

Doświadczenie jest wciąż „jednym z najmniej wyjaśnionych pojęć, jakimi dysponujemy”<sup>1</sup>, a zarazem słowem, „bez którego trudno się obyć”<sup>2</sup>. Terminem „doświadczenie” często posługiwano się, by zasygnalizować coś, co pozostaje jednostkowe i niewypowiedziane, trudne do przekazania w ramach konwencjonalnej komunikacji innym, którzy tego nie przeżyli.

Równocześnie doświadczenie jest postrzegane jako „węzłowy punkt przecięcia między językiem publicznym i prywatną subiektywnością, między możliwymi do wypowiedzenia obiegowymi twierdzeniami i niewyraźnością indywidualnego wnętrza”<sup>3</sup>.

Doświadczenie człowieka, naznaczone wzorcami kulturowymi, może stać się dostępne dla innych dzięki ucieleśnieniu emocji w wypowiedziach językowych, w mowie ciała i podjętych działaniach, może również zostać wyrażone w procesie późniejszego opowiadania albo znaleźć obiektywizację i eksternalizację w dziele sztuki.

„Dzięki podróży przez cudze narracje nasze życie staje się bogatsze, wychodzimy z tej podróży przemienieni, wykraczając poza introspekcję, potwierdzającą to, czym już jesteśmy”<sup>4</sup> pisał w *Pieśniach doświadczenia* Martin Jay, przywołując chwilę później słowa Wilhelma Diltheya: „Ciemność doświadczenia zostaje rozświetlona, pomyłki wynikające z zawężonego pojmowania podmiotu naprawione, a samo doświadczenie staje się szersze i bardziej pełne w procesie rozumienia innych ludzi – podobnie jak innych ludzi możemy rozumieć dzięki naszym własnym doświadczeniom”<sup>5</sup>.

## Kategoria doświadczenia wewnętrznego

Doświadczenie jest procesem, w którym człowiek nabywa coś, co może zachować dla siebie lub czym może podzielić się z innymi. Doświadczenie się przydarza, „nabywa się je mimo woli, będąc wrzuconym w sytuację, lub aktywnie podczas wykonywania różnych czynności podjętych świadomie, intencjonalnie”<sup>6</sup>. „Doświadczenie” – pojęcie określane niekiedy jako nieuchwytnie, a zarazem niezastąpione<sup>7</sup> – w ujęciu słownikowym bywa zwykle wyjaśniane jako „spontaniczne poznanie czegoś, co istnieje; rezultat aktu poznania, wyrażony w sądzie (sądach, zdaniach) empirycznym; stan psychiczny będący następstwem aktów doświadczenia”<sup>8</sup> i odbierane potocznie jako „doznawanie, przeżywanie czegoś lub podleganie próbom i ich następstwa (w postaci np. wiedzy i sprawności), a także uczestniczenie w czymś”<sup>9</sup>.

Jest to rodzaj „percepcji wewnętrznej” związanej z „poznawaniem własnych stanów świadomości”<sup>10</sup>. *Oksfordzki słownik filozoficzny* określa doświadczenie jako „strumień prywatnych przeżyć, wiadomych jedynie przeżywającemu podmiotowi, a w najlepszym razie – luźno związanych z jakimikolwiek zdarzeniami występującymi w świecie zewnętrznym czy doświadczeniu innych”<sup>11</sup>.

Rozpoznanie obecności duchowej czy psychologicznej sfery istnienia człowieka pojawia się wraz z pojęciem „subiektywności”, wprowadzonym w XVII wieku przez Kartezjusza i rozumianym przez niego jako to, co własne, związane z doświadczeniem w znaczeniu doświadczenia duchowego – jako substancja duchowa tożsama z myśleniem<sup>12</sup>.

Wkrótce to, co dla Kartezjusza było substancją myślącą, świadomością, zostało określone mianem „rozumu”, „umysłu”, „władzy poznawczej”. Badanie „czynności” umysłu przyniosło inne spojrzenie na jego „zawartość”<sup>13</sup>. John Locke uważał, że zawartość umysłu – wrażenia i przedstawienia (idee) – biorą początek z doświadczenia, z poruszeń

zmysłów przez rzeczy zewnętrzne. Ten angielski filozof wprowadził rozgraniczenie na doświadczenia zewnętrzne informujące o świecie zewnętrznym i doświadczenia wewnętrzne będące źródłem informacji o przeżyciach wewnętrznych. Locke sądził, że cała zawartość umysłu człowieka, złożona z wrażeń i przedstawień (idei) pochodzi z doświadczenia, z poruszeń zmysłów przez rzeczy zewnętrzne. Natomiast z wrażeń wywoływanych przez postrzeganie przedmiotów zewnętrznych powstają przedstawienia (idee), będące materiałem dla wewnętrznego zmysłu refleksji i samoobserwacji. Doświadczenie wewnętrzne było dla Locke'a myśleniem, rodzajem „wewnętrznego operowania ideami, gdzie umysł jest czynny, gdzie rozważa się coś z pewnym stopniem uwagi zależnym od woli”<sup>14</sup>.

Z czasem doświadczenie wewnętrzne stało się przedmiotem badań psychologów, którzy zaczęli określać je także mianem „doświadczenia subiektywnego”<sup>15</sup>. „Świat naszej świadomości, świat, który w swoisty sposób istnieje obok rzeczy widzialnych”<sup>16</sup> stał się w pracach tak zwanej szkoły wüzburgskiej, która jako pierwsza rozpoczęła badania nad procesami myślenia, przedmiotem eksperymentów zmierzających do jego możliwie najdokładniejszego opisu. Stosowano metody bezpośrednio, związane z samoobserwacją własnych przeżyć zaraz po ich przebiegu, określane mianem „wewnętrznego spostrzegania przeżyć” lub „uważnego przeżywania”, oraz metody pośrednie odwołujące się do wspomnień, przeżyć i skojarzeń słownych. Głównym składnikiem doświadczenia wewnętrznego były przeżycia tworzące różnorodny potok stanów – zjawisk psychicznych<sup>17</sup>.

Wilhelm Dilthey, pisząc o doświadczeniu wewnętrznym i sposobach jego uzewnętrzniania, dokonał analitycznego rozdzielenia manifestacji doświadczenia – ekspresji życia, będących „wyrazem świata duchowego” – na trzy klasy. Zgodnie z nim pierwszą tworzą pojęcia, sądy i logiczne twory myślowe. Uzewnętrznianie doświadczeń polega

w tym przypadku na rozumieniu i manifestowaniu treści myślowej. Drugą klasą ekspresji są działania, a trzecią – ekspresje przeżycia wyrażające to, co podświadome<sup>18</sup>. Przeżycie, zdaniem Diltheya, powstaje w momencie, kiedy człowiek wyraża swój stosunek do otoczenia, zajmuje wobec niego postawę<sup>19</sup>. Propozycja metodologiczna Diltheya stała się jedną z najważniejszych zasad stosowanych w różnych dziedzinach humanistyki, w historii literatury i historii sztuki<sup>20</sup>.

## **Ukazanie doświadczenia wewnętrznego postaci w dziele filmowym**

Wszystkie środki wyrazu, którymi posługuje się kino – związane z przestrzenią i czasem, inscenizacją, kompozycją kadru, elementami sztuki operatorskiej, grą aktorską, kostiumami, charakteryzacją, muzyką i dźwiękiem – służą ukazaniu postaci filmowej<sup>21</sup>. Jej działań, sposobu myślenia, obecności w świecie zewnętrznym i doświadczeń wewnętrznych. Wymienione środki wyrazu istnieją w dziele filmowym w ścisłym powiązaniu, budują opowieść o człowieku dzięki swojemu współbrzmieniu i wzajemnemu zintegrowaniu. Zgodnie z teorią Gestalt są postrzegane przez widza w swoim kształcie całościowym. Dostrzeżenie całości ma bowiem pierwszeństwo przed postrzeganiem szczegółów.

Jednym z najtrudniejszych zadań, któremu muszą sprostać twórcy filmowi, jest ukazanie sfery doświadczenia wewnętrznego postaci. Składają się na nią, zgodnie z podziałem wprowadzonym przez Diltheya, różnego rodzaju treści myślowe, działania i ekspresje przeżyć.

Doświadczenie wewnętrzne to świat subtelnych przecuć, przelotnych wrażeń, odczuć, które nie przekształciły się jeszcze w słowa. Ten ukryty wewnętrzny świat powinien zostać odzwierciedlony – uzewnętrzniony – w obrazie filmowym i stać się dostępny dla widza w stopniu zależnym od jego wrażliwości i uważności.

Gra aktorska staje się niewystarczająca dla wyrażenia złożoności aktów psychicznych i ich treści. Zastosowane przez operatora zbliżenie twarzy postaci również nie ukáže całościowego portretu świata wewnętrznych przeżyć. Wyrażenie w dziele filmowym treści „świata duchowego” wymaga wizualizacji – obecności formy wykorzystującej pełną paletę środków wyrazu i biorącej w posiadanie całość obrazu filmowego, w jego uporządkowaniu przestrzennym i czasowym. Celem takich działań jest stworzenie widzowi możliwości wejścia, poprzez dzieło filmowe i na miarę oferowanych przez nie możliwości, w spotkanie z postacią filmową i jej światem wewnętrznym.

Wyrażona w obrazie filmowym obecność człowieka, przedstawiająca całą złożoność ludzkiego istnienia, wiąże się dla jednego z najwybitniejszych polskich filmowców, operatora Jerzego Wójcika, z głębokim sensem istnienia sztuki filmowej.

„Jeżeli weźmiemy pod uwagę, że prawdziwym humanistycznym sensem jest zdolność każdego człowieka do wejścia w spotkanie – nie mówię tu o wyjściu na spotkanie, ale wejściu w spotkanie z drugą istotą, co jest sensem humanizmu – to wtedy następuje coś tak prostego, a jednocześnie prawie cudownego, że możemy mieć prawdziwy kontakt z rzeczą, z osobą, z istotą. To znaczy, że nie rozdziela się tego, co oglądamy, na pojęcia »ja« i »coś«, »ja« i »ty«, ale następuje sytuacja, którą najlepiej określić jako: »Razem współczujemy«<sup>22</sup>.

## Metoda antropologiczno-morfologiczna badania dzieła filmowego

*Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym* to kolejna książka, w której wspólną płaszczyzną metodologiczną przyjętą przez autorów jest analiza antropologiczno-morfologiczna. Ta metoda badawcza została wcześniej przedstawiona i zastosowana, w odniesieniu do całościowej analizy dzieła filmowego, w książce Seweryna Kuśmierczyka *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*<sup>23</sup> oraz w monografii *Antropologia postaci w dziele filmowym*<sup>24</sup>. W wydanej w 2016 roku monografii „*Faraon*”. *Poetyka filmu* metoda antropologiczno-morfologiczna została zaś wdrożona przez zespół autorów do analizy poszczególnych filmowych środków wyrazu – między innymi warstwy plastycznej, reżyserii, sztuki operatorskiej, montażu i sonorytyki – obecnych w dziele Jerzego Kawalerowicza<sup>25</sup>.

Z uwagi na wyżej wspomniane źródła opisów i zastosowań metody antropologiczno-morfologicznej – procedury badawczej pozwalającej na precyzyjną i szczegółową analizę elementów współtworzących dzieło filmowe – jej zasady zostaną tu przedstawione jedynie w ogólnych zarysach.

Analiza antropologiczno-morfologiczna zakłada wielokrotne obejrzenie filmu i wykonanie konkretnych zadań analitycznych, odnoszących się do ujęć i scen. Analizie zostają poddane konkretne użycie poszczególnych filmowych środków wyrazu oraz istniejące pomiędzy nimi zależności w odniesieniu do wskazanych w metodologii płaszczyzn analitycznych, którymi są podstawowe kategorie świata przedstawionego, a zarazem główne aspekty struktury dzieła filmowego, odczytywane w tej koncepcji także jako kategorie antropologiczne: przestrzeń, czas i człowiek postrzegany jako postać filmowa.

Przedmiotem dalszego postępowania badawczego jest wzajemne przenikanie i zespolenie istniejące pomiędzy przestrzenią, czasem i postaciami w obrębie analizowanych fragmentów filmu oraz analiza funkcji pełnionych równocześnie na tych płaszczyznach przez poszczególne środki wyrazu. Dzięki zastosowaniu takiej procedury pojawia się możliwość szczegółowego i głębokiego wglądu w całe dzieło filmowe, w jego kompozycję i strukturę.

Praca analityczna, dzięki której powstaje roboczy opis, zapis jej ustaleń, ma możliwie najdokładniej odstąpić swoistość i specyfikę konkretnych fragmentów filmu, a następnie umożliwić wgląd w całe dzieło filmowe, dostrzec istniejącą w obrazie filmowym „sieć znaczeń”. Uzyskane w trakcie analizy szczegółowe informacje pozwalają zaś na wykroczenie poza powierzchowny bądź intuicyjny odbiór utworu i wraz z proponowanymi kontekstami interpretacyjnymi umożliwiają poszukiwanie sensów na „wyższych” poziomach znaczeń ze szczególnym uwzględnieniem antropologicznych horyzontów interpretacyjnych.

Analiza antropologiczno-morfologiczna poszukuje sensów niesionych przez środki wyrazu użyte w konkretny sposób, w danym momencie filmu. Zbliża to ją do stosowanego w antropologii kulturowej „opisu gęstego” postulowanego przez Clifforda Geertza.

Jednym z immanentnych elementów tej metody jest tak zwana zasada syzygiów. Formułuje ona cztery pary określonych obszarów tematycznych odnoszących się do dzieła filmowego. Obszary w każdej z par są ze sobą ściśle powiązane. Pozwala to dostrzegać występujące pomiędzy nimi związki i wynikające z tego faktu znaczenia. Pierwszą parę, a zarazem jedność, tworzą treść i forma dzieła filmowego. Para druga przypomina o jedności przestrzeni i czasu. W trzeciej parze zostały połączone warstwy obrazowa i audytywna dzieła filmowego.

Para czwarta zaś łączy rzeczywistość otaczającą bohaterów z ich światem wewnętrznym.

Metoda antropologiczno-morfologiczna przywiązuje bardzo dużą wagę do roli formy w konstrukcji dzieła filmowego i posiada narzędzia umożliwiające jej analizę z uwzględnieniem zintegrowania wszystkich elementów. Dąży do ukazania istniejących pomiędzy nimi wzajemnych związków. Ma to istotne znaczenie ze względu na bardzo słabe do tej pory w światowym filmoznawstwie rozpoznanie metodologii analizy formy dzieła filmowego<sup>26</sup>. Metoda antropologiczno-morfologiczna udowadnia, że można zmienić ten stan rzeczy.

## **Struktura podróży wewnętrznej bohatera**

Doświadczenie wewnętrzne bohaterów filmowych badane jest w poszczególnych studiach zamieszczonych w książce w jego przebiegu w strukturze czasowej. Jest to analiza procesu przechodzenia przez doświadczenie i sposobu jego wyrażenia w dziele filmowym. Przytaczany już wyżej Wilhelm Dilthey wprowadził rozróżnienie na „przeżywanie” – bierne trwanie i akceptację wydarzeń oraz „przeżycie” – doświadczenie mające charakter formacyjny i transformacyjny<sup>27</sup>. Autorzy studiów zamieszczonych w prezentowanym tomie skupiają swoją uwagę przede wszystkim na analizie i interpretacji struktury „przeżycia”, starają się wyróżnić etapy tego doświadczenia, odczytać charakter i znaczenie przeżycia w procesie poznawania siebie i w sytuacji konfrontacji bohatera z rzeczywistością zewnętrzną, a także zaproponować konteksty interpretacyjne.

Poszczególne studia przynoszą odwołania zarówno do czasoprzestrzennej drogi labiryntowej, będącej wypełnioną utrudnieniami wędrówką w głąb własnego wnętrza, jak i trój etapowej struktury rytuału przejścia towarzyszącego dokonującym się w życiu człowieka ważnym zmianom<sup>28</sup>. Proponowane interpretacje są zawsze wyprowadzane ze znaczeń obecnych w obrazie filmowym, przy użyciu argumentów tkwiących immanentnie w analizowanym dziele, zebranych w czasie starannie przeprowadzonej procedury analitycznej poprzedzającej przedstawioną interpretację. Rzetelność naukowa autorów i zastosowana metodologia sprawiają, że zawarte w książce odczytania dobrze znanych filmów mogą zaskakiwać bogactwem artystycznym i głębią dostrzeżonych znaczeń. Są świadectwem możliwości konsekwentnych metodologicznie, precyzyjnych i zorientowanych antropologicznie badań filmoznawczych.