

*Andrzej Zalewski*

Zapoznane dziedzictwo:  
czy kognitywna teoria filmu jest kognitywna?\*

*Wstęp*

Po lekturze pierwszych stron niniejszego studium będzie można chyba odnieść wrażenie, że jego celem jest prezentacja wspólnych wątków myślowych tzw. kognitywnej teorii filmu oraz fenomenologii, a dokładniej jednego z projektów fenomenologii. Później owo wrażenie w znacznej części się rozwiewa. Wyłuszczenie wątków wspólnych jest celem dalszym podporządkowanym celowi zasadniczemu – klaryfikacji świadomości metodologicznej, jaką wyczytać można z pism czołowych amerykańskich przedstawicieli filmowego kognitywizmu: Bordwella, Carroll, Curriego, Branigana. Zdaję sobie sprawę, że obok tej istnieje jeszcze europejska (zwłaszcza w strefie niemieckojęzycznej) wersja kognitywizmu, lecz to właśnie amerykańska odmiana nabrała decydującego bodaj znaczenia; ona też (zwłaszcza prace Bordwella) jest obiektem nieustannych odniesień dla europejskiego odgałęzienia.

W jednym punkcie nie może być niedomówień: wkład wyżej wymienionych postaci w teorię filmową ostatnich lat uważam za bezcenny, zaś ich dokonania za niezwykle inspirujące. W przedłożonym tekście nie podejmuję się analizy ani oceny szczegółowych badań w zakresie tego nurtu, lecz jedynie wyrażam sceptyczny

---

\*Przedstawiony fragment jest pierwszą częścią dwuczęściowego studium poświęconego tytułowej problematyce. Pierwotnie było ono przeznaczone dla wydawnictwa filmoznawczego, stąd pewna liczba ustaleń i odniesień lekturowych w zakresie filozofii dla czytelnika o takiej specjalności musi wydawać się oczywista – A.Z.

dystans wobec metateoretycznych projektów i deklaracji, jakie wymienieni badacze *explicite* formułują. Cel tak sformułowany może jednak budzić zastrzeżenia. Wiadomo, że kognitywiści mają niezłe rozwiniętą świadomość tego, co robią, i że dają temu wyraz subsumując swoje poczynania pod pojęcie „kognitywizmu” właśnie. Cóż tu jeszcze można ulepszać i wobec czego okazywać dystans? I co to razem ma wspólnego z fenomenologią? Otóż sugeruję, że ta „kognitywna” samoświadomość przedstawicieli kognitywizmu jest dość zwodnicza i że implikacje ich poczynañ wiodą w stronę tradycyjnej filozoficznej epistemologii, ucieleśnionej na przykład w dwudziestowiecznej fenomenologii. Fenomenologia świata codziennego (lub też, inaczej to nazywając, „naturalnego nastawienia”) jest modelem, w którym spełnia się przedsięwzięta przez omawianych tu badaczy konstrukcja teorii filmowej. ***Czy jest to model jedynie możliwy – tego nie chciałbym przesądzać.***<sup>1</sup>

Żeby i w tym punkcie panowała jasność: nie podejmuję się oceny, ani tym bardziej krytyki założeń kognitywizmu w jego centralnym nurcie (o ile coś takiego istnieje): do tego nie mam żadnych kompetencji. Chodzi mi tylko o wykazanie, że reprezentanci kognitywizmu filmowego niekoniecznie są tymi, za których się podają (co nie znaczy, że mimo to nie wykonują na terenie filmoznawstwa dobrej roboty). Chodzi więc o przeciągnięcie ich na stronę filozoficznego dziedzictwa tradycji i wyłuskanie owoców ich trudu spod jurysdykcji wszechwładnej ostatnio *cognitive science*, przynajmniej na tyle, na ile zrobić to można. Ale nawet to nie oddaje jeszcze w pełni właściwego zadania, jakie stawiam przed sobą. Praca zawiera pewne uwagi na temat zgodności programu kognitywizmu filmowego z kognitywizmem w ogóle, pełnią w niej one jednak rolę raczej drugoplanową. Najważniejsze jest bowiem to, czy filmowi kognitywiści potrafią dochować wierności *własnemu* rozumieniu *cognitive science*. Interesuje mnie zatem nie tyle ich prawowierność, co wewnętrzna spójność, lub, nawiązując do zupełnie innego pola terminologicznego, zgodność „poetyki sformułowanej” z „poetyką immanentną”. Ta ostatnia kwestia nastrocza sporo uwag krytycznych; nawet więc, gdyby moje wyczucie kognitywizmu jako takiego miało się okazać mylne lub zawężone, to i tak znaczna część tych krytyk może, niezależnie od tego, pozostać w mocy.

Ktoś mógłby już na podstawie tych wstępnych uwag zgłosić obiekcję, że wyrażam się tak, jak gdyby istniał kognitywizm, w tym także filmowy kognitywizm, w liczbie pojedynczej. Tymczasem (można zasadnie utrzymywać) niczego takiego nie ma. Noël Carroll w swej odpowiedzi na zarzuty Warrena Bucklanda dotyczące się jego książki *Mystifying Movies* pisze wszak: *Kognitywizm nie jest jednorodną teorią z trzech powodów. Po pierwsze, nie jest pojedynczą teorią, lecz serią teorii o mniejszej skali [...]. Po drugie, nie jest jednorodną teorią, bo różni teoretycy kognitywni często przedstawiają teorie o mniejszej skali, konceptualizując zjawiska w sposób rozbieżny, a czasami wręcz nie dający się uzgodnić. I wreszcie, kognitywizm nie wydaje się być zunifikowaną teorią, ponieważ [...] nie ma powodu wierzyć, że wszystkie te teorie o mniejszej skali zgromadzone przez kognitywistów dadzą się ująć w ramy jednej całości.*<sup>2</sup> W następnym akapicie sam Carroll jednak ustala wspólny zbiór założeń podzielanych przez ogół przedstawicieli tego nurtu. Skądinąd jest to zrozumiałe, zważywszy na występujące notorycznie w odnośnych tekstach, a wypowiadane niejako w imieniu wszystkich zainteresowanych, autodeklaraty w rodzaju: „Kognitywiści sądzą...”, „zdaniem kognitywistów...” itp. W swoim tekście zajmuję się tymi właśnie wspólnymi założeniami, co do których nie ma, jak miemam, kontrowersji w obozie kognitywnofilmowym: empiryczną orientacją badań, przekonaniem o wyższości mnogich teorii średniego zasięgu w stosunku do teorii uniwersalnej, stanowczym oddzieleniem teorii od interpretacji i przyznaniem we własnej działalności priorytetu poczynaniom teoretycznym. Sądzę ponadto, że bardziej szczegółowa kwestia, jaką jest podkreślana ustawicznie rola tzw. schematów poznawczych, także nie antagonizuje reprezentantów kognitywizmu. Wszystkie te założenia – raz jeszcze pozwolę sobie zaznaczyć – badam pod kątem ich zgodności z praktyką pisarską wymienionych teoretyków filmu, okazując w powyższym względzie dość daleko posunięty sceptycyzm.

Abstrahując jednak od awizowanych zastrzeżeń, będę dalej mówił o kognitywizmie filmowym, kognitywnej teorii filmu itd. tylko i wyłącznie ze względu na wygodę językową oraz licząc się z utartą już praktyką nazewniczą. Stosowanie za każdym razem

dystansującego cudzysłowu lub formuły „tak zwany kognitywizm” byłoby na przestrzeni dość długiego tekstu zanadto uciążliwe.

### *1. Pokojowe współistnienie*

Filmowy kognitywizm traktuje percepcję jako sterowaną przez mentalne operacje odbiorcy. O oglądzie dzieła filmowego współdecydować ma czynnik tak istotny, jak schematy poznawcze warunkujące nie tylko prawidłową konstrukcję znaczenia na różnych poziomach komplikacji lektury, lecz także identyfikowalność jednostek świata przedstawionego (postacie, zdarzenia) oraz opowieści (zdarzenia w ich układzie temporalnym).

Pomijając na razie kwestię schematyzmu percepcji filmowej (i percepcji w ogóle), a więc jedną z naczelnych przesłanek kognitywistycznej orientacji, należy stwierdzić, że i fenomenologia ma u swych podstaw możliwość wiązania określonych typów doświadczenia z odnośnymi strukturami wyspecyfikowanych odmian świadomości. W szczegółową kwestię stopnia kreatywności procesów świadomych nie chciałbym się przy tym zanadto wikłać. To, czy świadomość przez swe operacje odnosi się do obiektów już gotowych, czy też je dopiero tworzy (a więc, jak się w fenomenologii powiada, „konstytuuje”), stanowi kryterium podziału na mnogie szkoły fenomenologiczne i jest poza tym, z naszego punktu widzenia, kwestią nie najistotniejszą. Niezależnie bowiem od rozstrzygnięcia w tej, newralgicznej skądinąd, sprawie, bezdyskusyjna pozostaje świadomościowa orientacja całego nurtu, to znaczy przekonanie, iż zawartość ontologiczna świata przedmiotowego związana jest jakoś z aktami nakierowanej nań i poznającej go świadomości, toteż nie sposób opisać go adekwatnie bez korelacji z tymi ostatnimi właśnie. Taki kształt stosunku świadomości do przedmiotu, zwączy się, wedle uznanego określenia, „intencjonalnością”, podlega szczególnie intensywnemu badaniu w ramach fenomenologii, lecz wydobyty został znacznie wcześniej: przede wszystkim, dzięki tradycji filozoficznej zapoczątkowanej imieniem Kartezjusza, a kontynuowanej m. in. w klasycznym empiryzmie brytyjskim XVIII wieku. Fenomenologia, oczywiście, nie porzestaje na wygłoszeniu ogólnej tezy o związku świadomości i świata, lecz w zniu-

ansowanych analizach ustala przebieg procesów świadomych różniących się w zależności od różnic wymiarów ontycznych: innych dla sfery zmysłowej, innych dla pojęciowej, innych dla wymiaru rzeczywistego a innych dla fikcjonalnej kreacji, innych w zależności np. od dziedziny sztuki, z którą ma się do czynienia itd.

Dwa przykłady muszą wystarczyć dla uświadomienia zbieżności kognitywnej teorii filmu z podejściem reprezentowanym przez fenomenologów. W jednym z tekstów Gregory Currie (zaliczany do głównych przedstawicieli filmowego kognitywizmu) rozważa i odrzuca pogląd na naturę medium kinowego, zwany iluzjonizmem.<sup>3</sup> Jego podstawą ma być pozorny charakter samego ruchu filmowego w świetle wielokrotnie komentowanego faktu, iż wrażenie ruchu powstaje jedynie dzięki uporządkowanej sekwencji określonej liczby nieruchomych kadrów w ciągu sekundy. Następnie jednak iluzjonizm zmierza do uogólnienia tej konkluzji, traktując jako złudne wszystkie jakości filmowego przedstawienia, np. jakości barwne.

Polemizując z powyższym poglądem Currie przeciwstawia owo rzekome kinematograficzne złudzenie przypadkom innych zarejestrowanych złudzeń optycznych – na przykład złudzeniu Müllera-Lyera, gdzie dwie linie o zjawiskowo różnej długości mają faktycznie (tj. mierzalnie) długość tę samą – by dojść do wniosku, że w drugim wypadku w splocie znormalizowanych doświadczeń istnieje i takie, które pozwala skorygować wcześniejsze jako iluzję; analogiczna sytuacja nie zachodzi jednak dla zjawiska ruchu filmowego, należącego tedy do dziedziny rzeczywistości, nie zaś pozorów. Ostateczna konkluzja Currie brzmi: *Jeśli normalny obserwator w normalnych okolicznościach twierdzi, że coś jest czerwone, to to jest czerwone; podobnie, jeśli osoba obdarzona normalnym wzrokiem, siedząca w zaciemnionym kinie we właściwej odległości i patrząca na ekran w miarę obrotów projektora twierdzi, że kinowy obraz jest ruchomy, to on jest ruchomy.*<sup>4</sup>

Wywód ów dobrze harmonizuje z wypowiedziami Husserla dotyczącymi doświadczenia bezpośredniego. Pamiętajmy, że dla twórcy fenomenologii kwestia bezpośredniego doświadczenia, a więc takiego, które uprzystępniałoby rzeczy „we własnej osobie” w odróżnieniu od wszelkich doświadczeń zmyłkowych czy chybionych, była swego rodzaju „być albo nie być” tworzonej przezeń filozofii.

Wiele też miejsca przeznaczają Husserl na polemikę z pansceptycyzmem różnych odcieni, jak określić można stanowisko, iż rzeczy są inne, niżli się wydają w codziennym oglądzie; iż potoczne ich widzenie prowadzi nie do nich samych, lecz za ledwie do ich oznak czy obrazów (bywa że zwodniczych), za którymi kryje się dopiero rzeczywistość „prawdziwa”. Fenomenologiczne kwestie „źródłowej obecności”, „niezawodności poznawczej”, „prawdy” i „pozoru” zależą między innymi od rozstrzygnięć w tej palącej kwestii.

W *Ideach I* znajduje się taki oto kluczowy dla niej passus: *Nie jeden daje się zwieść na manowce myśli, jakoby transcendencja rzeczy była transcendencją obrazu lub znaku. Częściej zwalcza się z zapalem teorię obrazów i podstawia się na jej miejsce teorię znaków. Ale tak jedna, jak i druga jest nie tylko niestuszna, lecz niedorzeczna. Rzecz przestrzenna, którą widzimy, jest przy całej swej transcendencji tym, co jest spostrzeżone, tym, co jest w swej cielesności świadomościowo dane. Nie jest tak, by zamiast niej był dany jakiś obraz lub znak. Nie podstawiamy na miejsce spostrzegania jakiejś świadomości znaku lub obrazu.*<sup>5</sup> Ta uwaga zestrąja się dodatkowo np. z niechęcią kognitywisty Bordwella wobec wszelkich ujęć stwierdzających udział kodów w przedstawieniu kinowym, a zakładających, siłą rzeczy, znakową koncepcję bytu.

Naturalna percepcja świata jest zatem uprawniona w swych własnych granicach, co jest także wyluszczone przed chwilą poglądem Curriego. Kwestionowanie jej jako z gruntu „iluzyjnej” mija się z celem i jest wyraźnym zafałszowaniem danych spostrzeżenia. W granicach spostrzeżeniowego świata możemy mieć do czynienia ze złudzeniami, które korygujemy w oparciu o normalne akty widzenia, ale kwestionować wiarygodność tych normalnych, znaczyłoby przyjmować teorię charakteryzującą się drastycznym brakiem wrażliwości na kontekst codziennego życia. W ten sam sposób pisze Ingarden, komentując poglądy Husserla dotyczące rzekomej iluzyjności spostrzeżeń: *Powiedzą Państwo [...], że przecież istnieją halucynacje. Zdarza się, że jesteśmy przekonani o czyjejś obecności – obecności człowieka w jego pełnej cielesności. Zaczynamy nawet do niego mówić, zbliżamy się nieco – i nagle wszystko to, jak mówi Husserl, ‘ekspłduje’. Okazuje się, że nic nie ma, że była to iluzja czy złudzenie. Istnieją oczywiście w każdym przypadku [...] szcze-*

*gólne przyczyny tego, że się coś takiego w ogóle przydarzyło i było w ogóle możliwe. Znaczy to jednak jedynie, że – aby zdemaskować opisane przeżycie jako złudzenie – nie wolno wyrywać go z całego przebiegu spostrzegania. I takie ‘iluzoryczne spostrzeżenie’ bynajmniej nie w izolacji uzyskuje swą bezwarunkową prawomocność, lecz jedynie posiada ono w określonych granicach, jako człon skomplikowanego procesu spostrzegania, warunkowe uprawnienia.*<sup>6</sup> Pomińmy w tym miejscu kwestię, o którą potrącimy za czas jakiś, na ile takie określanie relacji poznawczej mieści się w nurcie psychologii kognitywnej i jest przez nią do zaakceptowania.

Drugi przykład dotyczy problematyki oczywistości, także sytuującej się w centrum zainteresowań fenomenologów. W rozprawce o kinie dokumentalnym Carl Plantinga zapytuje o uprawnienia, jakie mamy, by przypisywać „prawdziwość” temu lub owemu obrazowi dokumentalnemu. Polemizuje zarazem z koncepcjami wyrosłymi na gruncie poststrukturalizmu (jak je sam określa) a zacierającymi istotną różnicę między tzw. kinem faktów i fikcji. Jeden z argumentów użytych w tej polemice przez autora jest taki: dokumentalna fotografia sama przez się nie gwarantuje w pełni wiarygodnego, rzeczywistego zachodzenia (a więc pośrednio – także oczywistości) tego, co przedstawia. By taką ścisłą oczywistość (utożsamioną przez autora z oczywistością typu naukowego) zagwarantować, konieczne są regulacje w wymiarze pragmatycznym, tworzące spłot społecznych i instytucjonalnych zabezpieczeń, a zazwyczaj nieczynne przy percepcji utworów dokumentalnych. Nie znaczy to jednak, by utwory te nie miały wówczas za sobą żadnej oczywistości. W codziennym życiu i dyskursach potocznych polegamy na oczywistościach właściwych tym dyskursom, najzupełniej wówczas wystarczających; nie inaczej rzecz się ma z odbiorem dokumentów, których ograniczonej oczywistości nie mamy powodu kwestionować. Wniosek wprowadzany przez poststrukturalistów, iż niespełnienie wyśrubowanych standardów oczywistości oznacza brak wiarygodności w ogóle i przesądza tym samym o fikcyjnym statusie filmów nurtu dokumentalnego, traktuje Plantinga jako zupełnie nieprawomocny.<sup>7</sup>

Znów doświadczamy tutaj korespondencji między tą uwagą a wnioskami na temat oczywistości, do których doszedł Husserl w toku swojej pracy filozoficznej. Myśl filozofa przeszła w tym zakresie ewolucję

od dość prostego przeciwstawienia świadomości nieoczywistej i oczywistej w sposób doskonały po ujęcie znacznie bardziej zniuansowane. W ramach tego ostatniego mówi się o gatunkach oczywistości obowiązujących w różnych sferach, z których jedna nie może być przenoszona do innej<sup>8</sup>, by w późnej *Logice formalnej i transcendentalnej* wywodził na ten temat zwięźnięte konkluzje o różnych rodzajach oczywistości skorelowanych z różnymi typami doświadczanych obiektów: *Kategorie przedmiotowości i kategorie oczywistości są korelatami. Do każdego zasadniczego rodzaju przedmiotowości należy zasadniczy rodzaj „doświadczenia” oczywistości, tak samo jak intencjonalnie wskazany styl oczywistości w możliwym stopniowaniu doskonałości samoobecności.*<sup>9</sup> Niezależnie od tego, że najwyższą oczywistość obaj przywołani autorzy skłonni byłiby pojmować w radykalnie odmienny sposób, wspólne jest im przekonanie, iż każdy wymiar bytowy posiada ważność poznawczą ustaloną w jego własnych granicach, a różne rodzaje tej ważności muszą pozostać nieredukowalne.

Zauważmy przy tym: twierdzenia dotyczące iluzyjności kina czy prawdy filmu dokumentalnego są twierdzeniami ściśle filozoficznymi. Żadna psychologiczna analiza, bez względu na zgromadzony materiał empiryczny, nie rozstrzygnie, czy kino jest czy nie jest iluzyjne, nie odpowie też na pytanie o stopień wiarygodności przekazu dokumentalnego. Rozwiązania w tych kwestiach należą już do decyzji o charakterze metafizycznym. Samookreślanie się wspomnianych autorów filmowych jako kognitywistów, a więc, pomijając nieostrą definicję tego terminu, jako zwolenników metodologii pewnej nauki pozytywnej, silnie w każdym razie związanej z psychologią i odwołującej się do wyników badań empirycznych, prowadzi do zaciemnienia obrazu ich własnej działalności, a w konsekwencji może się przyczynić do wypaczenia jej sensu. Do tego wątku jeszcze powrócimy.

## 2. Na przykład schematy poznawcze

Podane w poprzednim punkcie, a wyłonione raczej losowo, przykłady zbieżności podejścia kognitywnofilmowego i fenomenologicznego, prowadzą nas teraz ku zbieżności poniekąd centralnej. Na jej trop natrafiamy czytając choćby następujący passus z artykułu Davida Bordwella, czołowego filmowego kognitywisty: *Schemat jest strukturą wiedzy umożliwiającą odbiorcy wyjście w procesach my-*



*słowych poza daną informację*<sup>10</sup>. To właśnie identyfikacja w oparciu o schematy poznawcze danych zaczerpniętych w trakcie lektury tekstu stanowić ma kościec konstrukcyjnej aktywności widza w procesie budowy znaczenia. Z jednej strony koincydencja z podstawową przesłanką Husserlowskiej fenomenologii – tak podstawową, iż nie wymagającą nawet powoływania się na jakiś określony korpus tekstów – jest oczywista. To właśnie w ramach fenomenologii, zwłaszcza w późniejszych fazach myśli Husserla, upowszechnione zostało pojęcie intencjonalności jako stałego wybiegania świadomości poza zespół efektywnych danych naocznych, które stanowić ma podstawowy *modus* działalności konstytutywnej. To drugie pojęcie intencjonalności staje w szeregu obok pierwszego, wyodrębnionego przed chwilą jako odnoszenie się świadomości do przedmiotu.<sup>11</sup>

Z drugiej strony, dość zasadnicza rozbieżność między fenomenologią a kognitywistyczną orientacją dotyczy posiadającego Kantowski rodowód pojęcia „schematu”. Temu też wątkowi chciałbym poświęcić całą resztę niniejszego paragrafu. Kwestia obecności względnie nieobecności apriorycznych schematów poznawczych nie jest w pełni autonomicznym przedmiotem polemiki fenomenologii z kantyzmem – wiąże się ona z daleko bardziej rozbudowaną metodologią postępowania filozoficznego; dla potrzeb jednak jak najbardziej skrótego przedstawienia całego problemu, spróbujmy go z owych ram metodologicznych wywikłać. Jak wiadomo, dla Kanta materia procesów poznawczych jest dana, stanowi więc czynnik niezależny od naszych zdolności wytwórczych. Jedynie forma, urzeczywistniana jako schemat intelektu, stanowi aktywne źródło podmiotowego warunkowania świata przyrody. Z tym właśnie nie zgadzają się fenomenologowie, mimo iż Husserl sam był przez długi czas uwikłany w Kantowskie rozstrzygnięcie: jeśli tylko uzyskamy właściwy dostęp do najgłębszej sfery doświadczenia, będziemy się w stanie przekonać, iż owa „daność” i obcość materii stanowi fikcję wynikłą po prostu z niedomyślenia podstawowych zagadnień filozoficznych. Materia bowiem jest tak samo efektem podmiotowej konstytucji, jak i forma, a w świetle tego znika podział na materię i formę, na to, co „obce” i to, co „swojskie”; jest tylko jeden transcendentálny strumień doświadczenia, w którym konstytuuje się otaczający świat wraz z nami jako osobowymi jego mieszkańcami.<sup>12</sup>

Pojęcie „schematu” jest przez Bordwella w badaniach filmoznawczych intensywnie lansowane i mogłoby się zdawać, iż przez samo to dokonał on przechyłu filozoficznych podstaw swojej orientacji na stronę Kantowskiej opcji. A jednak nawet dość pobieżna lektura tekstów z zakresu filmowego kognitywizmu zdradza praktyczną ułomność wspomnianego pojęcia. Do „schematu” w ujęciu filmoznawczym odnosi się właściwie ta sama uwaga krytyczna, którą Allan Casebier, przy okazji próbnego opisu *Do utraty tchu*, sformułował wobec badań opartych na fundamencie „kodów”: doświadczenie odbioru filmu jest nazbyt wielostronne, by występujące w nim zależności dało się zamknąć pod postacią „reguł kodowania”: *Montaż, tempo, muzyka, kąt widzenia kamery, mise en scène, i ogół niezliczonych innych cech składa się na zaburzające działanie. Nazwanie każdej z pozycji kamery, każdej z czynności montażu czyniłoby bezwartościowym akt krytycznej komunikacji. Nikt nie mógłby nawet zapamiętać takiej generalizacji, a co dopiero użyć jej. A bez nazwania każdej cechy uwikłanej w budowę zaburzającego działania nie wchodzi w grę żadna generalizacja ani kod. Komplikacja jest po prostu za wielka.*<sup>13</sup>

Krytyczne ostrze tej uwagi możemy teraz zwrócić przeciwko pogładowi angażującemu schematy poznawcze w sposób pozbawiony umiaru. Doświadczenie widza filmowego w czasie projekcji tworzy ciągle strumień zmian różnicujących się aż po najmniejsze detale i niuanse. Skąd mamy wiedzieć, które z nich ująć w obręcz schematycznego upostaciowania, na jakim poziomie szczegółowości się w tym zatrzymać, jak uzyskane schematy zhierarchizować, a co pozostawić poza ich zasięgiem? Dla Bordwella widz śledzący dowolny film hollywoodzki wykorzystuje schemat konstrukcji czasu, przestrzeni i postaci wypracowany przez kino gatunków, tak samo, jak wykorzystuje schemat gatunku odpowiadający egzemplarzowi tego gatunku, z którym ma właśnie, oglądając film, do czynienia. Jednakże pojęcie schematu sięga dalej. Z przywołanego już tekstu Bordwella można się dowiedzieć, iż na przykład działanie człowieka wyjmującego oponę z bagażnika samochodu rozpoznajemy w oparciu o schemat „wymiany uszkodzonego koła”, zaś hipotetyczną scenę filmową rozpoczynającą się od zbliżenia lampy stołowej identyfikujemy na podstawie schematu „pokój” lub „sa-

lon”.<sup>14</sup> Nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż badacz-kognitywista po prostu wyczarowuje swe schematy zawsze wtedy, gdy mu są potrzebne. Jeśli w naszej percepcji świata działa schemat „wymiana zepsutego koła samochodu”, to czy identyfikacja samego przedmiotu „opona” ma za sobą odpowiedni schemat poznawczy, czy nie? A nazwanie materiału, z którego opona jest wykonana, podlega władzy schematyzacji, czy już nie? A drobna rysa na oponie, o ile uda nam się taką wypatrzeć, ujęta ma być w schemat „rysy” lub „pęknięcia”, czy nie?

Na powyższe pytania kognitywista odpowie twierdząco, uprzymiarniając, że przecież dla ogółu badaczy zajmujących się schematami ich hierarchie, zanurzanie jednych w drugie i tworzenie rozleglejszych sieci powiązań stanowią dość podstawowe zagadnienia. Postawione pytania nie niosą wraz z sobą żadnej istotnej aporii. Lecz w dziedzinie filmowej teorii kognitywnej refleksja nad organizacją i porządkiem schematów oraz próby jej praktycznego spożytkowania (poza jednym wyjątkiem, o którym za chwilę) właściwie nie istnieją. Niefrasobliwość w tym względzie oraz dość przypadkowe ubieranie w schematyczny kostium tego lub owego elementu w zależności od doraźnych potrzeb wywodu, jest daleko niewystarczające, by można było mówić o internalizacji w ramach kognitywnofilmowego dyskursu tak ważnego (dla samych autorów tego dyskursu) pojęcia.

Szwankuje też refleksja nad kryterium wydzielenia „schematu” spośród tego, co nim nie jest, choć powinno być jasne, że przy braku takiego kryterium samo rozważane pojęcie traci prawomocność. Po prawdzie, Bordwell, wprowadzając termin „schemat”, wydaje się polegać na jego odróżnieniu od zespołu danych, które, wypełniając go mniej lub bardziej dokładnie, same schematem nie są. Powołując się na podręcznikowy przykład „kupna-sprzedaży”, akcentuje konieczność pominięcia przypadkowych okoliczności nie należących do schematycznego konstrukt: *Choć zawiera dane, konstrukt jest całkowicie schematyczny lub diagramowo uproszczony. Ogromna liczba przypadków kupna i sprzedaży nie pasuje dokładnie do schematu: trzecia strona może działać jako pośrednicząca lub korporacje mogą przekazać asortyment za pośrednictwem komputera. Tak więc schemat, jako upraszczający konstrukt, prze-*

suwa wiele danych, takich jak pogoda lub krój ubrania sprzedawcy, na niski poziom hierarchii ważności.<sup>15</sup> W praktyce filmoznawczej samego Bordwella nie udaje się jednak tak prosto oddzielać zeschematyzowanego konstruktu od przypadkowych a towarzyszących mu okoliczności. „Schemat” okazuje się raczej wygodnym wytrychem, usłużnie wyrastającym wszędzie tam, gdzie spocznie uwaga kognitywisty i regulującym odbiór dzieła filmowego na dowolnie konstruowalnym szczeblu: od recepcji takich makrocałości, jak fabuła, po – jak należy się spodziewać – ogląd jakiejś drobnej plamki barwnej zarejestrowanej w polu uwagi widza. W ten sposób twierdzenie o udziale schematów w naszych procesach poznawczych staje się nieempiryczne i niewywrotne, to jest obarczone tym samym grzechem, o jaki kognitywiści oskarżają teorie filmowe konkurujące z ich własną.

Faktycznie, badacze propagujący schematy jako kategorię wysoce użyteczną dla filmoznawstwa, dysponują dwiema biegunowo różniącymi się strategiami. Obie są realizowane, z tym, że obsadzone nierównomierną, jak się zdaje, ilością publikacji. Pierwsza polega na próbie konsekwentnego wdrażania koncepcji schematów – to wyjście najpełniej bodaj urzeczywistnił Bordwell w książce *Making Meaning*, będącej rozwiniętą aplikacją tej koncepcji do opisu działań krytyków filmowych. Przy lekturze odślaniają się jednak dwa rodzaje powikłań, na jakie narażona została ta próba. Po pierwsze, realna jest groźba nieskończonego regresu, bowiem posłużenie się jakimś schematem samo zakłada schemat bądź schematy posłużenia się nim; z kolei wykorzystanie schematu drugiego szczebla odbywa się według jakiegoś schematu szczebla trzeciego, i tak, teoretycznie przynajmniej, w nieskończoność. W pracy Bordwella ów zarysowujący się regres dobrze widoczny jest w miejscu, gdzie autor, na długo jeszcze przed wprowadzeniem schematów właściwych, odwołuje się do teorii pól semantycznych, będących także swego rodzaju schematami. Następnie, pozostając w zgodzie z taksonomią Cruse’a, mówi, że operowanie polami semantycznymi odbywa się stosownie do ich podziału na wiązki, dublety, proporcjonalne serie i hierarchie. Na trzecim piętrze działają schematy rządzące schematycznymi procedurami szeregowania pól semantycznych z piętra drugiego: mianowicie, projekcje w relacji jeden-do-wielu (gdy np. je-

den dublet odnosi się do wielu elementów świata filmu) oraz wiele-jednego (gdy wartości semantyczne wielu pól odnoszą się do jednego elementu świata filmu). Na kolejnym piętrze mamy schematy odpowiedzialne za posługiwanie się wzmiankowanymi schematami projekcji: będą to schematy warunkujące niezgodność rezultatów owych projekcji w przypadku dwóch opisów krytycznych dokonanych na bazie tego samego filmu, bądź też, przeciwnie (tego już Bordwell nie dopowiada, wynika to jednak z jego wywodu), właśnie ich zgodność.<sup>16</sup> Tylko fakt, że autor zdecydował się przerwać ów potencjalnie nieskończony ciąg w tym miejscu, pozbawił nas szansy zaznajomienia się ze schematami użytkowania schematów zgodności i niezgodności, oraz jeszcze z następnymi.

Niezależnie od tej nieskończonej choinki schematów, opis wielu schematów tego samego piętra, funkcjonujących w pewnej domenie spraw, raczej nie rokuje nadziei na odzwierciedlenie spójnego porządku, jaki zapewne tworzyć powinny w umyśle odbiorcy, gdzie jest właściwe ich źródło. Komplikacja opisu jest tu tak ogromna, że wznieca chaos będący wynikiem przesubtelnienia całej konstrukcji. Bordwell dzieli w pewnym momencie schematy na tekstualne i schematy praktyk interpretacyjnych (heurystycznych), przy czym wydaje się, iż te ostatnie omówione zostały przed przystąpieniem do omawiania pierwszych.<sup>17</sup> Jednak w rozdziale na temat schematów tekstualnych jest podrozdział, gdzie eksplikuje się schematy dynamizacji znaczeń filmowych (nazwane przez badacza ekspresywnymi i komentatywnymi), które nie tyle są schematami samych tekstów, ile znów sposobów postępowania z nimi.<sup>18</sup> Schematy heurystyczne tworzą więc podsystem w obrębie schematów tekstualnych, mimo iż pierwotnie wydawało się, że tekstualne schematy oraz schematy praktyk heurystycznych funkcjonują niejako paralelnie.

Na stronach poświęconych schematom heurystycznym krytyki filmowej omawia Bordwell również ten polegający na przesunięciach w obrębie filmu, którym przyporządkowuje się coś w rodzaju „gry słów”, np. „zamalowywać powierzchnię w kratki” – „więzić”, o ile film daje podstawy, by paski na ubraniu bohatera traktować jako metaforę jego duchowego skrępowania; lub „podróżować” – „doznawać wewnętrznej przemiany”, o ile znów dla krytyka istnieje

ją podstawy, by przemieszczanie w przestrzeni traktować paralelnie do wewnętrznego przeistaczania się.<sup>19</sup> Nie chodzi mi w tym momencie o zasadność formuły „gra słowna” (*pun*) w odniesieniu do takich przypadków, lecz o fakt, iż znacznie później cytuje Bordwell wypowiedź krytyczną o *Lekcji historii* Strauba i Huillet, która zasadza się na paralelizmie ukazanych w filmie sekwencji kierowania samochodem i refleksji na temat mechanizmu reprezentacji kinowej. Wydawać by się mogło, iż ten przykład tak samo pasuje do schematu „gry słownej”, jak przykłady poprzednie („ogłądać świat z wnętrza samochodu” – „ogłądać świat z wnętrza kinowej sali”), a jednak autor kwalifikuje go do osobnej rubryki i opatruje zupełnie inną nazwą (heurystyka „komentatywna”), niż wprowadzoną kilkadziesiąt stron wcześniej heurystykę „słownych gier”.<sup>20</sup> Nadto, o czym już wspomnieliśmy, ów heurystyczny schemat omawia Bordwell w rozdziale poświęconym schematom tekstualnym, choć wydaje się, że wcześniej oba typy schematów, heurystyczne i tekstualne, rozdzielił. Podobne zamieszanie jest jednak nieuchronne: architektoniczne przeciążenie budowli schematów przynosi ten efekt, że poszczególne pozycje, miast układać się w misterną siatkę relacji, zachodzą na siebie, dając obraz zapadnięty, nieostry i pełen zagmatwań.

Próba samoobrony w obliczu opisanych trudności jest strategia krańcowo odmienna, stosowana, jak się zdaje, przez znacznie większą liczbę autorów spod znaku „kognitywnej teorii filmu”. Gdy nie ma jasnych kryteriów konstrukcji schematów kognitywnych, a pod schemat podpadać może praktycznie wszystko, co składa się na zawartość naszego mentalnego kontaktu z przedstawieniem filmowym, to użyteczność tego pojęcia w praktyce filmoznawczej spada właściwie do zera. Pełni ono wówczas rolę taką, jak honorowy przewodniczący różnego rodzaju zgromadzeń, celebrowany w wymiarze symbolicznym, lecz uprzejmie odsuwany od udziału w codziennych pracach. Jest to najdosłowniej strategia na przykład Muraya Smitha z jego „kognitywnej” pracy o zaangażowaniu emocjonalnym widza filmu, gdzie pojęcie schematu, wprowadzone najpierw z wielkim zadęciem jako jedna z centralnych kategorii kognitywizmu, pozwalająca orientować się zarówno w rzeczywistym, jak i fikcyjnym świecie<sup>21</sup>, spada następnie do roli pomocniczego,

rzadko wykorzystywanego narzędzia o dość niewielkiej użyteczności, przywołanego w dalszym ciągu tekstu tylko kilka razy.

Większość konkretnych analiz filmoznawczych zgłaszających przynależność do omawianego nurtu (mówię o konkretnych analizach, nie zaś o warstwie teoretycznych deklaracji) odbywa się bez owej kluczowej kategorii. Weźmy dwie takie oto, nieco na chybił-trafił dobrane, ale, jak sądzę, dość typowe dla całej orientacji, wypowiedzi, z których pierwsza mówi o oscylacji postawy widza między wrażeniem obecności w fikcyjnym świecie (Burchiański „efekt diegetyczny”) a świadomością medium („artefakt”): *Czasem jednak wytrąca widza z iluzji wysuwający się na plan pierwszy artefakt. W przeciwieństwie do Allena sądzę, że widz nie porusza się swobodnie tam i z powrotem między efektem diegetycznym i świadomością medium, lecz raczej, że ten ruch jest regulowany przez film. Na przykład, podczas zmiany scen efekt diegetyczny może ustąpić świadomości medium, dążąc do osłabienia na początku filmu albo w epilogu. W takich momentach, opowiadanie zyskuje na samoświadomości.*<sup>22</sup> Druga wypowiedź stanowi refutację niewłaściwej, zdaniem jej autora, teorii filmu dokumentalnego: *Gdy oglądam Wrota niebios, nie szukam bliskich kontaktów z właścicielami cmentarzy zwierząt w Kalifornii. Jakkolwiek mogę być zainteresowany ich obserwacją i słuchaniem tego, co mają do powiedzenia, wolę zdystansowane ich doświadczenie od bezpośredniego. Ani też nie oglądam Not a Love Story, by symulować wizytę w miejscu, gdzie odbywa się pokaz strip-teasu. Śledzę to, by zważyć na przedmiot dyskusji (film jest oskarżeniem pornografii – A.Z.). Nie oczekuję, by reprezentacja, zwłaszcza w filmie dokumentalnym, weszła na miejsce (zastąpiła?) bezpośredniego doświadczenia. Filmy dokumentalne mogą służyć wielu celom, nie jestem jednak przekonany, że często, jeśli w ogóle, służą akurat temu. Dziwne jest zatem, gdy się słyszy opinię Renova, iż niezdolność filmu dokumentalnego do zastępowania bezpośredniego doświadczenia ma być podstawą kwestionowania jego adekwatności jako, między innymi, środka rozpowszechniania wiedzy.*<sup>23</sup>

\*Chodzi o dokumentalny film amerykański *Gates of Heaven* z 1978 roku, reż. Errol Morris – A. Z.

Obie te wypowiedzi (a podobne, powtórzmy, są wcale liczne w tekstach kognitywnych) oddają w sposób adekwatny i celny doświadczenie widza kinowego w wybranych obszarach, lecz mogą być formułowane poza jakąkolwiek teorią zakładającą procesy przetwarzania informacji w oparciu o schematy, kategorie, strategie i heurystyki. Gdyby, podjąć próbę sparafrazowania drugiego cytatu na taki na przykład ciąg zdań: „Oglądając *Wrota niebios* za m.in. pośrednictwem schematu „oglądanie filmu”, nie szukam kontaktów z właścicielami komentarzy zwierząt danymi mi przez schematy odpowiednich ról społecznych; wybieram raczej schemat doświadczenia zdystansowanego w stosunku do schematu bezpośredniego przeżycia...” – byłaby to próba równie upiorna, jak swego czasu pozytywistyczne usiłowanie transformacji zdań języka potocznego na język tzw. danych zmysłowych; wątpliwe też, by nośność informacyjna tak sparafrazowanej wypowiedzi była choć odrobinę większa, niż odnośnego dyskursu bazowego.

Na zarzut, że prace kognitywistów filmowych w dość słabym stopniu odzwierciedlają forsowaną przez samych kognitywistów myśl o obecności schematów przetwarzania danych w procesach mentalnych, można odpowiedzieć powołując się na względną normalność takiej sytuacji. Nie zawsze w szczegółowych analizach uwidoczniiony być musi cały rymsztunek pojęciowy szkoły teoretycznej, do jakiej analizy te należą – czasami może on być jedynie jakoś *implicite* w nich obecny. By trzymać się wciąż analogii z fenomenologią: gdy, przykładowo, czytam następujący fragment: *W naturalnej postawie duchowej nie troszczymy się jeszcze krytyką poznania. W postawie tej, ujmując naocznie i myśląc, zwróceni jesteśmy ku rzeczom, te zaś są nam każdorazowo dane [...], choć dane są nam na różne sposoby i jako istniejące na różne sposoby zależnie od źródła i szczebla poznania. Gdy np. spostrzegamy, rozumie się samo przez się, że mamy przed oczyma rzecz; jest ona tu oto pośród innych rzeczy, żywych i nieożywionych, obdarzonych duszą i nie, a zatem pośród świata, który, częściowo, jak poszczególne rzeczy, wchodzi w zakres spostrzeżenia [...]*<sup>24</sup>, to we fragmencie tym nie wspomina się *explicite* o „intencjonalności”, a przecież nie ulega kwestii, że zacytowany fragment coś na temat tejże intencjonalności *implicite* głosi.



Analogia jest jednak nieścista. W przywołanym fragmencie można łatwo przejść od jego treści jawnej do koncepcji intencjonalności; jest to nawet w tym przypadku dość proste, bo wystarczy posłużyć się stosowną nazwą i powiedzieć, że takie oto „posiadanie rzeczy przed oczyma” to właśnie „intencjonalność”, że ta część świata, która nie wchodzi w zakres spostrzeżenia, to „horyzont” itp. Podstawowa sytuacja fenomenologiczna jest tu utajona. Jest to zarazem sytuacja najprostsza, ale można ją skomplikować. Teoria naukowa jest tylko wówczas teorią tego nurtu badań, który się pod nią „podszycza”, jeśli ona, bądź jej istotne składowe, jest dlań użyteczna, jeśli służy jako narzędzie stawiania w jego obrębie problemów i udzielania wyjaśnień szczegółowych. *A więc to, co nazywamy „teoriami”, to niekiedy raczej ogólne metody wyjaśniania, nie zaś zdania, które same mogą być prawdziwe lub fałszywe, potwierdzone lub nie potwierdzone. „Teorie” takie dostarczają jedynie ram, w których można tworzyć konkretne wyjaśnienia poszczególnych zjawisk, a pytanie, jakie należy zgłaszać pod ich adresem, nie brzmi: „Czy są prawdziwe?”, lecz raczej: „W jakim zakresie można je stosować?”, lub: „Ile poszczególnych zjawisk można skutecznie wyjaśnić sięgając do szczegółowej hipotezy, która mieści się w tych ramach?”*<sup>25</sup> Tak zwana teoria schematów poznawczych nie jest oczywiście samodzielną, kompleksową teorią, lecz jedynie względnie autonomicznym fragmentem szerszej teoretycznej całości. Jednak z uwagi na częstość przywołań można by sądzić, że pełni ona rolę niezwykle skutecznego narzędzia wyjaśniającego, dopóki nie okaże się, że liczba zjawisk faktycznie przez nią wyjaśnianych jest nader nikła, a te, które już są wyjaśniane, można też równie dobrze wytłumaczyć przez hipotezę transcendowania danych doświadczenia nie odwołującą się akurat do schematyzmu percepcji (o czym poniżej). Nie widać sposobu, w jaki teoria schematów poznawczych miałaby być użyteczna w udzielaniu wyjaśnień zawartych choćby w dwóch przytoczonych przed chwilą fragmentach – natomiast zupełnie jasne jest, że mogą być one sformułowane całkowicie poza jej zasięgiem. I na odwrót: nie widać sposobu, w jaki ze szczegółowych wyjaśnień powyższego gatunku miałyby wyrosnąć, przez rozwijanie tkwiących w nich implikacji, teoria schematów poznawczych. Związek logiczny między tą teorią i takimi wyjaśnieniami staje się wysoce problematyczny.

W rzeczywistości, „kognitywny” dyskurs o filmie zakłada nie tyle teorię naukową obarczoną jakąś liczbą założeń, ile raczej postawę poznawczą charakteryzującą się wyczuleniem na bieg codziennej praktyki odbioru filmów, umiejętnością reagowania na jej meandry i zwroty oraz sprawnością wyrażania tego w odpowiednio subtelnych opisach. Ów nasłuch na głos doświadczenia dobiegający z rejonów codzienności oraz umiejętność jego opisu bez podejmowania scjentystycznych zobowiązań – to postawa metodologiczna właściwa fenomenologii. Jej tezy znacznie lepiej przylegają do tego, co faktycznie robi wielu kognitywistów filmowych, niż same „kognitywne” deklaracje. Przez wszystkie wypowiedzi Husserla w ciągu jego kilkudziesięcioletniej pracy, bez względu na ich tematykę, stopień komplikacji i, często, niedopracowania, biegnie właściwie ten sam apel do czytelnika, by, niechając zaangażowania w arbitralne światopoglądy i teorie, zdał się na nieuprzedzony ogląd „rzeczy samych” i współpodązał w refleksji z naturalnym tokiem ich przeżywania. Nie inaczej ujmuje te sprawy jeden z czołowych reprezentantów kierunku: *Postulat powrotu do rzeczy, do doświadczenia, to przede wszystkim postulat obudzenia na nowo wrażliwości na to, co w doświadczeniu jest bezpośrednio naocznie dane i do pełnego uświadomienia sobie, co i jak właściwie jest dane. To pełne uświadomienie sobie na nowo ożywionych danych powinno być przeprowadzone bez względu na to, co taka lub owa teoria tłumacząca zjawiska uznaje lub postuluje, a więc też i niezawisłe od wyników wszelkich teorii naukowych postępujących się hipotezami czy konstrukcjami i kombinacjami czysto pojęciowymi, a jedynie pod hasłem jasnego i adekwatnego dojrzenia bezpośrednich danych w ich swoistym charakterze [...]*<sup>26</sup> Od siebie dodajmy, iż owo przyleganie teoretycznego opisu do powierzchni danych doświadczenia może się dokonywać w wielu wymiarach, a w tym i w wymiarze świata codziennego życia. Codziennosc i potoczność posiada własne procedury ugruntowywania pojawiających się w ich obrębie sądów, toteż fenomenologia codziennego życia jest istotną i prawomocną częścią fenomenologicznego projektu w ogóle. Jeśli tedy w poprzednim paragrafie mogliśmy prześledzić dwa przykłady zbieżności między kognitywnym i fenomenologicznym projektem, to nie dlatego, by w istocie zachodziła tu jakaś zastanawiają-

ca koincydencja, lecz dlatego raczej, że oba te przykłady filmoznawczych rozstrzygnięć były już fenomenologiczne z ducha, należąc do obszaru akceptowanej przez ów nurt praktyki myślowej.

Bez względu teraz na to, jak dalece, w świetle późniejszych dziejów filozofii, projekt bezpośredniego doświadczenia naszkicowany w powyższym cytacie z Ingardena, okazał się nierealny i nawet naiwny, jest dość jasne, iż teksty autorów takich jak Currie, Carroll czy nawet Bordwell, gdy tylko ten ostatni rezygnuje ze swych niebotycznych konstrukcji pojęciowych, są osadzonymi właśnie w potocznej perspektywie identyfikacyjnej analizami, niezwykle intuitywnymi i drobiazgowymi, dalekimi od formalizmu deklarowanej opcji zasadniczej. Właśnie ta intuicyjność jest najlepszą bronią „kognitywizmu” w walce z jego głównym wrogiem – spekulatywnym monstrem psychoanalitycznej teorii filmowej. Inkryminowana książka *Making Meaning* jest przecież także znakomitą pracą, zawierającą szereg olśniewających konstatacji na temat sposobów oswajania materii filmu przez myśl krytyczną, pod warunkiem wszakże, iż nie próbujemy dopasowywać do siebie ani nadawać spójności zawartym w niej częściom typologicznej układanki.

Słuszności „kognitywnych” pretensji kognitywizmu filmowego w zakresie schematów można jeszcze bronić. Można argumentować, że obierając koncepcję schematów poznawczych na teren pola walki bardzo ułatwiliśmy sobie zadanie, skoro ta właśnie koncepcja uchodzi w ogóle za nieempiryczną i trudną w zastosowaniach oraz dlatego, że problem zadowalającego opisu protoschematów, nie podlegających już dalszemu uszczegółowieniu, nie został dotąd należycie rozwiązany.<sup>27</sup> Kognitywną teorię filmu obarczamy więc grzechami, które są udziałem nie jej samej, lecz, jeśli już, to ogólniejszej doktryny psychologicznokognitywnej jako takiej.

Cóż, obiektem polemiki stało się to przeświadczenie teoretyczne, które sam fundator teorii filmowego kognitywizmu uznał za nieodzowne dla rozumienia aktywności widza kinowego. Jeśli przeświadczenie owo znajduje tak słaby faktyczny oddźwięk w praktyce badawczej, to można stąd wyciągnąć przynajmniej ten ostrożny wniosek, iż nie wszystko jest tu w całkowitym porządku. Albowiem, jeżeli pisma kognitywistów dowodzą nieodzowności czegokolwiek, to raczej tego tylko, że prawidłowy „aktywny”

odbior filmu zależy od uprzedniego przyswojenia przez widza sposobów artykulacji filmowej na różnych poziomach; z tego jednak jeszcze nie wynika, że asymilacja ta ma się dokonywać w zgodzie z wizerunkiem nakreślonym przez kognitywną teorię schematów. Fenomenologowie *notabene* także są zdania, że doświadczenie polega na nieustannym transcendowaniu doświadczenia już nabytego ku mniej lub bardziej mglistemu horyzontowi przyszłości, która w kolejnych krokach może się potwierdzać lub nie; nie widzą jednak potrzeby wyodrębniania statycznych – nawet w danym przekroju czasowym – schematów wypełnianych przez zmienne dane percepcji.

Ale założmy nawet taką oto komfortową sytuację, że teoria schematów zyskała w psychologii kognitywnej całkowite i wiarygodne potwierdzenie, i że wiadomo, jak ją stosować. Czy zmieniłoby to wiele w sytuacji „kognitywnego” filmoznawstwa? Nie sądzę. Przypuszczam raczej, że sprawy toczyłyby się dalej tak, jak się toczą obecnie. Istotne znaczenie ma tu bowiem argumentacja pragmatyczna. Przypuszczam, że nawet jeśli teoria schematyzmu percepcji okazała się bezapelacyjną prawdziwość, to badacz-filmoznawca, mając do czynienia z przebiegami określonego typu, w konkretnych praktykach analitycznych nie mógłby dowieść jej wyjątkowej użyteczności; w jego rękach teoria owa z natury rzeczy stałaby się nieoperacyjna. W każdym razie trudno imaginować sobie sytuację, w której dyskurs filmoznawczy, operujący pojęciem schematu, dowiódłby swego bezwzględego priorytetu przed dotychczasowym dyskursem pozbawionym takiego pojęcia i, założywszy luksusową dlań sytuację, pozwolił wypowiedzieć to wszystko, co wypowiada ten ostatni, oraz coś jeszcze, czego dyskurs tradycyjny wypowiedzieć już nie jest w stanie; lub też, założywszy sytuację znacznie skromniejszą, umożliwił przynajmniej wyrażenie istotnie nowych dla filmoznawstwa treści. Nie mamy pojęcia, co to mogłyby być za treści, skoro właśnie nie wiadomo, jak „schematyczny” dyskurs stosować, a z kolei tradycyjny sposób mówienia, obywatelający się bez schematów, zupełnie niezłe sprawdza się w swojej roli i pozwala zdać sprawę z wielu aspektów funkcjonowania mechanizmu odbiorczego. Już ten pragmatyczny powód, wskazujący na nieoperacyjność kategorii „schema-

tów poznawczych” dla filmoznawstwa, wystarczy, by nad mianem „kognitywna teoria filmu” postawić niejaki znak zapytania.

### 3. Inne przykłady rozbieżności

Abstrahując jednak od schematów, które powoli zaczynają się stawać naszą *idée fixe*: w enuncjacjach filmowego kognitywizmu nie znajdujemy też zbyt wielu odwołań do innych twierdzeń *cognitive science*, mogących uchodzić za kluczowe. Wątpliwości rodzą się co do znaczenia terminu „intencjonalność”, który zbyt pochopnie uznaliśmy za zwornik kognitywizmu i fenomenologii. Jeśli, w *A Case for Cognitivism*, Bordwell pisze o zainteresowaniu kognitywizmu intencjonalnością jako odniesieniem świadomości do obiektów, zdarzeń i stanów rzeczy w otaczającym świecie<sup>28</sup>, to wydaje się, że można to uznać za jedno z fenomenologicznych pojęć intencjonalności. Następnie jednak autor łączy ten termin z kluczowym dla kognitywizmu terminem „reprezentacja poznawcza” i tu już zaczynają się trudności. Wedle klasycznej w psychologii poznawczej definicji Palmera *reprezentacja jest po pierwsze i przede wszystkim czymś, co zastępuje inny byt*<sup>29</sup>. Takie określenie wskazywałoby jednak na akceptację jakiejś koncepcji poznania pośredniego, wedle której świat nie może być dany inaczej, niż za pośrednictwem systemu „reprezentacji”. Są, owszem, ujęcia intencjonalności, wedle których ostatecznym odniesieniem świadomościowej intencji jest np. treść mentalna, treść logiczna określona przez wartości prawdziwościowe itd. – z tym, że są to ujęcia głęboko niefenomenologiczne.<sup>30</sup> Niezależnie od zawikłań samego Husserla w tej kwestii, tak poważnych, że, wedle niektórych, nie do rozplątania, można chyba powiedzieć, że w ostatecznym bilansie Husserlowi obcy był ten rodzaj podejścia epistemologicznego. Cokolwiek by mówić i jakkolwiek te sprawy komplikować, intencja husserlowska jest „obiektowa”: po przejściu przez wszystkie sfery mediatyzujące wchodzi w rodzaj bezpośredniego styku, osobistego „spotkania” z przedmiotem, który intenduje. Bezproblemowy mariaż tej koncepcji z pojęciem „reprezentacji poznawczej”, implikującym intencjonalność innego zupełnie typu, jest sporą lekkomyślnością.<sup>31</sup>

Niełatwo, wobec braku wyraźnych deklaracji, odpowiedzieć na pytanie, za którym z tych pojęć opowiadają się filmowi kognitywiści. Są jednak świadectwa, że za husserlowskim, jeśli wziąć pod uwagę manifestowaną niechęć samego Bordwella do znakowej teorii bytu i idącą w ślad za tym refutację udziału „kodów” w procesach poznawczych; lub też, jeśli wziąć serio wzmiankowaną polemikę Curriego z wizją złudzeń poznawczych, zgodnie z którą wszystko, czego doświadczamy bezpośrednio, jest zwodniczym kamuflażem stanów rzeczy „tak naprawdę” będących zupełnie innymi, niż się jawią. Niezależnie jednak od odpowiedzi w tej kwestii, istotniejsza jest jeszcze i tym razem klarowna inna różnica między fenomenologicznym pojęciem intencjonalności, a tym, które przyjmuje kognitywne filmoznawstwo. Według fenomenologicznego pojęcia intencjonalność ma być odniesieniem *świadomości* do obiektu; natomiast dla kognitywnej opcji udział świadomości, przynajmniej w jej wersji tradycyjnej, nie jest bodaj wcale konieczny. O ile tradycyjnie (to jest w pojęciu kartezjańskim) świadomość, niezależnie od swej funkcji kierowania się ku istniejącemu światu zewnętrznemu, zakłada pewien nawis „wsobności” w postaci zwrotnego doznawania i rozumienia tego, co się świadomością ujmuje, to dla kognitywisty obecność pierwiastka subiektywnego samoodniesienia może być zbędna. Intencjonalność będzie tu tylko układem stałych i przewidywalnych powiązań na „wejściu” i „wyjściu” procesów doświadczeniowych, i jako taka może być właściwa człowiekowi, maszynie liczącej czy zjawiskom przyrody. To właśnie daje asumpt do rozwinięcia sławnej komputerowej metafory umysłu ludzkiego. Filozof amerykański Daniel Dennett, jeden z najzagorzalszych orędowników takiego podejścia, dwie dekady temu wyraził ów pogląd w następujących (i w kolejnych pracach w bardzo podobnych) słowach: *Intencjonalny system to system, którego zachowanie może być (przynajmniej czasami) wyjaśnione i przewidziane na podstawie przypisywania przekonań i pragnień (i innych intencjonalnie charakteryzowanych cech – co nazywam tu intencjami, włączając w to nadzieje, obawy, zamierzenia, percepcje, oczekiwania etc.) [...] Tak zdefiniowane, intencjonalne systemy oczywiście nie we wszystkim są ludzkie. Przypisujemy przekonania i pragnienia psom, rybam, na tej podstawie przewidując ich*

*zachowanie, a możemy nawet przewidywać zachowanie niektórych maszyn [...] Komputer w takich wypadkach jest systemem intencjonalnym nie dlatego, że ma jakieś szczególne wewnętrzne cechy, i nie dlatego, że szczerze i prawdziwie wierzy i pragnie (cokolwiek by to znaczyło), lecz dlatego jedynie, że podporządkowuje się pewnej postawie nałożonej na niego, mianowicie postawie intencjonalnej, postawie wyrażającej się w przypisywaniu komputerowi (przy normalnych ograniczeniach) intencjonalnych predykatów, postawie, którą przyjmujemy ujmując komputer jako racjonalną, praktyczną istotę rozumującą.<sup>32</sup> Polemizując z kolei z takim pojmowaniem funkcji komputera mógł Searle w swej sławnej hipotezie „chińskiego pokoju” odmówić znajomości języka chińskiego komuś, kto jedynie bezbłędnie manipulowałby symbolami tego języka, nie rozumiejąc ich sensu.<sup>33</sup> Powtórzmy jednak, że nie zachodzi przymus, by rzecznik kognitywizmu opowiadał za stawianiem problemu w ów drugi sposób.*

Analizy filmoznawców spod kognitywnego znaku nie presuponują jednak w żadnej mierze „intencjonalności z pominięciem świadomości”, a wręcz podejście takie wykluczają. Są one przekonujące nie z uwagi na jakiś stworzony algorytm związków sprawdzający się w każdej sytuacji (cóż to w ogóle mogłoby znaczyć?), lecz z uwagi na fakt, że badacz w swoim własnym rozumieniu odtwarza ten istotnościowy kształt rozumienia procesów odbiorczych, jaki przypisuje widzowi. Z kolei ważność owych rozstrzygnięć dla czytelnika bierze się stąd, że czytelnik, który także jest widzem, nie tylko rozumie kino, lecz także „rozumie, że rozumie”, to jest dysponuje wyczulonym systemem harmonizowania własnego doświadczenia z cudzym, „imputowanym” mu przez tekst filmoznawczy i potrafi doprowadzać do syntezy tych dwóch doświadczeń, orzekając równocześnie stopień jej dokładności. Bez pojęcia świadomości jako samoświadomości byłoby to wszystko niemożliwe; bez samopojmującego się czytelnika, który w tym samopojmowaniu i dzięki niemu jest zdolny w sobie ożywiać (bądź nie) pewien typ doświadczeń wyznaczanych przez tekst i na tej podstawie przyznawać mu (bądź nie) wiarygodność, pisma kognitywistów filmowych byłyby tylko stosem nader arbitralnych lub w ogóle nieczytelnych stwierdzeń. Najzupełniej tra-

dycyjny intuicjonizm, pozbawiony jakiegś specjalnej „kognitywnej” przymieszki, jest podstawą metodologicznych roszczeń kognitywnej teorii filmu.

Zamiast więc akcesu do powszechnej dla kognitywizmu tendencji, by polegać na ilościowej stronie procesów umysłowych i starać się o ich najszerszą kwantyfikację, mamy w kognitywnofilmowych pracach mnóstwo opisów oddających intuicyjnie świat doznań filmowego odbiorcy. Dążąc do precyzacji przeciwieństw: dyskurs techniczny – dyskurs intuicyjny, spróbujmy myśl poprzedniego akapitu wyrazić jeszcze inaczej. „Techniczny dyskurs” miałby za sobą takie oto przesłanki dotyczące aktów zapoznawania się z nim czytelnika: „Istnieje, nie wymagający koniecznego uwzględniania samoświadomości przy opisie, stan poznawczy A, w którym znajduje się podmiot P. Jest on tego rodzaju, że dla tego samego podmiotu jego zajście powoduje zajście innego stanu B. Na razie musisz (apel do czytelnika) ten sąd przyjąć na podstawie rozumienia sensu słów i (ewentualnie) innych symboli. Jeśli natomiast chcesz stwierdzić jego prawdziwość, powinienes wykonać doświadczenia wprowadzające inne podmioty (być może, łącznie z tobą samym) w stan A, a wówczas dopiero przekonasz się, że B.” Inaczej natomiast programuje swój odbiór „dyskurs intuicyjny” filmoznawców. Komunikuje on jakby czytającemu: „Istnieje taki świadomościowy stan poznawczy A właściwy podmiotowi P, w którym będąc, P ma zarazem świadomość innego stanu B. Jeśli chcesz się o tym przekonać, nie musisz odtwarzać (czy konstruować) warunków dla dosłownego zajścia A. Twoja weryfikacja może być znacznie szybsza: możesz we własnym przeżywaniu przejść niejako świadomość A przynależną P a prowadzącą do B, zsyntetyzować to z twoją własną świadomością A uobecnioną w twoim samopojmowaniu A i, zależnie od skuteczności tej syntezy, orzec zawieranie się lub niezawieranie w twojej samoświadomości A stanu B”. Konstrukcja takiego dyskursu, który świadomość czytelnika próbuje „naprowadzić” na świadomość wyznaczoną niejako przez tekst dyskursu weryfikującego się ostatecznie przez konfrontację z własnym tegoż czytelnika samorozumieniem, w sposób ukryty zakłada model umysłu dość odległy od kognitywnych wyobrażeń o nim – a jest to dyskurs w pracach filmoznawczych omawianego nurtu przeważający.



Wbrew pozorom, stosunek filmowego kognitywizmu do modelu dwukierunkowego przetwarzania informacji („góra-dół” i „dół-góra”), będącego koronnym składnikiem kognitywizmu „właściwego”, także nie jest do końca oczywisty. Akurat ta kwestia dość często pojawia się w pismach kognitywistów filmowych, ale ona właśnie nastrocza niejaki kłopoty. Jak bowiem pogodzić przetwarzanie w układzie „dół-góra”, będące, jak wiadomo, rozpoznawaniem konfiguracji elementów na niskich poziomach percepcji, z procesem niezwykle drogim sercu kognitywisty i przy każdej okazji przezeń eksponowanym: z aktywnością widza, zakładającą przetwarzanie w relacji „góradół”, a konotującą pewien stopień inicjatywności i swobody w prowadzeniu gry? Na tym tle dochodzi do nieoczekiwanych spięć, widocznych na przykład w cytowanym artykule Bordwella o *Mildred Pierce*. Najpierw autor wyróżnia dwie możliwe strategie widzów wobec padającej w pierwszej części sugestii tożsamości sprawcy kryminalnego czynu (widz „ufny” versus widz „sceptyczny”).<sup>34</sup> Z tekstu wynika jednak, że gdy przychodzi co do czego, tj. do rozwiązania zagadki, widz, bez względu na przyjętą wcześniej strategię, i tak dostosować musi swoją percepcję i rozumienie do podanej wykładni; nadto, i ten „ufny”, i ten „sceptyczny” widz jednakowo dają się nabrać na manipulację polegającą na ekspozycji dwóch nieco różnych scen na początku i na końcu filmu jako jednej i tej samej sceny morderstwa. Nadto jeszcze, tekst artykułu obfituje w metafory typu „ujęcie sugeruje”, „film wprowadza w błąd”, „narracja wyprowadza wskazówki”, które jako przejawy wiary w aktywność widza raczej dziwią. Jak komentuje to dość sceptycznie usposobiona wobec kognitywizmu Marcia Butzel, widz jest w tej koncepcji na tyle aktywny, na ile biologiczny mechanizm percepcyjny pozwala mu takim być.<sup>35</sup>

Tymczasem, w moim przekonaniu, pogląd aktywistyczny nie jest wcale kognitywistom tak bardzo potrzebny. Wystarczyłaby słabsza od niego teza o *podmiotowości* widza w procesie recepcji filmu. „Aktywność widza” ma być bronią w walce z psychoanalizą, która tegoż widza, zdaniem kognitywistów, skazała na ubezwłasnowolnienie. Jednak, jeśli coś tu jest jasne, to to, że psychoanaliza nie tyle przekreśliła aktywność widza, co raczej już go wcześniej i tak unicestwiła, zaatakowała na znacznie bardziej podstawowym poziomie. Neguje ona nie tyle aktywność widza, co samo jego real-

ne istnienie, czyniąc zeń jakiś symulowany, pozorny byt konstytuujący się dzięki wpisaniu go przez anonimowy mechanizm kinematograficznego spektaklu w „łańcuch signifiantów”. Widza, jako nieredukowalnej, rzetelnej instancji, wcale nie ma; jest tylko, zgodnie z hipotezą Benveniste’a-Lacana, miejsce w ciągu obrazów przeznaczone dla widza, wytwarzające iluzję jego autentycznej istności. Przeciwno takiemu pogładowi wystarczyłoby zaoponować, mówiąc, że istnieje realny podmiot spełniający rzeczywiste operacje odbioru, choć niekiedy są one zdeterminowane przez elementy zmysłowej percepcji i nie pozostawiają odbiorcy swobody manewru. Pozwoliłoby to zachować pewne kognitywne przesłanki i zarazem uniknąć aporii płynących z mówienia o aktywności.

W pismach amerykańskich „kognitywistów” znaleźć też można kanon ogólniejszych przesłanek związanych z przyjętą postawą metodologiczną: zasada się ona, jak już mówiłem, na badaniu filmu z perspektywy aktów świadomości widza, przy czym badanie to ma w wysokim stopniu charakter intuicyjny i ideacyjny (o tej ostatniej cesze w drugiej części studium), polega niejako na umiejscowieniu się uwagi badacza „w oku” widza; nadto jest niezwykle drobiazgowo i czułe na pojęciowe dystynkcje. Jednak realizację podobnych założeń odnaleźć można już w fenomenologii naturalnego nastawienia, różnice zaś wynikać mogą z odmiennej tradycji stylistycznojęzykowej, a także, po prostu, z niewiedzy „kognitywistów” co do faktu posiadania takiego antenata.<sup>36</sup> Nie widać wystarczającego powodu, by coś, co jest w miarę dobrym ucieleśnieniem pewnego zespołu założeń, nazywać terminem wskazującym na zespół założeń nie ten właśnie, lecz zupełnie inny, tylko z powodu terminologicznej decyzji autorów oraz panującej mody intelektualnej.

Wypada jednak zmierzyć się z ostatnią już obiekcją: czy korekta czyjejś samoświadomości jest sprawą zasługującą na aż tak wydatną uwagę? Skoro „kognitywiści” robią dobrze to, co robią, a tego przecież nie kwestionujemy, czy trzeba z takim mozolem prostować ich wiedzę o sobie, dociekać, jak się naprawdę nazywają i skąd pochodzą? Czy nie wystarczy przyjąć ich pracy z całkowicie dobrą wiarą i opatrzeć błogosławieństwem na dalszą drogę?

Myślę jednak, że nie wystarczy. Pan Jourdain mógł mówić prozą nie wiedząc o tym i wiedza ta nie była mu do niczego potrzebna.

Krzysztof Kolumb mógł odkryć Amerykę, posiadając mylne rozpoznanie celu podróży i nie umniejszając to wagi jego odkrycia. Są wszakże powody, by sądzić, że w humanistyce właściwa samoorientacja co do wykonywanego projektu jest warunkiem skuteczności tego projektu. Jak zresztą na dłuższą metę w działalności, bądź co bądź, refleksyjnej, miałyby być możliwe przeprowadzanie „dobrych” działań przy „złej” świadomości ich celu i kierunku? W rozwiewaniu tych obaw i zaznaczających się nieporozumień ustalenie poprawnej samowiedzy nadzwyczaj obiecującego prądu w teorii filmowej ma kapitalną wagę. Metateoretyczne uwagi podobne do naszych nie są wtedy zewnętrznymi i być może zbyt ozdobnymi ornamentami hodowanymi na bazie problematyki zasadniczej, lecz efektywną częścią składową samej teorii w jej zmaganiach z problemami dla niej właściwymi.

Andrzej Zalewski

### Przypisy

<sup>1</sup> Model filozoficzny spełniający większość tez kognitywistów mógłby, jak sądzę, należeć też do ogólnie rozumianej filozofii analitycznej. Carroll i Currie powołują się wielokrotnie na tę tradycję, zredagowana zaś przez Richarda Allena i Muraya Smitha antologia *Film Theory and Philosophy* (Oxford 1997) we wstępie zaleca wprost korzystanie z jej dorobku. Korelacja między tezami kognitywistów a dwoma aż nurtami filozoficznymi nie powinna dziwić, jako że cechy takie jak: programowa rezygnacja z wyjaśniania na rzecz deskrypcji, drobiazgowa analiza doświadczenia potocznego, „metoda pokazywania” apelująca do „oczywistości wglądu” czytelnika dla potwierdzenia głoszonych przez tekst stanów rzeczy, zawieszenie faktyczności na korzyść nastawienia istotowego z częstym odwoływaniem się do kontrfaktycznych okresów warunkowych, o których to cechach mówię w niniejszym studium (w jego pierwszej lub drugiej części) są wspólne zarówno dla tradycji fenomenologicznej, jak i analitycznej.

<sup>2</sup> N. Carroll, „Cognitivism, Contemporary Film Theory and Method: A Response to Warren Buckland”, w: idem, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge 1996, s. 321 (pierwodruk w *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 1992, nr 2).

<sup>3</sup> G. Currie, *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge 1995, ss. 28-47.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 43. Nb. w tekstach kognitywnych funkcjonuje też inne znaczenie „iluzjonizmu” jako poglądu, według którego widz poddaje się iluzji świata filmowego i zatracza poczucie jego fikcyjności. Myślę jednak, że oba te znaczenia są od siebie logicznie niezależne.

- <sup>5</sup> E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1967, s. 136.
- <sup>6</sup> R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, przeł. A. Póltawski, Warszawa 1974, s. 70.
- <sup>7</sup> C. Plantinga, „Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction Film: Two Approaches”, w: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison 1996, ss. 316-319.
- <sup>8</sup> E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 480.
- <sup>9</sup> Idem, *Formale und transzendente Logik*, Tübingen 1981, s. 144; zob. też na ten temat E. Tugendhat, *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*, Berlin 1967, ss. 230-236.
- <sup>10</sup> D. Bordwell, „Procesy poznawcze a rozumienie. Widzenie i zapominanie w *Mildred Pierce*”, przeł. J. Ostaszewski, *Kwartalnik Filmowy* 1995, 11, s. 25.
- <sup>11</sup> Na temat statycznego i dynamicznego pojęcia husserlowskiej intencjonalności zob. np. A. Diemer, *Edmund Husserl. Versuch einer systematischen Darstellung seiner Phänomenologie*, Meisenheim am Glan 1965, ss. 33-42.
- <sup>12</sup> Por. I. Kern, *Husserl und Kant. Eine Untersuchung über Husserls Verhältnis zu Kant und zum Neukantianismus*, Den Haag 1964, ss. 269-275.
- <sup>13</sup> A. Casebier, *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge 1991, s. 56.
- <sup>14</sup> D. Bordwell, „Procesy poznawcze a rozumienie”, op. cit., s. 23 i 26.
- <sup>15</sup> D. Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge Mass. 1989, s. 136.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, s. 130 n.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, ss. 138-142, 169-204.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, ss. 181-186.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, ss. 139-142.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, s. 184 n.
- <sup>21</sup> M. Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford 1995, ss. 46-54.
- <sup>22</sup> E. S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah 1996, ss. 237 n.
- <sup>23</sup> N. Carroll, „Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism”, w: *Post-Theory*, op. cit., s. 291.
- <sup>24</sup> E. Husserl, *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1990, s. 26.
- <sup>25</sup> J.L. Mackie, *Cud teizmu. Argumenty za istnieniem Boga i przeciw istnieniu Boga*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1997, s. 180.
- <sup>26</sup> R. Ingarden, *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1963, s. 296.
- <sup>27</sup> Zob. K. Najder, *Schematy poznawcze w: Psychologia i poznanie*, Warszawa 1997, s. 46 n, 55 n.
- <sup>28</sup> D. Bordwell, „A Case for Cognitivism”, *Iris* 1989, 9, s. 14.
- <sup>29</sup> S. Palmer, „Fundamental Aspects of Cognitive Representation”, w zbiorze: *Cognition and Categorization*, Hillsdale 1978, s. 262, cyt. za: K. Najder, *Reprezentacje i ich reprezentacje. Analiza podstawowych kontrowersji teoretycznych we współczesnych koncepcjach reprezentacji poznawczej*, Wrocław 1989, s. 28.
- <sup>30</sup> Podsumowanie koncepcji intencjonalności należących do różnych szkół znajduje się w pracy: D. Smith, R. McIntyre, *Husserl and Intentionality. A Study of Mind*,

*Meaning and Language*, Dordrecht 1982; z polskich omówień zob. instruktywny artykuł: A. Chrudzimski, „Od Brentana do Husserla. Ontologia intencjonalności”, *Principia* 1997, XVIII-XIX, ss. 71-94.

<sup>31</sup> Joseph D. Anderson w *The Reality of Illusion*, kognitywnej pracy poświęconej teorii filmu, tłumaczy się, dlaczego, optując za bezpośredniością percepcji, rezygnuje z pojęcia „reprezentacji”, które przy upowszechnionym rozumieniu zakłada pośrednictwo symbolicznego obrazu mentalnego, oraz tłumaczy zarazem, że mimo to pozostaje w obozie kognitywizmu; J[oseph] D. Anderson, *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale 1996, ss. 19-22. Inni „kognitywni” teoretycy filmu nie mają jednak tej świadomości, beztrąsko łącząc kognitywizm i reprezentację z doświadczeniem bezpośrednim i intencjonalnością typu fenomenologicznego.

<sup>32</sup> D. Dennett, *Brainstorms. Philosophical Essays on Mind and Psychology*, Cambridge Mass. 1978, s. 271 n.

<sup>33</sup> J. R. Searle, *Umysł, mózg i nauka*, przeł. J. Bobryk, Warszawa 1995, ss. 28-37.

<sup>34</sup> D. Bordwell, „Procesy poznawcze a rozumienie. Widzenie i zapominanie w *Mildred Pierce*”; op. cit. s. 28.

<sup>35</sup> M. Butzel, „Paradigms for Cognitivism? The Perception of Movement and Film Choreography” *Iris* 1989, 9, s. 110.

<sup>36</sup> Autorzy wstępu do wspomnianej już antologii *Film Theory and Philosophy* mają o fenomenologii do powiedzenia głównie to, że przez swe niespełnione ambicje absolutystyczne przyczyniła się do powstania relatywistycznych odmian filozofii kontynentalnej, kojarzonych głównie z nazwiskami Adorna, Derridy, Foucaulta, a uznanych za wywierające szczególnie szkodliwy wpływ na filmoznawstwo.

---