryzm. Antologia*, dz. cyt., s. 34. Badania i refleksje wspomnianego przez autora Humberta Maturany, chilijskiego biologa i filozofa, stanowiły znaczny wkład w rozwój radykalnego konstruktoryzmu.
- ¹³ Tamże, s. 35.
- ¹⁴ S. J. Schmidt, *Konstruktoryzm w badaniach mediów: koncepcje, krytyka, konsekwencje*,

- tłum. B. Balicki, D. Wączek, w: *Radykalny konstrukttywizm. Antologia*, dz. cyt., s. 237.
- ¹⁵ E. von Glasersfeld, *Poznanie bez metafizyki...* dz. cyt., s. 33.
- ¹⁶ Tenże, *Nauka z punktu widzenia radykalnego konstrukttywizmu*, tłum. M. Urban, w: *Radykalny konstrukttywizm. Antologia*, dz. cyt., s. 51-52.
- ¹⁷ Tamże, s. 52.
- ¹⁸ Tamże, s. 55.
- ¹⁹ S. J. Schmidt, *Rzeczywistość obserwatora*, dz. cyt., s. 251.
- ²⁰ Tenże, *Konstrukttywizm w badaniach mediów...* dz. cyt., s. 238; tenże, *Rzeczywistość obserwatora*, dz. cyt., s. 252.
- ²¹ O ograniczeniach i mankamentach metod ilościowych w filmoznawstwie pisał przekonująco Wojciech Świdziński, którego wątpliwości podzielam. Zob. W. Świdziński, *Zmienność upodobań – zmienność perspektywy*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 121, s. 205-2014 oraz tenże, *Czy da się określić, kto był królem śmiechu? Uwagi o badaniach recepcji filmu w Polsce międzywojennej*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 127, s. 53-74. Jeśli chodzi o pierwszy ze wskazanych artykułów, to doczekał się on polemicznego komentarza, co może świadczyć o żywotności metod empirycznych na gruncie badań filmu. Zob. A. Dębski, *Zmienność upodobań: „ad vocem”*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 122, s. 179-183.
- ²² E. von Glasersfeld, *Radical Constructivism: A Way of Knowing and Learning*, The Falmer Press, London – Washington 1995, s. 93.
- ²³ D. D. Hoffman, *The Interface Theory of Perception: Natural Selection Drives True Perception to Swift Extinction*, w: *Object Categorization: Computer and Human Vision Perspectives*, red. S. Dickinson, M. Tarr, A. Leonardis, B. Schiele, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 148-265.
- ²⁴ Warto zauważyć, że w psychologii kognatywnej (pierwotnej dziedzinie Hoffmana) korzysta się w dużym stopniu z rozpoznania konstrukttywistycznych. Zob. np. D. Chmielewska-Banaszak, *Teorie i idee konstruktywistyczne w psychologii*, „Principia” 2012, nr 56, s. 43-63.
- ²⁵ W jednym z wystąpień Hoffman obrazowo tłumaczy zasadność tezy o konstruowaniu, dowodząc, jak często to robimy. W tym celu przytacza przykład tworzenia trójwymiarowego wyobrażenia z dwuwymiarowego obrazu (kwadraty „zmieniające się” w procesie percepcji wzrokowej w sześcian). Zob. The Weekend University, *Is Reality an Illusion?: Professor Donald Hoffman, PhD*, <https://www.youtube.com/watch?v=vhGY-sUitgNk> (dostęp: 19.05.2025).
- ²⁶ D. D. Hoffman, dz. cyt., s. 2-9.
- ²⁷ W tym wypadku Hoffman także posługuje się prostym przykładem, odsyłając ponownie do naszego codziennego doświadczenia. Tłumaczy, że jeśli korzystamy z komputera lub telefonu do wysłania pliku tekstowego bądź zdjęcia, uruchamiany skomplikowane procesy oparte na milionach elementów wymagających napięcia elektrycznego. Gdybyśmy zatem mieli wiedzieć, co naprawdę się dzieje, nie mówiąc już o samodzielnym wykonywaniu odpowiednich czynności, nigdy nie osiągnęlibyśmy celu, to znaczy nie wysłalibyśmy do nikogo żadnego pliku. Nie tylko trwałoby to niewyobrażalnie długo, lecz także wymagałoby umiejętności, które są nam w istocie zupełnie niepotrzebne do zrobienia tego, co chcemy zrobić. Urządzenie zatem „ukrywa” przed nami prawdę, a dzięki temu zwiększa naszą funkcjonalność w świecie. To samo dzieje się w przypadku percypowania rzeczywistości i funkcjonowania w niej. Zob. The Weekend University, *Donald Hoffman and Anil Seth: New Frontiers in the Science of Consciousness*, <https://www.youtube.com/watch?v=3tUTdgVhMBk> (dostęp: 19.05.2025). Na temat teorii interfejsu zob. także D. D. Hoffman, dz. cyt., s. 9-16.
- ²⁸ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 168-169. Innym ogniwem łączącym koncepcje Hoffmana i Nietzschego, a także przywoływanego wcześniej Kanta, jest pojęcie czasu i przestrzeni. Wszyscy trzej traktują te kategorie wyłącznie jako aspekty poznania, cechy charakterystyczne doświadczenia ludzkiego, a nie właściwości świata rzeczywistego. Por. D. D. Hoffman, dz. cyt., s. 9; F. Nietzsche, dz. cyt., s. 174; E. von Glasersfeld, *Radical Constructivism...* dz. cyt., s. 114. Hoffman często odnosi się ponadto do badań amerykańsko-irańskiego fizyka Nomy Arkani-Hameda, zakładającego kres czasoprzestrzeni jako fenomenowi fizycznego. Zob. np. Max-Planck-Institut für Physik, *Nima Arkani-Hamed: The End of Space-Time*, <https://www.youtube.com/watch?v=GL77oOnrPzY> (dostęp: 13.08.2025).
- ²⁹ Science Time, *Donald Hoffman's Theory on Consciousness – The Greatest Mystery in The Universe*, <https://www.youtube.com/watch?v=1r5OQL7nf34> (dostęp: 19.05.2025).
- ³⁰ Zob. B. Balicki, *Radykalny konstrukttywizm. Krótkie wprowadzenie*, dz. cyt., s. 49.

- ³¹ Tamże, s. 49-50.
- ³² S. J. Schmidt, *Konstruktivistische Argumentationen als Reflexionsangebote für die Medien- und Kommunikationswissenschaften*, „Medien und Kommunikationswissenschaft” 2017, z. 2, s. 207.
- ³³ B. Balicki, *Radykalny konstrukttywizm. Krótkie wprowadzenie*, dz. cyt., s. 118.
- ³⁴ Tamże, s. 119.
- ³⁵ E. von Glasersfeld, *Poznanie bez metafizyki...* dz. cyt., s. 43. Do kwestii wzajemnej akceptacji i szacunku dla Inności odnosi się także Donald Hoffman. Zob. *The Diary Of A CEO, Top Psychologist, Donald Hoffman: Seeing True Reality Would Kill Us! I Can Prove It to You!*, <https://www.youtube.com/watch?v=W0vTZrZ-ny6A> (dostęp: 13.08.2025).
- ³⁶ B. Balicki, *Radykalny konstrukttywizm. Krótkie wprowadzenie*, dz. cyt., s. 117.
- ³⁷ Tamże, s. 144. Więcej na temat możliwości tolerancji i działania wspólnotowego zob. tamże, s. 144-147.
- ³⁸ Doskonałym, choć nadal dość rzadkim przykładem takiego kompleksowego spojrzenia na znaczenie tła kulturowego w produkcji filmowej jest artykuł Marcina Adamczaka *Podpatrywanie Bollywood i Kollywood. O odmienności kultur produkcji na przykładzie polskiego oraz indyjskiego przemysłu filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 120, s. 28-45.
- ³⁹ Zob. S. Deshpande, M. Mazaj, *World Cinema: A Critical Introduction*, Routledge, London – New York 2018, s. 5-6.
- ⁴⁰ Zob. tamże, s. 33, 43.
- ⁴¹ B. Balicki, *Empiryczna Nauka o Literaturze – kierunek w badaniach literackich i szkoła naukowa*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 43.
- ⁴² Por. tenże, *Radykalny konstrukttywizm. Krótkie wprowadzenie*, dz. cyt., s. 128-134.
- ⁴³ S. J. Schmidt, *Rzeczywistość obserwatora*, dz. cyt., s. 254.
- ⁴⁴ Innym ciekawym kontekstem krytyki kategorii reprezentacji w szeroko pojętym środowisku medialnym jest przypadek „niezpośredniczonej samoreprezentacji” w mediach społecznościowych – utopii z początku wieku, która runęła pod wpływem działania rozmaitych firm i algorytmów mających na celu manipulację treścią w celach ideologicznych i ekonomicznych. Zob. A. Giussani, *Olbrzymie protesty, żadnej rewolucji. Co się stało z masowymi buntami XXI wieku?* (rozmowa z Vincentem Bevisem), „Krytyka Polityczna”, 19.07.2025, <https://krytykapolityczna.pl/swiat/demonstracje-bez-rewolucji-vincent-bevins-if-we-burn-rozmowa> (dostęp: 13.08.2025). Również – by tak to nazwać – „skandal ikoniczny”, czyli prezentacja zmanipulowanych zdjęć postaci historycznych bądź świadków historii w mediach społecznościowych, na który niedawno zwrócił uwagę Jacek Dehnel, stanowi ciekawy wątek proponowanej przeze mnie refleksji krytycznej. Zob. <https://www.facebook.com/jacek.dehnel/posts/pfbid02QHT2NGVMrJsDNmawEL-6jhWaJ6oHcNsKivKEG7SW9Yig1rounicGAE51thQB2cGYRI> (dostęp: 13.08.2025).
- ⁴⁵ S. J. Schmidt, *Rzeczywistość obserwatora*, dz. cyt., s. 254.
- ⁴⁶ Tamże, s. 257.
- ⁴⁷ Tamże, s. 254-256.
- ⁴⁸ Tamże, s. 257.
- ⁴⁹ S. J. Schmidt, *Konstruktivistische Argumentationen...* dz. cyt., z. 2, s. 212-213.
- ⁵⁰ Niektóre warianty kina dokumentalnego (np. *cinéma vérité*) i przylegająca do niego kwestia prawdy krytykował Werner Herzog, który w słynnej „Deklaracji z Minnesoty” wprowadził intrygującą kategorię prawdy ekstatycznej. Zob. W. Herzog, *Deklaracja z Minnesoty. Prawda i fakt w kinie dokumentalnym*, tłum. Ł. Mojsak, w: Herzog, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, opr. zbiorowe, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 112-114 oraz Werner Herzog *Makes Trump-Era Addition to His Minnesota Declaration*, „Walker”, 19.06.2017, <https://walkerart.org/magazine/werner-herzog-minnesota-declaration-2017-addendum> (dostęp: 13.08.2025).
- ⁵¹ Przedsamak tej mnogości daje zestawienie wybranych publikacji: M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2010, s. 287-333; E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Art, Perception, and Reality*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore – London 1972; K. Kenney, *Representation Theory*, w: *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*, red. K. Smith, S. Moriarty, G. Barbatis, K. Kenney, Routledge, London 2004; J. Robinson, *Two Theories of Representation*, „Erkenntnis (1975-)” 1978, t. 12, nr 1, s. 37-53. Co ciekawe, wątpliwości dotyczące – rzekomo oczywistego – charakteru i znaczenia pojęcia „reprezentacja” pojawiły się także na gruncie nauki, dla której jest ono jednym z podstawowych, czyli kognitywistyki. Precyzyjną i konstruktywną krytykę w tym zakresie przedstawia publikacja filozofa Williama Ramseya *Representation Reconsidered*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

- ⁵² M. Black, *How Do Pictures Represent?*, w: E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, dz. cyt., s. 95-96.
- ⁵³ W. Jurasz, Z. Parafianowicz, *Jak Hollywood wspomogło prawicę w USA*, 11.04.2025, w: *Raport międzynarodowy* (podcast), produkcja: Onet, <https://www.onet.pl/informacje/onetiwiadomosci/raport-miedzynarodowy-jak-hollywood-wspomoglo-prawice-w-usa/j8bzndm,79cfc278> (dostęp: 23.05.2025).
- ⁵⁴ *Nie taka prosta historia. „Bridgertonowie”*, 2021 (program TV), produkcja: TVP, <https://vod.tvp.pl/programy,88/nie-taka-prosta-historia-odcinki,284834/odcinek-13,S01E13,306725> (dostęp: 23.05.2025).
- ⁵⁵ Tamże.
- ⁵⁶ Jeśli przyjąć, że (filmowa) kreacja, do której oczywiście zaliczam także tworzenie przekazów symbolicznych, jest zasadniczo tożsama z kontrolą (nad rejestrowaną rzeczywistością oraz kreowanym przekazem), to – wbrew tradycji Peirce’owskiej – reprezentacja jest jej przeciwieństwem.
- ⁵⁷ Jest to w gruncie rzeczy zbieżne z tym, o czym pisałam we wspomnianym już artykule poświęconym dokumentowi *Purpurowe morze*. Zob. E. Fiuk, dz. cyt.

Ewa Fiuk

Filmoznawczyni, adiunktka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Autorka monografii *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* (2012), *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzeń. Kino Tóma Týkwera* (2016) i *Film jako przestrzeń transkulturowa. Współczesny przypadek niemiecki* (2024) oraz wielu publikacji, w tym także przekładów z języka niemieckiego, w tomach zbiorowych i czasopismach. Redaktorka „Kwartalnika Filmowego”. Zainteresowania naukowe: film niemiecki, transkulturowość, teoria afektu i narracje mniejszościowe (ze szczególnym uwzględnieniem migracji) w kontekście twórczości filmowej.

Film scholar, Assistant Professor at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (Warsaw); film writer and contributor to many magazines, periodicals and books; translator and interpreter working in Polish and German; editor of *Kwartalnik Filmowy*. Author of the books *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* [Initiations, Identity, Memory: German Cinema at the Turn of Centuries] (2012), *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzeń. Kino Tóma Týkwera* [Worlds of Images, Dimensions of Sounds: Cinematic Work of Tom Týkwer] (2016) and *Film jako przestrzeń transkulturowa. Współczesny przypadek niemiecki* [Film as Transcultural Space: The Contemporary German Case] (2024).

ewa.fiuk@ispan.pl

Bibliografia

- [b. a.] (2021). *Nie taka prosta historia. „Bridgertonowie”*. Vod.Tvp.pl. <https://vod.tvp.pl/programy/88/nie-taka-prosta-historia-odcinki,284834/odcinek-13,So1E13,306725>
- [b. a.] (2024, 13 stycznia). *Donald Hoffman's Theory on Consciousness: The Greatest Mystery in The Universe*. YouTube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=1r5OQL7nf34>
- Balicki, B. (2010). Empiryczna Nauka o Literaturze – kierunek w badaniach literackich i szkoła naukowa. *Teksty Drugie*, (4), ss. 30–50.
- Balicki, B. (2021). *Radykalny konstrukttywizm. Krótkie wprowadzenie*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Black, M. (1972). How Do Pictures Represent?. W: E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Art, Perception, and Reality* (ss. 95–130). Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.
- Fiuk, E. (2022). Ujęcie z wnętrza rzeczy. Przypadek „Purpurowego morza” Amel Alzakout i Khaleda Abdulwaheda. *Kwartalnik Filmowy*, (118), ss. 58–74.
- Glaserfeld von, E. (1995). *Radical Constructivism: A Way of Knowing and Learning*. London – Washington: The Falmer Press.
- Glaserfeld von, E. (2010). Nauka z punktu widzenia radykalnego konstrukttywizmu (tłum. M. Urban). W: B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk (red.), *Radykalny konstrukttywizm. Antologia* (ss. 47–57). Wrocław: Gajt.
- Glaserfeld von, E. (2010). Poznanie bez metafizyki: stanowisko radykalnego konstrukttywizmu (tłum. M. Urban). W: B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk (red.), *Radykalny konstrukttywizm. Antologia* (ss. 29–44). Wrocław: Gajt.
- Gwóźdź, A. (2024). *Teorie filmu/mediów: tryby przejścia*. Filmoznawcy.Us.Edu.pl. <https://filmoznawcy.us.edu.pl/panele>
- Hoffman, D. D. (2009). The Interface Theory of Perception: Natural Selection Drives True Perception to Swift Extinction. W: S. Dickinson, M. Tarr, A. Leonardis, B. Schiele (red.), *Object Categorization: Computer and Human Vision Perspectives* (ss. 148–265). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jurasz, W., Parafianowicz, Z. (2025, 11 kwietnia). *Raport międzynarodowy. Jak Hollywood wspomogło prawicę w USA*. Onet.pl. <https://www.onet.pl/informacje/onetwiadomosci/raport-miedzynarodowy-jak-hollywood-wspomoglo-prawice-w-usa/j8bzndm,79cfc278>
- Nietzsche, F. (1980). Teoriopoznawcze wprowadzenie o prawdzie i kłamstwie w sensie pozamoralnym (tłum. K. Wolicki). *Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*, (3), ss. 165–184. (Publikacja oryginału: 1873).
- Schmidt, S. J. (2010). Konstrukttywizm w badaniach mediów: koncepcje, krytyka, konsekwencje (tłum. B. Balicki, D. Wączek). W: B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk (red.), *Radykalny konstrukttywizm. Antologia* (ss. 211–241). Wrocław: Gajt.
- Schmidt, S. J. (2010). Rzeczywistość obserwatora (tłum. D. Wączek). W: B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk (red.), *Radykalny konstrukttywizm. Antologia* (ss. 243–259). Wrocław: Gajt.
- Schmidt, S. J. (2017). Konstruktivistische Argumentationen als Reflexionsangebote für die Medien- und Kommunikationswissenschaften. *Medien und Kommunikationswissenschaft*, (2), ss. 207–218.
- Stelmach, M. (2024). Cinema Counts: The Computational Turn and Quantitative Methods in Film Studies. *Kwartalnik Filmowy*, (127), ss. 6–28.