


MIĘDZY OBIEKTYWNYMI MITAMI A SUBIEKTYWNYMI ODCZUCIAMI – REFLEKSJA NAD PRZEŻYCIEM KINOWYM W PERSPEKTYWIE SOCJOLOGII PRZEŻYWANIA SIMMLA*

Natàlia Cantó-Milà

Otwarty Uniwersytet Katalonii, Barcelona, Hiszpania


mail: ncantom@uoc.edu

 <https://orcid.org/0000-0002-6100-4748>

Swen Seebach

Uniwersytet Abat Oliba CEU, Barcelona, Hiszpania

mail: sseebach@uao.es

 <https://orcid.org/0000-0001-7434-7937>

Abstrakt


Artykuł rzuca światło na przeżycia, jakie dzielimy w ciągu półtorej godziny spędzonej w kinie. Omawia doświadczenia, które rozgrywają się pomiędzy otwarciem a zamknięciem kurtyny zastaniającej ekran. W ten sposób zastanawia się nad przyczynami sukcesu i znaczeniem kina w późnonowoczesnym społeczeństwie, nad jego znaczeniem dla nas jako jednostek oraz dla sieci naszych więzi społecznych. Omawiając teksty Simmla, Turnera, Sennetta i Benjamina oraz łącząc je ze sobą, próbowaliśmy krytycznie przeanalizować zmiany, jakie mogły zajść w aktorach i publiczności, gdy scena stała się ekranem, a aktor częścią obrazowanej historii. W rezultacie zidentyfikowaliśmy doświadczenie kinowe jako nowy rodzaj rytuału, wpisującego się w potrzeby i warunki społeczeństwa późnonowoczesnego – rytuał, w którym główną rolę odgrywają emocje.

Słowa kluczowe: *Georg Simmel, doświadczenie kinowe, kino, aura*

* Przekład Jarosław Marek Spychała

Collegium Civitas, Warszawa, Polska

mail: jaroslaw.spychala@civitas.edu.pl

 <https://orcid.org/0009-0004-8599-4442>

Data wpłynięcia tekstu do redakcji: 3.7.2024 r.; data akceptacji do publikacji: 4.7.2024 r.

Dane bibliograficzne tekstu oryginalnego:

Cantó-Milà, N., Seebach, S. (2016). Zwischen objektiven Mythen und subjektiven Gefühlen – Eine Reflektion über das Cinematische Erlebnis mit Simmels Soziologie des Erlebens. *Simmel Studies*, 20(1-2), 206–232
<https://doi.org/10.7202/1040127ar>

**BETWEEN OBJECTIVE MYTHS AND SUBJECTIVE FEELINGS
– REFLECTING ON THE CINEMATIC EXPERIENCE WITH SIMMEL'S SOCIOLOGY OF EXPERIENCE****

Abstract

This article sheds light on the experience which we share in the one and a half hours which we spend in the cinema. It discusses the experiences that are framed between the opening and the closing of the curtain that covers the screen. Thereby it reflects on the reasons for the success and importance of the cinema in modern and especially late modern society, on its meaning for us as individuals and for the webbing of our social bonds. By discussing texts of Simmel, Turner, Sennett and Benjamin, and relating them with each other, we have tried to analyse critically the changes that might have happened to actors and audiences when the stage became a screen, and the actor part of an imaged story. As a result we have identified the cinematic experience as a new kind of ritual that fits with the needs and conditions of late modern society, a ritual wherein emotions play the central role.

Keywords: *Georg Simmel, cinematic experience, cinema, aura*

** Translated by Jarosław Marek Spychała

Bibliographic data of the original text:

Cantó-Milà, N., & Seebach, S. (2016). Zwischen objektiven Mythen und subjektiven Gefühlen – Eine Reflektion über das Cinematische Erlebnis mit Simmels Soziologie des Erlebens. *Simmel Studies*, 20(1-2), 206–232
<https://doi.org/10.7202/1040127ar>

1. Wprowadzenie

Wydaje się nam to być oczywistością. Jedziemy razem z jednym lub z kilkoma z naszych bliskich do jednego z wielu kin w mieście, wybieramy jeden z wyświetlanych filmów, płacimy za nasze bilety, być może kupujemy jeszcze popcorn i colę, przechodzimy przez kontrolę biletów, i przez niewielką liczbę drzwi i korytarzy, aż w końcu znajdujemy się w sali kinowej. Wreszcie, po tym jak odczekamy, aż na sali zgasną światła i rozsunie się ciężka kurtyna, która prawdopodobnie nadawałaby się do zamknięcia Puszek Pandory, siedzimy tam i cieszymy się filmem wspólnie z naszymi przyjaciółmi i innymi osobami. To, co dzieje się przez następne półtorej godziny, jest *experienz*, przeżyciem, które wykadrowane, pozostaje i musi pozostać oddzielone od reszty naszego dnia, od naszego codziennego życia. Doświadczenia w sali kinowej: obrazy, dźwięki, zapachy, aksamitnie miękkie wygodne siedzenia, otaczająca nas ciemność, skupienie na wyświetlanym na ekranie filmie wywołane przez światło, projekcję i ciemność, a właściwie przez wszystkie elementy inwentarza kinowego, do których często redukujemy przeżycie kinowe, (chciane lub niechciane, powoli wywoływane lub zaskakujące) ocieranie się o naszego bezpośredniego sąsiada..., wszystko to jest częścią świata znaczeń, który, jakby był zbudowany na iluzji, grozi zniknięciem, gdy film dobiega końca i zaczynają pobrzmiwać pierwsze nuty ostatniej piosenki, aby wraz ze światłem z żyrandoli zacząć wypełniać salę inną atmosferą.

Dopiero wtedy wstajemy, odwracamy się plecami do sali i opuszczamy kino, czasem zamyśleni, często poruszeni tym, co zobaczyliśmy, a czasem w pośpiechu, być może po to, by nie tracić czasu, bo świat tam na zewnątrz, ten „nie-zdrowy, codzienny świat przesiąknięty użytecznością i korzyścią”, który na nas czeka, wymaga od nas mierzenia czasu i nadawania mu ekonomicznego sensu.

Być może jednak jest jeszcze inny powód po temu, że staramy się być pierwsi w słońcu i w „innym, prawdziwym świecie”, że przepychamy się,

żeby być jako pierwsi na zewnątrz. I być może nie jest to przypadek, że często wychodzimy z kina tylnymi drzwiami lub przynajmniej drzwiami innymi niż wejściowe.

Być może powodem naszego przypominającego ucieczkę poderwania się jest to, że doświadczyliśmy czegoś strasznego, staliśmy się częścią aktu przemocy, który się tam dokonuje, w tej interakcji między nami a filmem, innymi gośćmi oraz grą światła i ciemności, między głosami znikąd i muzycznym akompaniamentem wszystkich myśli i uczuć, aktem przemocy, którego nie potrafimy wyjaśnić i który pozostawał niewidoczny, dopóki nie powróciło światło.

Być może dzieje się tak dlatego, że ta przestrzeń filmowej magii jest jeszcze bardziej przerażająca bez czaru filmu, ponieważ w niej i przez nią właśnie zostaliśmy wplątani w rytualne wydarzenie, a także dlatego, że [ta przestrzeń] – pusta i oświetlona – pozostawia zbyt wiele miejsca na swobodne spekulacje i fantazje. I czy to zniknięcie-przez-tylne-drzwi-na-zewnątrz nie jest jeszcze bardziej oznaką sekretnej pragnienia ucieczki przed mocą, którą właśnie napotkaliśmy? Zaplanowana, jak to przynajmniej się wydaje, ucieczka, ponieważ istnieją tylne drzwi i być może chodzi o to, że jest lepiej, aby ci, którzy mają wejść do kina, nie spotkali innych, którzy je opuszczają, ponieważ oni znajdują się [już] na innym etapie magicznego cyklu, a jeśli się nad tym zastanowić, to wejście do sakralnego pomieszczenia często różni się od jej wyjścia również z powodu oddzielenia różnych cykli magicznych.

Zasugerowaliśmy tutaj już delikatnie, że przeżycie kinowe może zawierać elementy tego, co socjologicznie można ująć jako rytuał. Zauważmy, że idea przestrzeni, która jest zamknięta lub nawet zakazana dla codziennego życia, z wyjątkiem specjalnych okazji, [jest ideą] świętej przestrzeni, w której wraz z innymi mamy spotkanie z siłami, które [to spotkanie] może wytworzyć życie społeczne i reguły nim rządzące, co przypomina święte miejsca społeczeństw religijnych – mały ślad, którym warto podążać.

Aby zadać sobie pytanie, co jest podstawą tych doświadczeń w sali kinowej, tej magii kina i znaczenia przeżycia kinowego, musimy przyrzeć się bliżej temu, co dzieje się w ciągu tych półtorej lub dwóch godzin, które spędzamy w sali kinowej, co oznacza dla nas ta sala, w której przeżywamy kinowe *experienz*, czym jest ten budynek, który nazywamy kinem i do którego poszliśmy cieszyć się filmem. Musimy zastanowić się nad kinem i filmem kinowym, nad społecznym znaczeniem kina i nad wydarzeniem kinowym jako momentem społecznego i indywidualnego doświadczenia (doświadczeń).

Zadziwiające jest to, że coś tak oczywistego, do czego jesteśmy tak przyzwyczajeni, jak wizyta w kinie, staje się tym bardziej czymś innym, niż wydaje się nam być, im dokładniej się nad tym zastanawiamy: wydarzeniem o znacznie bardziej złożonych kontekstach i procesach interakcji, znacznie bardziej wielowarstwowym niż proste „ja i film”. Nie tylko wszystkie inne rzeczy, ludzie, drzwi, zasłony, dźwięk i światło odgrywają rolę, [ale] także relacja między publicznością a ekranem jest złożona i wielowarstwowa – sposób, w jaki identyfikujemy się z postacią filmową, sposób, w jaki łączymy nasze życie z historią filmu, sposób, w jaki uczestniczymy w filmie, wszystko to opiera się na grze między indywidualnymi i społecznymi doznaniem, między emocjami, pożądaniem, władzą, wydajnością, konsumpcją i przyjemnością, na grze między naszą przeszłością, którą pamiętamy w częściach i fragmentach, naszą teraźniejszością i naszą wyobrażoną, wymarzoną, oczekiwaną lub przerażającą przyszłością a czymś innym, co się nam przeciwstawia i wiąże nas z sobą.

Czy postrzegamy film jako zdystansowany do nas (kulturowy) obiekt, czy też dystans ten jest niemożliwy? Czy postrzegamy siebie w filmie? Czy jesteśmy w filmie? Jesteśmy biernymi obserwatorami, aktywnymi uczestnikami, czy konsumentami filmu? Oto są pytania, na które odpowiedź jest stawką w grze, jeśli chcemy zajmować się przeżyciem kinowym.

Sądzymy, że lektura filmu i kina na bazie przeżycia kinowego jest konieczna. Jeśli przyjrzymy się innym pracom na temat filmu, zwłaszcza tym, które wywodzą się z tak zwanych studiów filmowych, takich jak prace Laury Mulvey (1975, 1996), Normana Denzina (1995), Silvermana (1988), Gillesa Deleuze'a (1989) czy Sławoja Žižka (1991) i dotyczą filmów kinowych, szybko staje się jasne, że ich prace często koncentrują się na poszczególnych aspektach, na filmie, na spojrzeniu, na dźwięku, na dyskursie, na kwestii czasowości obrazów lub na kwestii interpasyno-wości (zob. Feustel, Koppo, Schölzel (Hgs.), 2011; Žižek, 1991) i przyjemności¹. Żadna z tych teorii nie zajmuje się jednak pełnym „zmysłowym” doświadczeniem, procesami interakcji między publicznością, widownią i filmami. W związku z tym nie są one w stanie uchwycić przeżyciowego wymiaru kina, a tym samym, naszym zdaniem, nie są w stanie zrozumieć faktycznego sukcesu kina oraz mocy i znaczenia, które tkwią w doświadczeniu kinowym i działają poprzez nie, względnie, nie są w stanie przeanalizować, dlaczego i w jaki sposób to (kinowe) przeżycie daje się powiązać z innymi procesami społecznymi, które są typowe dla nowoczesności i późnej nowoczesności.

Czytanie kina i filmu kinowego może stać się możliwe tylko wtedy, gdy zaangażujemy się w przeżycie kinowe we wszystkich jego szczegółach – różne procesy interakcji, które powoli zachodzą między widzem a filmem, instytucją i publicznością, między samymi widzami, obrazami i tekstami, tworząc do pewnego stopnia, jeśli nie całkowicie spójny obraz. Aby odkryć to, co jest wyjątkowego w przeżyciu kinowym, należy ponownie zapytać: Czym jest przeżycie kinowe i jakie jest jego społeczne znaczenie?

¹ Dyskusja na temat interpasyno-wości jest niewątpliwie momentami bardzo bliska tej pracy, zwłaszcza mającej tu miejsce dyskusji na temat koncepcji kultury obiektywnej Simmla.

2. Georg Simmel i kino? Dialog z rozważaniami Simmla o kulturze i z jego esejem *O aktorze*

Aby umożliwić tę refleksję, wykorzystamy szczególną część dzieła Georga Simmla, nie tylko ze względu na jego perspektywę, z jaką postrzega on i analizuje społeczeństwo i stosunki społeczne jako relacyjne, lecz także i przede wszystkim dlatego, że badanie sztuki i kultury przez Simmla w jego pracach może się przyczynić do tego – zarówno szczególna rola, która przypada przeżyciu kinowemu w społeczeństwie, jak również transformacja, jaką przeszedł spektakl, który dla Simmla był centralnym elementem (nowoczesnego) życia ludzkiego w jego czasach i który oczywiście ma również swój wkład w kino – aby zbadać, czy, a jeśli tak, to w jaki sposób sztuka aktorska, jako sztuka łączenia tego co własne i obce, przewyższania społeczno-kulturowych granic, w kinie się zmienia i zmieniać się musi.

Jak wiemy, Simmel mógł jedynie przypuszczać, czym i jakim stanie się nowoczesne i późnonowoczesne przeżycie kinowe. Sam w swoich pracach nie wypowiadał się na temat kina (zob. Fritsch, 2009). Jednakże zajmował się sztuką aktorską i aktorem (teatralnym), w szczególności jego zdolnością (niewyrażoną w tych słowach) do pośredniczenia między kulturą obiektywną a subiektywną², a w istocie do tworzenia czegoś nowego z pośredniczącego połączenia między tymi dwiema odrębnymi, prawie niemożliwymi do pogodzenia częściami ludzkiej egzystencji, do tworzenia sztuki z samego pośredniczenia, do tworzenia dzieła sztuki, które jako wykadrowane i odrębne doświadczenie artystyczne jest w stanie oczarować widza.

Zdolność aktora do łączenia tych dwóch stron, obiektywnej i subiektywnej strony ludzkiego życia, która [to zdolność], oprócz jego indywidualnych zdolności artystycznych, może również opierać się na jego

² „Jeśli wśród form ludzkiej aktywności sztuka jest tą, w której obiektywna konieczność i idealna preformatywność treści urzeczywistniają się dzięki suwerennej wolności podmiotu, to sztuka aktorska jest tego najbardziej radykalnym przykładem” (Simmel, 1993, s. 426).

szczególnej pozycji w momencie gry (jako postaci, jako ucieleśniającej części mitu, jego bycia-na-scenie) na granicy społecznej egzystencji, może w zaskakujący sposób, jak będziemy starać się [to] pokazać, zostać odkryta na nowo w niemałym stopniu w publiczności kinowej. Osiągnięcie połączenia i zapośredniczenia może być dokonane w kinie tylko dzięki publiczności i nie jest już wykonywane w rzeczywistym sensie na „scenie” lub na widowni, lecz w przestrzeni pomiędzy, między sceną a widzami, a nawet lepiej, w interakcji między częścią widowni, która uczestniczy, a częścią filmu, która wzywa do uczestnictwa w słowie, obrazie i dźwięku. W tej interakcji coraz większą rolę odgrywają jednak elementy techniczne, środowiskowe, codzienne, a zwłaszcza emocjonalno-afektywne.

Sztuka aktorska nie jest „sztuką reprodukującą”, ostrzega Simmel. Aktor przenosi dzieło poety w nową formę istnienia. To jest jego artystyczne osiągnięcie. Wnosi on pulsujące życie do zobiektywizowanej formy sztuki, [którą jest sam] skrypt sztuki teatralnej, powołuje drukowane słowa do życia, wypełnia je cielesną życiowością. Aktor wydobywa słowo pisane z jego jednowymiarowości i nadaje mu „trójwymiarowość pełnej zmysłowości”, nadając mu aurę, która przenosi zarówno aktora, jak i publiczność w zmysłowy, zamknięty świat znaczeń.

Sztuka aktora jest sztuką, która potrafi pracować i grać zmysłami, zarówno własnymi zmysłami, zmysłami samego aktora (który musi dokonać pewnego rodzaju samooczarowania), jak i zmysłami publiczności, która, oczarowana, z dystansu bierze udział w spektaklu. Sztuka aktora, choć zawiera pulsujące życie i żywo je przekazuje, jest jednak od tego oddzielona, podobnie jak, choć zawiera składnik obiektywności zapisanego obiektu kulturowego (spisanego dramatu), należy ją rozumieć oddzielnie od tej obiektywności. Występ aktora, z jego potencjałem do łączenia, może spełnić swoje roszczenie do bycia sztuką tylko wtedy, gdy jest produkowany w dobrze ograniczonych ramach, oddzielnie od subiektywnych i obiektywnych sił. Pełna zmysłowość wytwarzana przez aktora jest zatem pełną zmysłowością ujętą w ramy. Nie rozwija się w

życiu, jak każda inna forma aktywnie wplecionej interakcji z innym, który oddycha, czuje, słyszy, pachnie, który stoi naprzeciwko nas jako istota ludzka, lecz [jak] pełna zmysłowość, którą aktor zarówno wnosi do sztuki, jak i z niej wynosi, dokonuje się w zamkniętych ramach. Sztuka ma wyraźny początek, wyraźny koniec i wyraźne przestrzenne, reprezentowane przez scenę, oddzielenie od reszty społeczeństwa i rozwijającej się rzeczywistości, oddzielenie, które może i musi być wyrażone w mowie, ruchu i każdej innej ekspresji, którą ciało aktorskie jest w stanie wytworzyć:

„Z tego punktu widzenia praca aktora nie jest już dodatkiem do pracy poety, ale przenosi ją w nową formę istnienia. Tyle że realizacja na scenie wygląda inaczej niż w życiu, rzeczywistość życia bowiem wplata każdą materię w nieskończone porządki czasu i przestrzeni, aktor natomiast zważa na spójność formy, na efekty wzrokowe i słuchowe, podporządkowuje zjawisko czasowo-przestrzenne prawom stylu (innym niż prawa stylu dzieła literackiego), stara się nadać materii kształt atrakcyjny, wewnętrznie jednolity, zrozumiały dla widza. Spektakl nie jest więc po prostu dramatem w postaci widzialnej i słyszalnej, (...) Tymczasem ważną jest właśnie artystyczna forma tego przekazu: elementy zmysłowe, które są tu zasadniczym czynnikiem, wiążą się bardzo luźno z porządkiem przeżywanego życia, za to same tworzą zwartą jedność – co symbolizuje oprawa sceny, tak jak ramy obrazu symbolizują jego wyspiarską samowystarczalność” (Simmel, 2006, ss. 214–215).

Aktorowi przypada tak ważna społecznie rola właśnie dlatego, że udaje mu się zawiesić codzienne życie, rzeczywistość społeczną a [w konsekwencji] scalić i pogodzić w swoim aktorstwie niemożliwe do pogodzenia aspekty życia społecznego i indywidualnego, subiektywne z obiektywnym, rzeczywiste z idealnym. Dla Simmla, poprzez w pełni zmysłowym charakter swojej gry, aktor jest w stanie poruszyć wszystkie zmysły widowni. A publiczność, jak wiemy dzięki pierwszemu a priori w *Dygresji w związku z zagadnieniem, jak możliwe jest społeczeństwo* Simmla (2008), na gruncie jego bycia-społeczeństwem jest w stanie – postrzegając aktora – dokonać syntezy przeciwieństw, uformować

całość na postawie fragmentu, który zawsze jest i tylko być może *performanz* aktora, ponieważ jest tylko jedną z wielu możliwości (a i też nie doskonałą, nie perfekcyjną).

To całkowite poruszenie całości, poprzez działanie aktora, zapewnia widzom wspólne przeżycie, które leży poza rzeczywistością, która nie tylko w podobny sposób dotyka ich jako widzów do szpiku kości, ale łączy ich razem, jak w jednym z rytuałów opisanych przez Durkheima w *Elementarnych formach życia religijnego* (1990) i Victora Turnera w *Lesie symboli* (2007). W *Aspektach rytuałów u ludu Ndembu* łączy ich, wiąże ich ze sobą: aktor, obdarzony w momencie swojego występu szczególną aurą, aurą pełną zmysłowości, tworzy, wchodząc we wzajemną relację z widzami, społeczną więź między tymi widzami, która pozwala im w tym momencie postrzegać siebie jako integralną (składową) część tego samego społeczeństwa. Szczególna aura, którą aktor uzyskuje w momencie swojego występu, nie jest ani uwarunkowana przez niego jako osobę, związaną z jego własną twórczą subiektywnością, ani nie można jej znaleźć w obiektywnej treści przedstawienia lub scenariusza dramaturgicznego, „lecz specjalną i niełatwo przejrzystą konstrukcją tych elementów i czymś jednak poza nimi” (Simmel, 1993, s. 424).

Idea czegoś szczególnego, owego czegoś oświecającego, co prześwieca przez aktora w momencie jego występu, a co próbowaliśmy tu opracować na podstawie rozważań Simmla na temat aktora i określić mianem aury, niewątpliwie przypomina też nieco opis sztuki w pracach Waltera Benjamina i jego koncepcję aury. Czy nie jest tak, że dzieło sztuki ma dla Benjamina aurę właśnie dlatego, że jest w stanie spleść to, co niemożliwe, ponieważ tworzy coś wyjątkowego i ponieważ jest zmysłowe, tworzy zmysłowe doświadczenie, poruszając/uwodząc nas swoim wyjątkowym „zmysłowym ciałem”? Koncepcja aury dzieła sztuki Benjamina wydaje nam się ściśle powiązana z kreatywnym wysiłkiem artystycznym aktora i stworzeniem przez niego radykalnego, w pełni zmysłowego dzieła sztuki pomiędzy tym, co społeczne i indywidualne,

subiektywne i obiektywne, rzeczywiste i idealne, z jego darem splatania tych rzeczy, znoszenia ich przeciwieństw, który [to dar] Simmel opisuje w swoim eseju o aktorze i który, za każdym razem, gdy jest używany, tworzy coś wyjątkowego, zawsze jednorazowe wydarzenie, które, bez względu na to, jak często aktor może interpretować sztukę lub rolę, nigdy nie będzie takie samo, nigdy takie samo jak dzień wcześniej lub dzień, który nadejdzie, ponieważ każdy performance jest wyjątkowy i niepowtarzalny.

Co ciekawe, dla Benjaminina ta właśnie aura, która może otaczać aktora w momencie jego syntetycznej funkcji bycia obramowanym w ustanowieniu-relacji jako dzieło sztuki, w grze, jest zagrożona, gdy to dzieło sztuki staje się technologicznie reprodukowalne. Czy nie daje nam to już pierwszych wskazówek co do możliwego problemu przejścia od aktorstwa na scenie do aktorstwa na ekranie? Czy nie oznacza to czegoś podobnego do [sytuacji], gdy dzieło sztuki przekształca się w przedmiot, staje się obiektywnym przedmiotem, a tym samym potencjalnym towarem lub częścią obiektywnej kultury, gdy odgrywany akt zostaje zamrożony w obrazie, a tym samym staje się reprodukowalny, powtarzalny zawsze w ten sam sposób, a jego aura zostaje utracona? Czy nie możemy tutaj przeprowadzić dalszej paraleli między tymi dwoma autorami, między Benjaminowską utratą aury w momencie, gdy staje się ona uprzedmiotowiona, a Simmlowskim tragicznym konfliktem kultury nowoczesnej, tragicznym konfliktem, który odnosi się nie mniej do kultury późnej nowoczesności, która Simmlowi oczywiście nie mogła być znana, a mianowicie, że tutaj obaj autorzy zajmują się krytycznie procesem uprzedmiotowienia (tj. tak zwaną tragedią kultury³), który ma miejsce w każdej formie kultury? Czy nie możemy odnieść tej problematyki w całości do filmu, który możemy oglądać wciąż na nowo w ten sam sposób?

³ Na temat konfliktu współczesnej kultury zob. (Simmel, 1999, ss. 181–207); Na temat tragedii kultury (Simmel, 2007, ss. 29–52).

Zanim ostatecznie skupimy się na podstawowym pytaniu tego artykułu, pytaniu o przeżycie kinowe, jego społeczne znaczenie, a tym samym doświadczenie kinowe, konieczne wydaje się krótkie spojrzenie na innego socjologicznego autora, który również pisał o społecznym znaczeniu teatru i życia na scenie, i który zajmował się związkami między zmysłową aktywnością na scenie a procesami społecznymi w życiu jako żywej scenie, i który próbował analizować ich rozwój, a także rozwój wzajemnego oddziaływania między teatrem a przestrzenią społeczną, nie zadowolając się jedynie przedmiotowym zapisem pewnego historycznego punktu w czasie, ale zajmując się przemianą teatru równoległe ze zmianą społeczeństwa w dogłębnej analizie historycznej – [mamy tu na myśli] Richarda Sennetta.

W swojej pracy Sennett opowiada o zmieniających się relacjach społecznych nowoczesności. Opowiada również o miejscach, w których te zmieniające się relacje społeczne się przeplatają, i opowiada o społecznym znaczeniu tych miejsc, o tym, w jakim stopniu [miejsca te] i ich rozumienie w danym momencie historycznym uczestniczą w formowaniu relacji społecznych. Dla Sennetta w nowoczesności teatr jest jednym z najważniejszych spośród tych miejsc. W splocie relacji, która jest tkana i może być tkana w teatrze, w zmieniających się relacjach między publicznością a sceną, między aktorem a publicznością, między performerem scenicznym a reakcją publiczności, jest powiedziane i odzwierciedlone coś na temat społeczeństwa, w którym odbywa się i może odbywać się określony spektakl teatralny. Mnogość procesów interakcji w teatrze mówi nam o społeczeństwie, jego granicach, jego relacjach, jego ruchach, a w szczególności o znaczeniu granicy między przestrzenią publiczną a prywatną, o tym, co jest konieczne i możliwe poza sferą prywatną w tym właśnie społeczeństwie⁴.

⁴ „O ile badanie związków przyczynowych, wpływów itp. Na niewiele się zda, gdy chcemy opisać relacje między życiem publicznym a sztuką publiczną (sceniczną), o tyle między sceną i ulicą istnieje logiczny związek. Na związek ten składają się cztery elementy. Po pierwsze, teatr ma problem wspólny nie tyle ze społeczeństwem jako takim, ile ze szczególnym rodzajem społeczeństwa – wielkim

Jeśli teatr i scena nowoczesności, a zwłaszcza późnej nowoczesności, stały się kinem, to oznacza to coś dla społeczeństwa, mówi coś o nim, [ale] nie dlatego, że kino tworzy pewien typ społeczeństwa, [i] też nie dlatego, że scena i działania na niej zachodzące po prostu odzwierciedlają to społeczeństwo jak w miniaturowym modelu, lecz dlatego, że, podobnie jak wcześniej scena teatru, kino wraz z innymi społecznymi transformacjami, tak jak spektakl na ekranie z resztą życia społecznego, są w wielu procesach interakcji.

Dla Sennetta to w szczególności zmieniające-się znaczenie, przedstawienie, wystawienie i interpretacja emocji (i ciała) odgrywają fundamentalną rolę w przemianach nowoczesności i współczesnego życia. Życie wielkiego miasta, zmiany ekonomiczne i społeczne, przemiany społecznych interakcji w przestrzeni społecznej są ściśle powiązane ze zmienionym znaczeniem emocji i zmienionym przedstawieniem tych emocji w tej właśnie przestrzeni społecznego życia i przeżywania. Emocje i ich często bardzo różne wykorzystanie i okazywanie w przestrzeni prywatnej i publicznej przyczyniają się do ważnego rozgraniczenia między przestrzenią publiczną i prywatną, rozróżnienia, na bazie którego tworzy się nowoczesne społeczeństwo i poprzez przemianę którego zaznaczają się i wyrażają zmiany społeczne między społeczeństwem wczesnonowożytnym, nowoczesnym i późnonowoczesnym.

miastem. Jest to problem publiczności (*audience*) – chodzi o to, jak w gonie obecnych ludzi wzbudzić wiarę w swoje wystąpienie. Po drugie, w mieście mogą pojawić się zasady dotyczące uwiarygodnienia występów przed obcymi, które łączy ciągłość treści z zasadami rządzącymi w danej epoce reakcją na scenę. W obu obszarach publiczność może więc odgrywać wspólną rolę. Po trzecie – w takim stopniu, w jakim wspólny problem widowni jest rozwiązywany przez wspólny kod wiarygodności, powstaje geografia publiczna, zgodnie z dwoma kryteriami publicznego charakteru (*publicness*): świat funkcjonujący na zewnątrz najbliższego otoczenia i osobistych lojalności zostaje świadomie zdefiniowany; w różnych sytuacjach społecznych i wśród grup nieznanymi można się z pomocą tego wspólnego kodu swobodnie poruszać. Po czwarte, w takim stopniu, w jakim istnieje publiczna geografia, o społecznej ekspresji będzie się myślało jako o prezentacji przed innymi osobami uczuć, które same w sobie i jako takie coś znaczą, a nie na odtwarzaniu (reprezentacji, *representation*) przed innymi ludźmi uczucia obecnego i realnego dla każdej jaźni. Wyodrębnione tu cztery struktury są więc strukturami: publiczności, ciągłości zasad wierzenia, geografii publicznej oraz ekspresji.” (Sennet, 2009, ss. 71–72).

Teatr jest nie pozbawioną znaczenia częścią tej transformacji. Widowisko teatralne odzwierciedla zmienione znaczenie emocji w wystawianych sztukach, ale także aktorzy w sposobie, w jaki odgrywają poruszającą historię na scenie, publiczność w czytaniu i we współodczuwaniu odgrywanych emocji oraz emocjonalne interakcje między publicznością a sceną zmieniają swoje oblicze w nowoczesności, wchłaniając w ten sposób zmiany społeczne, a następnie odzwierciedlając je w każdym ze swoich produktów. Jednocześnie, chociaż te transformacje emocji i ich znaczenia są w widowisku teatralnym tylko jednym z wyrazów większej zmiany społecznej, ich zmieniające się przedstawienie i znaczenie na scenie teatralnej i, jak omówimy [to] wkrótce, w kinie, przyczynia się do zmieniającego się rozumienia znaczenia i zmieniającego się społecznego podejścia do emocji w przestrzeni społecznej.

3. Od sceny teatralnej i aktora do kina i przeżycia kinowego

Po tych refleksjach na temat aktora w teatrze w czasach Simmla, jego aury i niezwykłego znaczenia społecznego, po tym, jak wraz z Sennettem ponownie wskazaliśmy na szczególną pozycję sceny jako miejsca twórczej dyskusji ze społeczeństwem, w którym scena zarówno odzwierciedla społeczeństwo, jak i przyczynia się do jego tworzenia, i po tym, jak omówiliśmy emocje jako ważne elementy odczytania zmieniających się wzajemnych relacji w wydarzeniu, [na które składa się triada]: spektakl – aktor – publiczność, pojawia się pytanie: Jak dochodzi do pełnej zmysłowej mediacji w kinie, kiedy do niej dochodzi? Czy filmy i aktorzy filmowi mają aurę? Czy dzieła sztuki mogą „dziać się” w kinie? Czy kino jest w stanie tworzyć dzieła sztuki? I jaką rolę odgrywają emocje w przeżyciu kinowym?

Od początku XX wieku kino cieszy się ogromną popularnością. Przynajmniej w większości zsekularyzowanych, a zwłaszcza w bogatszych krajach świata, każdy był w kinie przynajmniej raz. Wielu odwiedza

kinu regularnie. Chodzenie do kina stało się standardową czynnością, można by rzec standardowym rytuałem, który ludzie w dużych miastach i metropoliach wykorzystują, aby rozerwać się w swoim wolnym czasie, po pracy i w weekendy. Jak wiemy z licznych debat akademickich, narodziny kina są ściśle związane z innymi procesami i przemianami nowoczesności, zarówno w aspekcie technologicznym, ideologicznym, jak i społecznym. Wielu autorów, takich jak Kracauer, Benjamin, Fritsch, Jameson i Illouz, pokazało, jak lub przynajmniej, że narodziny i sukces filmu były ściśle związane z rozwojem społecznym nowoczesności, w szczególności z rosnącą indywidualizacją i anonimowością w wielkim mieście, z transformacją konsumpcji w konsumpcję masową, w której mogły uczestniczyć również klasy niższe, oraz z masową produkcją (Fritsch, 2009; Illouz, 1997; Jameson, 1995, 2007; Kracauer, 1997, 2012). W metropoliach przeżycie kinowe szybko stało się jednym z najważniejszych wydarzeń społecznych, czymś elementarnym dla budowania związków partnerskich, życia rodzinnego, rozrywki ludzi z różnych klas i konwersacji z kolegami, sąsiadami i przyjaciółmi.

Kino, podążymy za analizami powyższych autorów, z powodzeniem zastąpiło lub przynajmniej uzupełniło teatr jako miejsce spotkań publiczno-społecznych, a tym samym przeniosło i przetłumaczyło kulturową grę teatru z wyższych klas do najmniejszych i najniższych warstw społeczeństwa. Jednak w przeciwieństwie do roszczenia do bycia blisko społeczeństwa, bliżej niż teatr, kino świadomie nie mówi lub mówi bardzo jednostronnie o niektórych konfliktach społecznych, takich jak konflikt między klasami, jednocześnie uwypukla i ugruntowuje inne procesy społeczne, tym samym przyczyniając się do nadania im społecznego znaczenia. Kino stało się więc, i nadal jest, ważnym politycznym czy ideologicznym instrumentem, o który od początku jego istnienia toczyła się walka między różnymi ugrupowaniami i nurtami politycznymi; dość wcześnie zrozumiano to i tak wykorzystywano zarówno w Rosji, jak i w Niemczech. Nie chcemy tu jednak zajmować się kwestią

klasy i polityki w teatrze i kinie – pracą, którą wcześniej w znakomity sposób wykonali między innymi Jameson (1995) i Kracauer (2009).

Nasze dociekania poszły w innym kierunku, który oczywiście nie może być pomyślany w oderwaniu od wspomnianych tu już dobrze nam znanych autorów, którzy zajmowali się tematyką filmową, ale jednak dystansują się od nich o tyle, że autorzy ci nigdy nie zajmowali się właściwym doświadczeniem w kinie, ani nie mogli się nim zajmować. Ich prace próbowały raczej ustalić związek między produkcją filmową a produkcją w fabrykach nowoczesnego i postnowoczesnego kapitalizmu, między ideologią a imperializmem czy faszyzmem, aby w ten sposób uwidocznic ideologiczne powiązania i krytykować je i zwalczać u źródła.

Nasze rozważania nie odnoszą się tak bardzo do konkretnej ideologii, lecz stawiają znacznie bardziej ogólne pytanie, pytanie o możliwość w pełni zmysłowego doświadczenia w kinie i pytanie o wytworzenie dzieła sztuki w interakcji między filmem kinowym a widzem kinowym.

Jak nam to opisał Simmel w swoim eseju o tragedii kultury, życie jest uwięzione w tragicznym procesie, w którym wyrzyna się-z-siebie i powraca do-siebie, tam i z powrotem. Po jednej stronie tego wewnętrznego sporu znajduje się proces przepływu, przemiany, internalizacji; po drugiej, proces krzepnięcia i krystalizacji. Pomiedzy tymi dwoma procesami zachodzi interakcja, w której jeden z nich nadaje kierunek drugiemu procesowi, utrzymuje go przynajmniej chwilowo i go przez-siebie-prowadzi, podczas gdy drugi go przekracza, zalewa i prowadzi do własnego zniknięcia w powodzi przemijania. Na poziomie społeczeństwa odnajdujemy tę interakcję w lustrzanej formie „między subiektywnym życiem, nieustannie pędzącym, ale czasowo skończonym, a jego treściami, które, raz stworzone, są nieruchome, zachowując jednak bezczasową ważność. Pośród tego dualizmu mieszka idea kultury” (Simmel, 2007, s. 29).

Jak już wspomnieliśmy, to wzajemne oddziaływanie między tym, co subiektywne, a tym, co obiektywne, zostaje zniesione w dziele sztuki, ale nie w dziele sztuki jako przedmiocie, lecz w żywym dziele sztuki, które

wchodzi w interakcję z cieszącą się nim osobą, w społecznie kulturowym procesie interakcji. Zniesienie ma miejsce między widzem a dziełem sztuki, tak jak akt bezpośredniego się-wzajemnego-łączenia ma miejsce między częścią uczestniczących widzów a częścią dzieła sztuki zapraszającą do uczestnictwa. Tak więc w malarstwie jest to spojrzenie, a muzyce słyszenie, które stają się punktami połączenia z danym dziełem sztuki. I odwrotnie, dla widza to malarstwo służy jako partner do spojrzenia, a muzyka służy jako partner do słyszenia. Aktorstwo jednakże, jak powiedział nam Simmel (2001), jest „sztuką pełnej zmysłowości, tak jak malarstwo jest sztuką zmysłu wzroku, a muzyka zmysłu słuchu” (s. 309). W spektaklu aktor łączy się ze wszystkimi zmysłami widza. Ta praca oczarowania wszystkich zmysłów niesie ze sobą trudności, ponieważ rozdział między producentem, produkcją i produktem obiektu sztuki musi być odnawiany w każdym momencie w delikatnej interakcji z publicznością.

Jest bowiem tak, że aktor nie tylko swoją w pełni zmysłową rzeczywistość jako

„dzieło – aby potem, jak malarz albo poeta, odstąpić odeń i pozostawić je idealnemu istnieniu w świecie jednego zmysłu – ale niejako sam i bezpośrednio jest dziełem sztuki, aktor ma daleko więcej do zrobienia, by uchronić widza przed przekroczeniem granic sztuki, do czego właśnie jego specyficzne zadanie, pełne uzmysłowienie treści, stale go zachęca” (Simmel, 2006, s. 219).

Aktorowi przypada zatem podwójna funkcja: z jednej strony uwodzi nas, byśmy razem z nim wkroczyli do innego świata, przekroczyli granicę (granicę codziennej rzeczywistości jednozmysłowego świata); z drugiej strony powstrzymuje nas, pozostawia widza na dystans, a tym samym umożliwia mu doświadczenie syntezy i refleksyjnego dystansu. Magiczne artystyczne uwodzenie aktora porusza nas pełniej, pełniej niż jakkolwiek inny występ artystyczny, ponieważ aktor, w momencie swojej interakcji z uczestniczącym widzem, pozostaje całkowicie na granicy, tj. ponieważ on, jako sam aktor, całą swoją istotą, swoim ciałem i duszą, podlega niestabilności różnych sił, które są w nim obecne, i z dala od

siebie, i łączy je dla nas w idealność w taki sposób, że możemy uczestniczyć w tej sile, która popycha nas w kierunku syntezy i podziału, bez konieczności jej całkowitego wchłaniania, a nawet bycia nią, ale jesteśmy nią, podczas gdy jednocześnie możemy ją obserwować jako to, co dane z bezpiecznej odległości. Ciało aktora i widza stykają się ze sobą na szczycie idealnej pełnej zmysłowości, wyczerpując się w kulturowanym rytuale uczucia, uwodzenia, pożądania i cielesności, rytuale, który jest możliwy tylko dzięki stworzeniu przez artystę aury, dzięki której jest on w stanie dotrzeć do widza, do jego żywej całości (por. koncepcja rytuału liminoidalnego u Turnera [1979]).

Pozostaje teraz pytanie, w jaki sposób może się to wydarzyć w kinie, ponieważ bez wątplenia oczywiste jest, że tutaj aktor musi odgrywać inną rolę, występuje przed nami inaczej niż w sztuce teatralnej, komunikuje się z nami w inny sposób i w inny sposób może zapewnić widzowi, o ile to w ogóle możliwe, w pełni zmysłowe przeżycie. Jest to zatem bez wątplenia inne przeżycie, które mamy w kinie niż to, które przeżywamy w teatrze i najprawdopodobniej znowu jeszcze inne niż przeżycie teatralne w czasach Simmla, ponieważ, jak dowiadujemy się od Sennetta, teatr i jego strategia uwodzenia, jego zdolność do oczarowywania i baza tego oczarowania z pewnością zmieniły się w wirze czasu i, dostosowane do społeczeństwa późnej nowoczesności, prawdopodobnie mogą już nie być w stanie stworzyć w pełni zmysłowego przeżycia, a przynajmniej nie w żaden inny sposób, niż byłoby to możliwe w kinie.

Nie chcemy jednak zbyt pochopnie wyciągać wniosków, lecz postępujmy rozważnie. W tym momencie jedną z najbardziej uderzających różnic, jakie dostrzegamy między kinem a teatrem, polega na tym, że w kinie nie znajdujemy się już w tym samym pomieszczeniu, co osoba, która uwodzi lub próbuje nas uwieść na ekranie. Wręcz przeciwnie, żywemu dzianiu się na scenie przeciwstawione jest zarejestrowane dzianie się na ekranie. Można by teraz przedwcześnie pomyśleć, że aktor i widz nie są już we wzajemnej interakcji, a więc, że nie mają już na siebie żadnego wpływu, albo przynajmniej, że ten proces wpływu jest bardzo

jednostronny, a mianowicie, że tylko aktor ma wpływ na publiczność, zapośredniczony przez dzieło sztuki filmowej, ale publiczność pozostaje oddzielona i dystansowana od aktora.

Dystans ten może bazować na tym, że proces nagrywania filmu robiłby z aktorem coś podobnego co z malarzem lub z muzykiem. Aktor wykonywałby swoje dzieło sztuki w dowolnym miejscu X, a przez bycie sfilmowanym produkowałby obiekt sztuki, mianowicie ślad swoich ruchów i działań uchwyconych przez kamerę w połączeniu biegnących obrazów, które odtwarzają jego ruchy i działania. Aktor mógłby wtedy, jak każdy inny artysta, porzucić swoje dzieło jako obiekt sztuki, oderwać je od jego wytworzenia i jego wytwórcy i umieścić je jako obiekt sam w sobie w jednoznaczonej przestrzeni. Tak więc, podobnie jak w innych produkcjach artystycznych, powstawałaby tutaj niejednoczesność między produkcją a konsumpcją, dystans między stworzeniem a przekazywaniem, który wcześniej nie istniał w teatrze, ponieważ aktor na scenie wchodzi w bezpośrednią interakcję z publicznością. Ta możliwość miałaby fundamentalne konsekwencje, ponieważ nie tylko kontakt z dziełem sztuki byłby zupełnie inny, ale dzieło sztuki byłoby zupełnie inne, nie żywy performance aktora, lecz film. Być może jednym z powodów, dla których filmoznawstwo tak dogłębnie i wyłącznie zajmuje się spojrzeniem i zmysłowością oka, jest to, że błędnie ocenia film jako wizualne dzieło sztuki, ponieważ ograbiony z pełnej zmysłowości wydaje się przypominać malarstwo i fotografię.

Można jednak także twierdzić, że aktor nie jest już prawdziwym artystą, ponieważ niewątpliwie reżyser również przyczynia się, i być może w jeszcze większym stopniu, do stworzenia filmowego dzieła sztuki. Ujmijmy to w ten sposób: Chociaż w teatrze bez wątplenia może być także reżyser, występ na scenie, szczególnie ruchów ciała, gestów i mimiki w teatrze są znacznie bardziej w rękach aktora niż w filmie. W filmie reżyser używa artysty bardziej jak narzędzia, ustawiając go i używając jak przedmiotu w niekończących się powtórzeniach, aż scena osiągnie pożądaną

formę. Czy w tej ograniczonej sztuce aktorskiej, dążącej do obiektywnej perfekcji, aktor może jeszcze produkować pełną zmysłowość?

To pytanie pociąga za sobą dalszą dyskusję. W końcu Simmel powiedział, że aktor rozumie, a nawet musi rozumieć, jak ani nie angażować się w pełni w rzeczywistość ani jej nie wykluczać, lecz w kultywowanej formie stylowo ją integrować, i musi wiedzieć, jak połączyć ją z idealnym światem, który przedstawia się nam jako nadzieja, wiara lub wewnętrzny potencjał i prowadzi nas przez życie.

W tym celu jednym z podstawowych warunków był pewien dystans do rzeczywistości, odstęp, który musiał być utrzymywany i gwarantowany przez ramy produkcji artystycznej. Z jednej strony dotyczyło to dystansu między aktorem a publicznością (symbolizowanego przez dystans publiczność-scena, który miał zapobiegać i zmniejszać wpływ publiczności na występ sceniczny, który dystans miał uwypuklać):

„Jednakże aktor, którego działanie naładowane jest zmysłową realnością i już z tej racji podatne na przypadkowe wahania nastroju, aktor, który w każdej chwili widzi i czuje realną publiczność – jest szczególnie narażony na pokusę, by owego widza idealnego, źródło prawideł jego sztuki, zastąpić widzem realnym, znajdującym się przed nim na widowni, a tym samym porzucić sferę sztuki” (Simmel, 2006, s. 216).

Z drugiej strony ważnym było stworzenie dystansu, który aktor musi utrzymać w sobie, wobec swojej własnej rzeczywistości.

Po pierwsze, wpływ widza na grę aktorską w kinie, nie wydaje się być problemem, ponieważ między widzem a aktorem istnieje ogromny dystans, który zdaje się uniemożliwiać tę formę wpływu. Nic bardziej mylnego. Wręcz przeciwnie, wpływ widza na aktora filmowego jest być może większy niż kiedykolwiek wcześniej. Ponieważ produkcja filmowa jest gałęzią przemysłu kulturowego, jest zależna od przychodów i sukcesu, co daje widzom znaczącą rolę w produkcji filmu. Film jest obiektem ekonomicznym, w którego produkcję inwestuje się tylko wtedy, gdy jest to opłacalne. Coraz częściej każda produkcja filmowa jest nastawiona na to, czego widz może i powinien oczekiwać: w tym celu

wykorzystywane są ekonomiczne instrumenty badania rynku, a także opieranie się na innych udanych produkcjach, które następnie stają się podstawą nowych produkcji. W rzeczywistości więc, sukces samego aktora w coraz większym stopniu zależy od opinii publicznej i spełnia oczekiwania publiczności związane z rolą. Jednak ta publiczność, która zagraża sztuce aktorskiej, jest zupełnie inna niż ta, którą przewidział Simmel. Aktor coraz częściej nie gra dla idealnej publiczności, która jest niezbędna do stworzenia dzieła sztuki, ani też nie gra dla konkretnej publiczności, która mu żywotnie zagraża, ale dla obiektywnej/uprzedmiotowionej publiczności, która nie zagraża jego występowi zbyt dużą żywotnością, ale śmiercią obiektywnej kultury. Niepewność aktorów co do ich sukcesu i sukcesu filmu, stworzona przez dystans między aktorem, przedstawieniem i publicznością, stwarza wprost większą a nie mniejszą zależność od publiczności, która jednak jest teraz zdystansowaną, obiektywną/uprzedmiotowioną publicznością.

Niezależnie od publiczności, artystyczna działalność aktora, jego aktorstwo zostaje zredukowane poprzez film i rejestrację obrazów do innej formy obiektywnej rzeczywistości, rzeczywistości, która nie pochodzi od obiektywnych widzów, ale która, mówiąc słowami Simmela, ma również związek z obiektywną kulturą, z jej niepowstrzymaną produkcją w nowoczesności. Jeśli aktor w teatrze odgrywa swoją rolę bezpośrednio na scenie przed publicznością, to wszystko widzialne i niewidzialne wpływa na jego rolę. Przepływająca żywotność, którą aktor wnosi do roli, żyje nie tylko za sprawą nie tylko z widocznych ruchów i słyszalnej ekspresji, ale za sprawą całości, która drzemie za i pomiędzy tymi pojedynczymi elementami, z interakcji między wszystkimi widocznymi i słyszalnymi elementami jego w pełni zmysłowego performanceu, który jest przynajmniej współprojektowany przez aktora. To właśnie ta całość widzialnego i niewidzialnego jest w stanie wygenerować pełną zmysłowość, system osobistych i bezosobowych, społecznych i indywidualnych sił psychologicznych, które wypełniają ciało aktora w momentach gry i przelewają się na publiczność.

„(Jego) gesty i spojrzenie, dźwięk jego głosu i nieopisana atmosfera życia, która otacza każde indywiduum, nie znajduje się w nim [tj. w tekście – przypis autorów artykułu]⁵. Aby wszystkiego tego dopełnić, aktor nie może oprzeć się na dramacie, lecz musi zwrócić się do własnej egzystencji, do swoich instynktów, swoich doświadczeń; tu znajdzie jeszcze nieprzetworzoną rzeczywistość, którą sam ma przeobrazić w dzieło artystyczne. (...) Poeta dostarcza tylko orientacyjnych danych do rozwiązania tego zadania, zarysowuje ogólne ramy osobowości, reszta należy do aktora, który materię gołej rzeczywistości przetwarza w dzieło sztuki” (Simmel, 2006, s. 213–214).

Jednak w przypadku filmu dokładnie jedna część aktorstwa zostaje organiczna. Tutaj, poprzez rejestrację gry aktorskiej, ruch zostaje zredukowany do ruchu, ekspresja do ekspresji, słowo do słowa, zapisane jako rzeczy w obrazach filmowych i odtworzone, wyrwane z całościowych ram gry aktorskiej i rozłożone na poszczególne elementy i ujęcia, tak że nawet niewidzialne, które jest przechowywane na filmie, musi zakrzepnąć w przedmiot, ponieważ nawet to niewidzialne zostaje uchwycone w ramy obiektywności, a jego żywa część zostaje zamrożona. Gra aktora (das Schauspiel) staje się całkowicie przedmiotem kultury obiektywnej, krzepnie w obrazach i taśmach filmu kinowego.

Prawdopodobnie to również miał na myśli Benjamin, gdy pisał:

„(...) tym, co w epoce technicznej reprodukowalności dzieła się kurczy, jest jego aura. Proces ten jest symptomatyczny; jego znaczenie znacznie wykracza poza dziedzinę sztuki. Technika reprodukcji, można to ująć ogólnie, wyrwa reprodukowane z dziedziny tradycji. Ponieważ zostaje ono powielone w reprodukcji, na miejscu jego wyjątkowego występowania pojawia się w formie masowej” (Benjamin, 2011, s. 27).

Skoro już przekonaliśmy się, że możliwie pełne zmysłowe lub przynajmniej zmysłowe przeżycie w kinie nie może nastąpić za pośrednictwem aktora, że jest on pozbawiony zdolności do oczarowywania i łagodzenia

⁵ Pierwsze zdanie przytoczonego tu polskiego przekładu musiałem przeformułować tak, aby zgadzało się z logiką wypowiedzi autorów artykułu – przypis tłumacza.

społecznych sprzeczności wskutek zredukowania go do obiektywnej rzeczywistości swoich działań i swojego połączenia z władzą ogólniej, obiektywnej publiczności, należy teraz zadać pytanie, jak to możliwe, że kino może świętować taki sukces, iż każdego dnia, niczym magnes, jest w stanie ciągle i od kilku pokoleń przyciągać masy ludzi.

Naszym zdaniem są tego dwa powody, które stoją ze sobą w ścisłej sprzeczności. Z jednej strony, przeżycie kinowe oczarowuje poprzez swój związek z obiektywną kulturą, a z drugiej, poprzez swoją niezwykle zindywidualizowane-subiektywną formę łączenia się z publicznością.

Jak już powiedzieliśmy, film redukuje sztukę aktorską do działania aktorskiego, zatrzymuje to w obrazach i dźwiękach i sprawia, że daje się to powtarzać w nieskończoność w ten sam sposób. Jednocześnie film wiąże aktorskie działanie aktorów ze sobą i przeplata je na jednym poziomie z przedmiotami, rzeczami, zwierzętami i roślinami w taki sposób, że ten sztuczny świat jest w stanie imitować naturalny, ale w taki sposób, że ta naturalność staje się nieskończenie powtarzalna. Ta forma obiektywizacji, ta archiwizacja obok osiągnięć artystycznych i wynikająca z tego możliwość ciągłego ponownego ich oglądania, pokazuje nam w kinie pełny zakres władzy, jaką kultura obiektywna zyskała nad żywą kulturą subiektywną. Poprzez redukcyjne przeniesienie witalności aktu teatralnego do świata kultury obiektywnej, które jednak przedstawia się publiczności nie jako redukcyjne, lecz jako zupełne przeniesienie, publiczność jest przekonana, że czasowa skończoność subiektywnego życia może być teraz ostatecznie, całkowicie wlana w ponadczasową formę kultury, nie tracąc jednak swojej życiowości.

Łącząc kino z mitem życia wiecznego, za którym, przynajmniej od początku nowoczesności, się tęskni, i który obiecuje zbawienie i wieczność, przeżycie filmowe staje się przeżyciem wspólnotowego społecznego uczestnictwa w marzeniu, które z jednej strony głęboko satysfakcjonuje indywidualnego widza, ale które również wzmacnia kręgosłup całej obiektywnej kultury, wzmacnia wiarę w jej konieczną kontynuację

i rozwój oraz spleta na jej podstawie więź między jednostkami w sali kinowej.

Przeżycie kinowe byłoby zatem wspólnototwórczym rytuałem społeczeństwa dążącego do obiektywności poprzez kulturę obiektywną, w którym (przynajmniej częściowo urzeczywistniony) mit o zawieszeniu życia w tym, co obiektywne i nieśmiertelne jest opowiadany i jednocześnie pokazywany (Couldry 2003; Dayan, Katz 1994) i który w ten sposób przyczynia się do kulturowej dynamiki, która przekracza podmioty i w której wszystkie przeniesione ze sfery żywotności [treści] „wiąże (...) z obiektywnością (...), powierzając jednak treści swej własnej logice i uniemożliwiając ich kulturalną asymilację za pomocą podmiotów” (Simmel, 2007, s. 51).

Powiedzieliśmy już, że kino, poza swoim związkiem z kulturą obiektywną i obiektywnością jako mitem nieśmiertelności dla skończonego witalnego życia, czerpie swoją atrakcyjność właśnie z faktu, że zwraca się do widza w najbardziej subiektywny sposób. Jak powiedzieliśmy, aktor musi zachować niezbędny dystans do publiczności, który pozwala mu zapewnić widzom w pełni zmysłowe przeżycie, w którym widz poprzez kontakt z aurą aktora uczestniczy w pełni i wszystkimi zmysłami w akcie artystycznym, jednocześnie może również oglądać ten akt performatywny z dystansu, ponieważ on, widz, jest odsyłany przez aktora na swoje miejsce.

O ile więc w teatrze przeżycie na scenie i na widowni rozgrywa się po dwóch stronach przepaści, albo po tej, albo po drugiej stronie granicy biegnącej między sceną a widownią, o tyle w kinie sprawa wygląda zupełnie inaczej. Jak już wspomnieliśmy, tutaj synteza między tym, co nie do pogodzenia w życiu społecznym i indywidualnym, między subiektywnym i obiektywnym, realnym i idealnym, odbywa się w przestrzeni między sceną a widownią, a jeszcze lepiej, w interakcji między częścią widza, która uczestniczy, a częścią filmu, która zaprasza do uczestnictwa słowem, obrazem i dźwiękiem. Ale co to konkretnie oznacza?

Kiedy oglądamy film, ujęcia zobiektywizowanej całości aktów aktorskich, wlane w poszczególne postacie, relacje między różnymi postaciami i przedmiotami otoczenia, które znajdują się w scenie, wchodzi w kontakt z nami jako widzami i zapraszają nas do identyfikowania się z jedną czy drugą postacią. Do nawiązania tego kontaktu wykorzystywane są przede wszystkim emocje, które są przez aktorów odgrywane tak realistycznie, jak to tylko możliwe w danej scenie i są wstawiane i odgrywane w miejscach uznanych za odpowiednie do nawiązania kontaktu z publicznością. Aby jednak te emocje stały się namacalne, potrzeba nie tylko twórczego wysiłku aktorskiego, lecz obok światła, zbliżeń, obok poruszających scen, emocjonalnych treści i przedmiotów, używa się muzyki i dźwięku. Wszystkie te rzeczy tworzą wspólną powierzchnię, i która naprzeciw nas równomiernie staje, stymuluje i porusza, aby w swojej grze zmieszać nasze emocje z emocjami filmu.

Gdy więc emocjonalny świat widza łączy się ze światem filmu, oznacza to, że jego emocje wchodzi w kontakt z emocjami na ekranie, a tym samym w przestrzeni między salą kinową a ekranem los widza przeplata się z tym, co pokazane, jego życie [splata się] z mitycznie uprzedmiotowionym życiem, które w pełni uczuć sposób jest nam pokazywane na ekranie. Sytuacja, w której indywidualność widza zostaje wyróżniona, jego pragnienie wyjątkowości zostaje zaspokojone. Co więcej, to poruszenie w sali kinowej przydarza się poprzez emocje w pewnej równej mierze nie tylko indywidualnemu widzowi, lecz także widzom w jego sąsiedztwie. Poprzez wspólnotowe przeżycie filmowe wraz z innymi, uczucia zostają społecznie dopasowane do zapraszającej emocjonalności filmu. Dzięki temu wspólnemu emocjonalnemu doświadczeniu z jednej strony wprowadzamy nasz świat emocjonalny w pewną synchronizację ze światem wszystkich innych widzów i ze światem emocjonalnym na ekranie, ale z drugiej jednak strony rozumiemy siebie jako całkowicie niezależnych i wolnych i możemy poruszać się tak, jakbyśmy byli sami w sobie, łącząc historię na ekranie z naszą własną, bez konieczności brania pod uwagę historii życia naszego sąsiada.

Po zawiązaniu się tego emocjonalnego połączenia nasza (życiowa) historia łączy się z historią na ekranie. Stajemy się częścią osoby na ekranie, on przejmując część naszej przeszłości, wypełnia się nami, naszym życiem, naszą witalnością, naszym pragnieniem. To, czego teraz oczekujemy od postaci filmowej, nie jest już dłużej przedstawieniem sytuacji, przedstawieniem zdystansowanej idealnej jedności z wielkimi sprzecznościami, w których mamy udział, w wydarzeniu filmowym jesteśmy poruszeni ku temu, aby oczekiwać bezpośredniego spełnienia naszych konkretnych życzeń, naszych pragnień, zawieszenia naszych sprzeczności, które leżą pomiędzy naszymi marzeniami a naszą rzeczywistością, a tym samym zaczynamy nieustannie dostosowywać nasze pragnienie do tego, co jest pokazywane. Tak jak oczekujemy, że postać filmowa spełni nasze pragnienie, tak film jest w stanie wchłonąć i zdeformować nasze pragnienie, nasycić je filmowym pragnieniem. Tak więc przeszliśmy od aktora do filmu jako obiektu uwodzenia, od sztuki do rzeczywistości, od artystycznego tworzenia dystansu do zniesienia dystansu, od zaspokojenia wyższego (moralnego) pragnienia do zaspokojenia naszego pragnienia.

W przeżyciu kinowym to już nie aktor pośredniczy w naszym imieniu między różnymi siłami społecznymi, łącząc nas z bosko-witalną idealnością, ale to są nasze emocje, które stapiają się z pokazanymi emocjami, a tym samym prowadzą nas do obu stron Show, nie dystansując nas od tego Show zawieszenia, lecz przybliżając je do nas, w powolnym wzajemnym-zrównaniu się, w którym obie strony – film i widz – zostają podporządkowane obiektywnej kulturze. Można by więc powiedzieć, że jeśli sztuką aktora jest tworzeniem pełnej zmysłowości, w której wszystkie nasze zmysły są wprowadzane do gry z wielkimi sprzecznościami społeczeństwa, to w filmie to nie zmysły, lecz emocje są tworzone i wywoływane. Ludzie są poruszeni emocjonalnie, a nie zmysłowo.

Siła filmu bazuje na zjednoczeniu tej jednej wielkiej sprzeczności, a mianowicie na zaangażowaniu i zintegrowaniu naszej obiektywnej subiektywności na fundamencie obiektywności, na przeplataniu

obiektywności i subiektywności po obu stronach, w filmie i na sali kinowej, a tym samym sprawianiu, że nasze marzenia wydają się nam rzeczywiste, podczas gdy rzeczywistość, na której opiera się film i którą przekazuje, przekształca nasze marzenia. Ta dwubiegunowa siła filmu koresponduje z faktem, że film może być postrzegany dwojako, jako przedmiot kultury, jako jej składnik lub jako środek kultury, który przyczynia się do jej przekazywania. Komu nie przypominałyby się tutaj uwagi Simmla na temat pieniądza w *Filozofii pieniądza*?

Zanim zakończymy ten artykuł, pozostaje jeszcze jedno pytanie bez odpowiedzi, które dotyczy aktora i jego dystansu do samego siebie. W świecie kina widzimy, że to właśnie najbardziej osobisty aspekt aktora-gwiazdy filmowej jest wykorzystywany w jego grze aktorskiej, w istocie ta część rzeczywistości aktora, która według Simmla musiała być wykluczona z twórczości artystycznej, stała się teraz najważniejszym składnikiem jego zdolności jako aktora, musi częściowo wpływać na jego rolę, jest częścią jego obiektywnych możliwości i oceny jego osiągnięć aktorskich, co z kolei wpływa na jego grę aktorską. To wydobywanie aktora jako osoby ma ważną funkcję dla kina. Podczas gdy w teatrze witalne przekazywanie, jakość aury aktora, pochodząca z jego fizycznej obecności, jego subiektywna żywotność, która, nawet jeśli zawieszona, jest częścią gry aktorskiej, przyczyniała się do tego, że publiczność mogła zostać uwiedziona, podczas gdy w kinie to uwiedzenie na bazie zdystansowanych-przenikających emocji filmu jest niemożliwe. Poprzez łączenie życia aktora, które ma miejsce poza spektaklem, z jego rolą i filmem, próbuje się przywrócić żywość uprzedmiotowionemu filmowi, który stał się częścią kultury obiektywnej, aby pozorować przed publicznością aurę, która sztucznie zaspokaja pragnienie życia widza. Aktor nadal tworzy aurę, jednakże już nie złotą, świecąca aurę żywego tworzenia, lecz sztuczną, matową aurę obiektywnie kulturowego działania, aurę poznania i emocji, aurę, która nie uwodzi wszystkimi zmysłami, jednak jest w stanie związać w sobie to, co najgłębsze i najbardziej indywidualne w taki

sposób, że wydaje się, iż jest się częścią najbardziej magicznego rytuału, najbardziej twórczego punktu bytu indywidualnego i społecznego.

Walter Benjamin wskazał już na pojawiający się kult osobowości gwiazd w erze zanikającej aury, wspominając o nim jako o miejscu zastępczym, w którym sztuczne tworzenie aury wciąż wydaje się możliwe, ponieważ tutaj, w nim, wciąż istnieje pewna wyjątkowość. Film może dać się reprodukować tysiące, a nawet miliony razy, ale aktor jako człowiek pozostaje nieredukowalny i wyjątkowy, nawet jeśli można go odtworzyć jako ruchomy i mówiący obraz w jego funkcji aktorskiej. To właśnie ta wyjątkowość aktora jako człowieka sprawia, że część jakości podobnej do aury rozbrzmiewa niczym echo z przeszłości.

Poprzez swoją nową funkcję aury dla dzieła sztuki, którym jest teraz film, gwiazda, osoba stojąca za aktorem, staje się obiektem zmysłowym, fetyszem mas. Dotknięcie gwiazdy, bycie blisko niej, a przynajmniej wiedza o niej i jej życiu, staje się niezbędnym dodatkiem (kino-) rytuału i ważnym zaspokojeniem pragnienia żywości widza. Gwiazda wnosi do ekshibicjonistycznej wartości dzieła sztuki kultury obiektywnej, wyprodukowaną z jej pomocą, wartość kultową, wartość, która odnosi się do ekonomiczno-rzeczowej zdolności gwiazdy do zapewnienia oglądającym masom poczucia żywości poprzez pewną, swoją subiektywną żywą rzeczywistość.

„Wspierany przezeń [tj. kapitał filmowy – JMS] kult gwiazd konserwuje nie tylko ów czar osobowości, który już od dawna polega na leniwym poblasku faktu, że są towarem ...” (Benjamin, 2011, s. 28).

W interakcji między widzem a gwiazdą, podobnie jak między widzem a filmem, emocje są ważną częścią połączenia. Nie chcemy tylko wiedzieć, jak nasza gwiazda wygląda, chcemy wiedzieć, co czuje, kogo kocha, o czym myśli, czujemy z nią, smucimy i radujemy się z nią lub może jesteśmy w niej beznadziejnie zakochani i pragniemy, aby to, co czujemy, mogło ją dotknąć tak samo, jak nas dotyka to, co ona czują.

To, co czujemy do naszych gwiazd i to, co myślimy, że wiemy o ich uczuciach, wpływa na to, jak je postrzegamy, nawet gdy są na scenie.

Emocje przedstawiane na ekranie przeplatają się obiektywnie i subiektywnie z tymi, które łączą nas z gwiazdami. Z jednej strony siły obiektywnej kultury, które napędzają koherencję, obiektywnie łączą gwiazdę i spektakl, a z drugiej strony pragnienie koherencji ze strony publiczności przeplata życie gwiazdy z grą na ekranie.

Zakończenie

Jak widzieliśmy, emocje są kluczowym elementem doświadczenia kinowego – emocje, które przynosimy ze sobą, emocje, które, jak nam się wydaje, odczuwają nasze gwiazdy, emocje, które są produkowane, emocje, które są pokazywane, emocje, które odczuwamy jako widzowie w momencie oglądania i konsumowania filmu, emocje, które są reprezentowane na ekranie, jakby w eksternalizacji naszej nieświadomości, jakby na zewnętrznym dysku naszej duszy, i konsumując film, emocje, które są reprezentowane na ekranie, jakby w eksternalizacji naszej nieświadomości, jakby na zewnętrznym napędzie naszej duszy, który widzimy jako przedmiot, poza nami, ale przeżywamy indywidualnie, subiektywnie, ponieważ jest wypełniony tym, czymś naszym najgłębszym subiektywnym. To właśnie na podstawie emocji (prze)żywamy naszą kulturę w kinie, zamykamy obieg między eksternalizacją naszego wnętrza a internalizacją naszych obiektywnych przedmiotów kultury projektowanych na naszą zewnętrżność, między „subiektywną duszą a obiektywnym produktem duchowym” (Simmel, 1996, s. 389).

Centralne znaczenie emocji sprowadza nas z powrotem do początku tego artykułu, do chodzenia do kina jako rytuału. Antropolodzy, w tym Emile Durkheim i Victor Turner, zawsze uważali emocje za ważny elementy rytuałów. I to właśnie Turner wskazał na rytualny charakter chodzenia do teatru w epoce nowoczesnej (Turner 1979), otwierając tym samym pewną paralelę dla rozważań Simmla na temat aktora. Dla Turnera wizyty w teatrze są rytuałami „liminoidalnymi” („*liminoide*” *Rituale*), rytuałami, które zamiast być cyklicznymi ceremoniami

związanymi z magicznym kalendarzem, w których musi uczestniczyć cała społeczność, jak w przypadku rytuałów liminalnych (*liminaler Rituale*)⁶, nie wymagają tej samej formy partycypacji od całego kolektywu, ale które dokonują się przy aktywnej partycypacji kilku wtajemniczonych, którzy innych, niepartycypujących aktywnie, prowadzą przez rytuał, pozwalając im podczas chwilowej transgresji doświadczyć wspólnej konsumpcji, a tym samym dać im możliwość kolektywnego doświadczenia granicznego, dla którego widzowie nie muszą jednak sami, jak w rytuałach liminalnych (*liminalen Ritualen*), narażać się na „niebezpieczną” granicę samego społeczeństwa, lecz muszą jedynie wczuć się w nią. Aktywnie partycypujący i przyglądający się odgrywają w rytuałach liminoidalnym (*liminoiden Ritual*) Turnera podobną rolę, jak aktor i widz w sztuce w rozważaniach Simmla na temat aktora. Dla Turnera, podobnie jak dla Simmla, aktor w teatrze jest paradygmatycznym przykładem wtajemniczonego, który poprzez swoje „magiczne” sztuki jest w stanie przenieść nas do innego świata, odrywając nas od świata poza teatrem.

W tych rytuałach liminoidalnych (*liminoiden Ritualen*), podobnie jak w rytuałach liminalnych (*liminalen Ritualen*), emocje odgrywają znaczącą rolę, ale są tylko częścią większego uwodzenia i oczarowania, częścią magicznej całości, z którą są splecione. Przeżycie kinowe jest inne.

Doświadczenie kinowe jest z pewnością nie mniejszym rytuałem. Ale rytuałem w nowym kierunku, nowym typem rytuału, rytuałem światła i iluzji, który rozwija się przed naszymi oczami niezależnie od nas i showmenów, zawsze taki sam, zawsze powtarzalny, ale przy tym głęboko na nas wpływający; ma sens tylko wtedy, gdy obrazy, dźwięki, wyobrażone

⁶ „Refleksyjność publiczna dotyczy również tego, co nazwałem „liminalnością” (*liminality*). Termin ten, dosłownie „bycie-na-progu” (*being-on-a-threshold*), oznacza stan lub proces, który znajduje się pomiędzy normalnymi, codziennymi stanami kulturowymi i społecznymi oraz procesami zdobywania i wydawania, utrzymywania prawa i porządku oraz rejestrowania statusu strukturalnego. Ponieważ czas liminalny (*liminal*) nie jest kontrolowany przez zegar, jest to czas czarów, w którym wszystko może, a nawet powinno się wydarzyć” (Turner, 1979, s. 465).

smaki i dotyki skleją się z naszymi wspomnieniami, nadziejami, lękami i pragnieniami, łącząc je ze sobą i ze wspomnieniami, nadziejami, lękami i pragnieniami innych widzów we wspólnym doświadczeniu oglądania, które działa całkowicie poprzez emocje.

W kinie przeżywamy i uczestniczymy w późnonowoczesnym, rytuale (symulującym) rytuał liminalny (*(s)limulativen Ritual*), który nie implikuje ani magicznej całości w nas, ani artystycznej części, ani magicznej inicjacji społeczeństwa, ale bezpośrednio przeplata nasze emocje, a poprzez nie nasze życiowe historie z kulturą obiektywną: Komunikujemy się ze społeczeństwem (z filmem, z instytucją i z budynkiem kina, jako z przejawami kultury obiektywnej, z bezpośrednimi innymi, którzy towarzyszą nam w doświadczeniu – a niektórzy po doświadczeniu – oraz z częścią społeczną w nas samych), a ono [tj. społeczeństwo] z nami. W kinie wchłaniamy coś ze społeczeństwa, w którym żyjemy, ale tylko poprzez uczynienie czegoś „własnym” z tego, co postrzegamy, poprzez wstrzyknięcie własnego pulsującego życia w martwe, sztucznie animowane obrazy i dźwięki, i przekształcenie go w wyjątkowe, indywidualne, a jednak (poprzez wspólne doświadczenie z innymi i wspólną podstawę filmu) wspólne doświadczenie.

Tłumacz niniejszego artykułu, Jarosław Marek Spychała, dziękuje jego Autorom i redakcji *Simmel Studies* za możliwość dokonania przekładu i opublikowania go w *Zoon Politikon*, a także składa podziękowania dr Barbarze Markowskiej-Marczak za krytyczne przejrzenie przekładu.

Literatura

Benjamin, W. (2011). Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej. W: *Idem, Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, 23-51. Warszawa: Wydawnictwo KR.


- Couldry, N. (2003). *Media Rituals: A Critical Approach*. New York and London: Routledge.
- Dayan, D., Katz, E.I. (1994). *Media Events: The Live Broadcasting of History*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Deleuze G. (1989). *KINO: 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Denzin N.K. (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London: Sage.
- Durkheim, E. (1990). *Elementarne formy życia religijnego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Fritsch, D. (2009). *Georg Simmel im Kino: Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*. Bielefeld: Transcript.
- Feustel, R., Koppo, N., Schölzel, H. (Hgs.) (2011). *Wir sind nie aktiv gewesen. Interpassivität zwischen Kunst- und Gesellschaftskritik*. Berlin: Kulturverlag Kadmos Berlin.
- Illouz, E. (1997). *Consuming The Romantic Utopia: Love and The Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkley, CA: University Of California Press.
- Jameson, F. (1995). *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in The World System*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Jameson, F. (2007). *Signatures of The Visible*. London and New York: Routledge.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Kracauer, S. (2009). *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria.
- Kracauer, S. (2012). *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Oakland, CA: University Of California Press.
- Mulvey L. (1996). *Fetishism and curiosity*. Bloomington: Indiana University Press.

- Mulvey L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, Vol. 6, Issue 3, Autumn, 6–18.
- Sennett, R. (2009). *Upadek człowieka publicznego*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie MUZA.
- Silverman K. (1988). *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Simmel, G. (1993) *Gesamtausgabe in 24 Bänden, Band 8/ Band II, (Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Simmel, G. (1996). *Gesamtausgabe in 24 Bänden, Band 14 (Hauptprobleme der Philosophie; Philosophische Kultur)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Simmel, G. (1999). *Gesamtausgabe in 24 Bänden, Band 16 (Der Krieg und die geistigen Entscheidungen; Grundfragen der Soziologie; Vom Wesen des historischen Verstehens...)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Simmel, G. (2001) *Gesamtausgabe in 24 Bänden, Band 12/ Band I, (Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Simmel, G. (2006). O aktorze. Z filozofii sztuki. W: *Idem, Most i Drzwi. Wybór esejów*. Warszawa: Wydawnictwo Oficyna Naukowa, 213–219.
- Simmel, G. (2007). O filozofii kultury. Pojęcie i tragedia kultury. W: *Idem, Filozofia kultury. Wybór esejów*, 29-52. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Simmel, G. (2008). Dygresja w związku z zagadnieniem, jak możliwe jest społeczeństwo. W: *Idem, Pisma socjologiczne*, 419–437. Kraków: Wydawnictwo Oficyna Naukowa.
- Turner, V. (1979). Frame, Flow And Reflection: Ritual And Drama as Public Liminality. *Japanese Journal Of Religious Studies*, 6/4(December) 465–499.


- Turner, V. (2007). *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Žižek S. (1991). *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

O autorach

Natàlia Cantó-Milà jest profesorem nadzwyczajnym na Otwartym Uniwersytecie Katalonii (UOC) w Barcelonie, gdzie prowadzi zajęcia z nauk społecznych i metod jakościowych. Jej główne zainteresowania badawcze to emocje jako przedmiot analiz socjologicznych, socjologia doświadczenia (Erlebenssoziologie), socjologia przyszłości i studiów nad przyszłością, ciało z perspektywy nauk społecznych oraz teoria społeczna.

 <https://orcid.org/0000-0002-6100-4748>

Swen Seebach posiada tytuł doktora humanistyki cyfrowej. Jest wykładowcą dziennikarstwa i socjologii na Uniwersytecie Abat Oliba CEU oraz studiów komunikacyjnych na Uniwersytecie Otwartym w Katalonii. Jego zainteresowania badawcze obejmują emocje, miłość, teorię społeczną, konsumpcję, filmoznawstwo, dziennikarstwo cyfrowe i opowiadanie historii oraz analizę moralności i systemów wartości w różnych kontekstach społecznych.

 <https://orcid.org/0000-0001-7434-7937>

About Autors

Natàlia Cantó-Milà is an Associate professor at the Open University of Catalonia (UOC) in Barcelona where she teaches courses in social sciences, and qualitative methods. Her main research interests are emotions as objects of sociological analysis, sociology of experience (Erlebenssoziologie), sociology of the future and future studies, the body from the perspective of social sciences, and social theory.

Swen Seebach holds a PhD in Digital Humanities (Studies of the Information and Knowledge Society). He is Lecturer in Journalism and Sociology at the University Abat Oliba CEU and lecturer of communication studies at the Open University of Catalonia. His fields of research interest are emotions, love, social theory, consumption, film studies, digital journalism and storytelling and the analysis of moralities and value systems in different social contexts.



This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike International 4.0 license for use and distribution (CC BY-SA 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Jak cytować ten artykuł / How to cite this paper:

Cantó-Milà, N., Seebach, S. (2024). *Między obiektywnymi mitami a subiektywnymi odczuciami – refleksja nad przeżyciem kinowym w perspektywie socjologii przeżywania Simmla*. *Zoon Politikon* No. 15, <https://doi.org/10.4467/2543408XZOP.24.003.19952>.