

Patrycja Chudzicka-Dudzik¹
Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0003-3430-0581
e-mail: patrycja.chudzicka@uni.lodz.pl

Problem widza w badaniach nad filmem. Zarys teoretyczny

„Niewielki problem, na który napotykamy w połowie drogi między milczeniem a niejasnością. Tak jawi się nam zagadnienie widza w każdym przeglądzie różnych typów dyskursu o kinie. To raczej przedmiot sporu niż wspólnej uzgodnionej postawy, przyczyna wątpliwości, a nie bezpieczny punkt odniesienia, fragment łamigłówek, a nie kompletny wzór. Postać to cokolwiek zagadkowa, nawet gdy traktuje się ją z całkowitą pewnością siebie.”

Francesco Casetti, *W poszukiwaniu widza*

ABSTRAKT

Przedmiotem artykułu są rozważania nad kondycją widza w kinie i w teorii filmu. Choć prowadzą one do nieuniknionej konstatacji historycznej zmienności koncepcji odbiorcy, a nawet współistnienia różnych modeli w obrębie tej samej perspektywy badawczej, w znakomitej większości przypadków pozostają obojętne na kwestię społeczno-kulturowej tożsamości rzeczywistych widzów. Główny problem w refleksji nad odbiorcą tekstu filmowego pozostaje zarysowany na początku lat siedemdziesiątych podział między uniwersalnym modelem widza wypracowanym na gruncie studiów filmoznawczych a etnograficznymi podejściami do publiczności rozwijanymi w ramach studiów kulturowych. Próbę połączenia tych rozdartych dotąd przestrzeni epistemologicznych stanowi postulowana w artykule koncepcja opozycyjnego spojrzenia. Zastosowanie jej jako kategorii analitycznej w opracowaniach poświęconych odbiorcom przekazów audiowizualnych pozwala, zdaniem autorki tekstu, upodmiotowić i zróżnicować widownię, uwalniając sposób odczytywania tekstu filmowego przez widza od implikowanych perspektyw teoretycznych i dominującego systemu interpretacyjnego.

SŁOWA KLUCZOWE: widz, publiczność filmowa, badania nad filmem, opozycyjne spojrzenie

¹ Data złożenia tekstu do Redakcji „MiS”: 29.03.2021 r.; data zatwierdzenia tekstu do druku: 12.11.2021 r.

Wstęp

Współcześnie widz znajduje się w centrum zainteresowania badań filmoznawczych, zarówno tych ukierunkowanych stricte teoretycznie, jak i skupiających się na praktyce analitycznej. Nie oznacza to jednak, że rozważania dotyczące kategorii widza były zupełnie obce wcześniejszej myśli filmowej. Również w przeszłości relacja film-widz, choć w nieco mniejszym zakresie niż obecnie, była przedmiotem refleksji i analiz filmoznawców. Prezentowane przez nich koncepcje usytuowania odbiorcy wobec ekranu podlegały jednak nie tylko ewolucji historycznej, ale też uwarunkowaniom metodologicznym. Stąd Wiesław Godzic formułuje w odniesieniu do statusu odbiorcy filmu następujący wniosek:

„widz jest postacią pluralną wskutek wielości spojrzeń prowadzących w efekcie do tego, że każdy typ badania zakłada własnego widza, konstrukt mniej lub bardziej klarowny i dookreślony. Dokładniejsza analiza sądów teoretyków dowiodłaby, że w filmoznawczym postępowaniu o nastawieniu: 1) psychologicznym – widz i widownia to problem wieloaspektowej >sytuacji odbioru filmowego<; 2) socjologicznym – jest jednym z problemów >instytucji, maszyny< kinowej; 3) psychoanalitycznym – elementem >aparatu filmowego<; 4) ekonomicznym – stanowi zwornik między potrzebą a konsumpcją; 5) semiotycznym – to głównie problem artykulacji *langage* i *parole*”².

Punktem wyjścia dla będących przedmiotem niniejszego artykułu rozważań nad pozycją widza w kinie i w teorii filmu jest zatem nieunikniona konstatacja historycznej zmienności modelu odbiorcy oraz współistnienia różnych koncepcji widza i odbioru we współczesnej kulturze.

Powszechnie wyodrębnia się dwa podejścia w myśleniu o widzu. Pierwsze łączy się z konstruowaniem uniwersalnego modelu widza – widza wpisanego w tekst, zakładanego przez konkretny film, danego autora, pewien gatunek filmowy etc. Drugie zaś odnosi się do rzeczywistego odbiorcy filmów, a więc osoby z publiczności, determinowanej czynnikami kulturowymi, psychologicznymi, ekonomicznymi etc.³, a tym samym, wnoszącej do odbioru filmu swoją własną historię i tożsamość społeczną. Co ciekawe, jak podkreśla Alicja Helman, myśl filmowa pierwszego sześćdziesięciolecia nie czyniła rozróżnień między widzem założonym w obrazie a jego faktycznym odbiorcą; wszelkie typy refleksji dotyczyły bowiem po prostu ludzi chodzących do kina. Zmiana podejścia w tym zakresie nastąpiła wraz z wykształceniem się w obrębie filmoznawstwa nurtu semiotyczno-strukturalnego z jego preferencją dla ujęć modelowych, który dążył do stworzenia uniwersalnego modelu odbiorcy, sytuując w centrum uwagi „nie konkretnego odbiorcę, scharakteryzowanego socjologicznymi zmiennymi, lecz >widza w ogóle<,”

² W. Godzic, *Zarys obrazu widza filmowego*, [w:] *Z dziejów myśli filmowej*, E. Zajiček (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1989, s. 172.

³ I. Kolasińska, *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego*, Rabid, Kraków 2003, s. 11.

>każdego widza<, innymi słowy pewien teoretyczny konstrukt”⁴.

Zarysowany w ten sposób na gruncie badań nad filmem podział na badania tekstualne z ich zespołem kategorii stricte „wewnętrznych”, które przypisują widzowi jedynie funkcję „pozycji” i „roli” w tekście, oraz badania socjologiczne nad publicznością, które z kolei dokonują niezwykle schematycznej reifikacji tekstów kinowych, spowodował „poczucie dotkliwego braku i podstawowych luk w pracach nad pragmatycznym wymiarem komunikacji audiowizualnej”⁵. Uniemożliwił bowiem pełną integrację badań filmoznawczych i wypracowanie wspólnego podejścia do widza. Tymczasem we współczesnej perspektywie badawczej wyodrębnić można dwa stanowiska, nie tylko funkcjonujące niezależnie od siebie, ale nierzadko wzajemnie się wykluczające: z jednej strony, pogląd, że „badania nad empirycznym widzem nie są w stanie wyjaśnić w pełni doznawanych przez niego przeżyć oraz relacji między narracją filmową a jej odbiorcą”⁶, z drugiej natomiast, przekonanie, że kulturowe znaczenie tekstu nie zawiera się wyłącznie w nim samym, ale że raczej wymowa takiego przekazu konstruowana jest przez publiczność w interakcji z nim⁷. Zgodnie z tą ostatnią optyką prawdziwe przesłanie dzieła filmowego jest w przeważającej mierze kształtowane przez jego odbiorców:

„Ten sam film jest danego wieczoru czymś innym w Londynie, Warszawie, Paryżu, Kairze albo Tokio. (...) Więcej, ten sam film jest czymś >innym< w ciągu kilku seansów w określonym kinie w konkretnym dniu. (...) Rozlegające się na sali oklaski albo śmiech nie muszą znaczyć w ciągu kolejnych projekcji to samo i nie ma gwarancji, że tak właśnie, jak byśmy chcieli, należy je interpretować”⁸.

Omawiana perspektywa badawcza implikuje zatem niczym nieograniczoną liczbę możliwych interpretacji pojedynczego tekstu filmowego zgodnie z zasadą, że przekaz medialny może być odczytywany na tyle sposobów, ilu ma rzeczywistych odbiorców. Oglądając program, wychodzą oni bowiem w swojej interpretacji przekazu poza ramy tego, co jest im faktycznie pokazywane. W opozycji do powyższego ujęcia stoi, wspomniany już, uniwersalny model widza, który – mimo pewnych przekształceń dokonanych za sprawą współczesnych teoretyków filmu – z założenia charakteryzuje się cechami typowymi dla wszystkich odbiorców przekazów audiowizualnych.

⁴ A. Helman, *Modele odbiorcy. Refleksje teoretyczne*, „Kino”, 1988, nr 03, s. 20.

⁵ *Ibidem*.

⁶ P. Cook, *Narrative and Audience*, [w:] idem, *The Cinema Book*, British Film Institute, London 1985, s. 246 (tłum. własne).

⁷ J. Radway, *Identifying Ideological Seams: Mass Culture, Analytical Method and Political Practice*, „Communication”, 1986, nr 9, s. 96.

⁸ M. Gałuszka, K. Kowalewicz, *Szkic do badań potocznego odbioru filmu*, „Kino”, 1977, nr 11, s. 30.

Kategoria widza „wewnątrztekstowego”

Według Iwony Kolasińskiej współczesny dyskurs filmowy zdominowany został zasadniczo przez dwa nurty: semiotyczno-strukturalny z jego preferencją dla badań systemowych oraz psychoanalityczny, wprowadzający specyficzną koncepcję podmiotu. Elementem łączącym owe odmienne typy badań jest koncentracja na wspólnym przedmiocie, jakim jest odbiorca filmu pojmowany w szczególny sposób. Owo charakterystyczne rozumienie kategorii widza wiąże się nierozłącznie z koncepcją podmiotu, która – w głównej mierze za sprawą psychoanalizy – znalazła się w centrum zainteresowania współczesnej teorii i analityki filmowej. Znamienny jest tu przede wszystkim swoisty sposób rozumienia tego pojęcia; podmiot zajmuje bowiem miejsce wszystkich możliwych kategorii osób związanych z wypowiedzią filmową, co bynajmniej nie oznacza jedynie zmiany terminu, za pomocą którego określa się osobę, ale wynika właśnie z faktu, iż jest on traktowany jako „pozycja” i „rola” w tekście. Warto podkreślić jest również fakt, że „nie można całej współczesnej teorii filmu przypisać jednej koncepcji podmiotu, aczkolwiek wszystkie koncepcje podmiotu posiadają jeden rys wspólny: są konstruowane w opozycji do kartezjańskiego podmiotu – samoświadomego, spójnego, jednolitego, zachowującego dystans wobec poznawanego przez siebie przedmiotu”⁹.

U podstaw teorii podmiotu rozwijanych przez myśl filmową ostatnich dziesięcioleci leżą koncepcje zaczerpnięte z francuskiego marksizmu strukturalnego (w odmianie Louisa Althussera), postulującego kategorię podmiotu ideologii zachowującego jedność dzięki zanegowaniu sprzeczności; z psychoanalizy (w wersji neofreudyizmu Jacques'a Lacana), wnoszącej pojęcie podmiotu podzielonego, mogącego utrzymać jedność wyłącznie poprzez zrepresjonowanie nieświadomości; a także z lingwistyki, w tym teorii aktów mowy i Jakobsonowskiej koncepcji szyfterów¹⁰.

Perspektywa podmiotowa w badaniach nad filmem powoduje określone konotacje również w przypadku koncepcji odbiorcy filmu. Można je podsumować w następujący sposób:

„Taka instancja jak widz nie odnosi się już do konkretnej, autonomicznej osoby lecz jest konstrukcją wynikającą z tekstu. Widz, którego rozpoznajemy po znakach w tekście to instancja hipotetyczna, >ktoś< pośredni pomiędzy konkretnym widzem a widzem abstrakcyjnym, widzem realnym a idealnym, pewien teoretyczny konstrukt. >Podmiot< wkraczając na miejsce odbiorcy jako >pozycja w dyskursie< ustanawia grę identyczności/różnicy między widzem jako podmiotem a odbiorcą narracji czyli jednym z reprezentantów widza w tekście (takich np. jak bohater, który słucha lub ogląda). Reprezentant tego typu może nie być w ogóle upersonifikowany, lecz

⁹ I. Kolasińska, *Kobieta i demony...*, op. cit., s. 12.

¹⁰ A. Helman, *Podmiot w filmie. Refleksje teoretyczne*, „Kino”, 1987, nr 02, s. 17.

>wymazany< i pojawiać się jedynie jako implikowana >pozycja< w tekście”¹¹.

Ponieważ celem interpretatora dzieła filmowego jest zrekonstruowanie tak rozumianej „pozycji”, inaczej „miejsca” podmiotu¹², a tym samym zdefiniowanie widza implikowanego przez dany tekst, widz jako taki wciąż pozostaje w centrum zainteresowania teoretyków filmu, którzy – choć zainteresowani różnorodnymi aspektami koncepcji podmiotu – odsuwają nieco w cień takie kategorie jak autor, narrator czy bohater¹³. Reorientacja w stronę widza, który podlegając rozmaitym mechanizmom identyfikacji może znaleźć się „wewnątrz tekstu”, połączona z analizą ukierunkowaną na elementy podmiotowości w tekście (zarówno w jego warstwie wizualnej, jak i audialnej) prowadzi do wyodrębnienia koncepcji widza „wewnętrznego”.

Plasująca się głównie w nurcie semiotyczno-psychoanalitycznym koncepcja widza „wewnątrz tekstu” była niewątpliwie kwestią kluczową dla teorii i analityki filmowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Ważny jest również fakt, iż – pomimo istotnych ograniczeń aktywności odbiorcy wynikających z niemal całkowitego zdeterminowania go przez system przedstawienia – kategoria ta pozostaje wciąż operacyjna na gruncie studiów filmoznawczych. Co więcej, w zależności od kręgu inspiracji autorów zajmujących się tym typem refleksji, posiada różne odmiany i warianty. Do najważniejszych autorów podejmujących refleksję nad widzem „wewnątrztekstowym” należą niewątpliwie Daniel Dayan (1974), z jego koncepcją widza wpisanego w obraz¹⁴ i Francesco Casetti (1983), postulujący podwójny model widza-interlokutora: konkretną osobę – aktywnego partnera dialogu z tekstem albo konstrukcję symboliczną – widza, którego pozycja wyznaczona jest przez sam tekst i który mieści się w obrębie tego tekstu¹⁵.

Warto również podkreślić, że model odbiorcy wewnątrztekstowego, choć w rzeczywistości przynosi dość przygnębiającą wizję podmiotu bezwolnego, z góry określonego i spętanego, okazał się niezmiernie owocny dla analiz filmowych stawiających w centrum rozważań pytanie o podmiotowość widza-kobiety.

¹¹ I. Kolasieńska, *Kobieta i demony...*, op. cit., s. 13.

¹² Pojęcie „miejsca” podmiotu może być definiowane jako sposób, w jaki film przy pomocy środków formalnych determinuje odczytanie go przez widza zgodnie z określonym trybem (J. Ellis, *Watching Death at Work – an Analysis of a Matter of Life and Death*, [w:] *Powell, Presburger and Others*, I. Christie (red.), British Film Institute, London 1978, s. 90).

¹³ Możliwość całkowitego odrzucenia w badaniach nad filmem kategorii autora na rzecz odbiorcy postulują między innymi, wywodzący swoje inspiracje z kręgu strukturalizmu, Robert Lapsley i Michel Westlake (R. Lapsley, M. Westlake, *Film Theory: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester 1989, s. 105-128).

¹⁴ Zob. D. Dayan, *Widz wpisany w obraz*, [w:] *Film i audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów* (Część II *Film w kulturze*), J. Bocheńska, I. Kurz, S. Kuśmierczyk (oprac.), Instytut Kultury Polskiej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2002, s. 228-237. Pierwodruk: *Le spectateur performé*, „Hors cadre”, 1984, nr 2.

¹⁵ Zob. F. Casetti, *W poszukiwaniu widza*, przeł. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, A. Helman (red.), Universitas, Kraków 1992, s. 171-184. Pierwodruk: *Looking for the Spectator*, „Iris”, 1983, nr 2.

Kwestia płci w badaniach nad odbiorcami filmów

Nową optykę w rozważaniach nad pozycją i statusem widza przyniosła w latach siedemdziesiątych feministyczna krytyka filmowa. Choć początkowo w centrum jej analiz znajdował się temat męskiego spojrzenia, debaty lat osiemdziesiątych zdominowane zostały zasadniczo przez zagadnienia dotyczące widowni kobiecej¹⁶. W dużej mierze w odpowiedzi na esej Laury Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), feministki rozpoczęły zgłębianie problematyki związanej z obecnością kobiet wśród publiczności filmowej oraz możliwych znaczeń *spectatorship* w kontekście kobiecym. Stąd, próba zdefiniowania widza jako podmiotu w aspekcie różnicy płci – zajmująca szczególne miejsce w filmoznawczych badaniach podmiotowych – stała się główną, choć nie wyłączną, domeną feministycznych teorii filmu.

Perspektywa feministyczna w rozmaity sposób wykorzystuje dorobek teorii współczesnych: odcina się od teorii strukturalno-semiotycznych¹⁷, nawiązuje do Althusseriańskiej koncepcji ideologii, ale przede wszystkim przejmuje dyskurs psychoanalityczny. I to właśnie zgodnie z modelami proponowanymi przez ten ostatni nurt widz konceptualizowany jest w ramach założenia, które za czynnik determinujący, jak podkreśla Elizabeth Cowie, przyjmuje tekstualną produkcję różnicy płci, czyli sposób, w jaki film konstruuje różnicę płci dla swojej narracji i bohaterów, a w konsekwencji także dla widza¹⁸. Owa konstrukcja „widza tekstualnego”, jak wspomniano we wstępie, najczęściej występuje w silnej opozycji do „widza empirycznego”, w tym przypadku: kobiety z publiczności. Mary Ann Doane, pionierka w dziedzinie badań nad płcią kulturową w filmie, opisuje swój pogląd na powyższą kwestię następująco:

„Nigdy nie myślałam o widzu-kobiecie jako postaci równoznacznej z kobietą siedzącą przed ekranem, żującą popcorn. (...) Jest to koncept, który jest całkowicie obcy epistemologicznym założeniom nowej etnograficznej analizy publiczności. (...) Widz-kobieta to koncept, nie osoba”¹⁹.

¹⁶ Por. M.A. Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1987; E.D. Pribam (red.), *FemaleSpectators: Looking at Film and Television*, Verso, London 1988; T. Modleski, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, Methuen, London 1988; L. Gamman, M. Marshment (red.), *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*, The Women's Press, London 1988.

¹⁷ Dyskurs feministyczny dość wyraźnie dystansuje się wobec klasycznej semiotyki, „ustanawiającej relację metonimiczną między kinem i językiem” i wykluczającej kobiecego widza z obszaru badań nad filmem, jak również wobec strukturalizmu (zwłaszcza antropologii strukturalnej Claude Lévi-Straussa), negującej podmiotowość kobiety poprzez zredukowanie jej do roli matki, obiektu seksualnego oraz znaku i przedmiotu „męskiej komunikacji społecznej”. (A. Helman, *Koncepcje feministyczne*, [w:] A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 281.)

¹⁸E. Cowie, *Wstęp*, „Camera Obscura. Feminism, Culture and Media Studies”, 1989, nr 20-21, s. 129.

¹⁹ Cyt. za: J. Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London, New York 1994, s. 23 (tłum. własne).

W podobnym duchu wypowiada się też uznana badaczka kultury wizualnej Giuliana Bruno:

„Nie interesuje mnie empiryczna analiza zjawiska, jakim jest widz-kobieta. (...) Nie potrafię przełamać dawnej semiotycznej rezerwy wobec jakiegokolwiek pojęcia empirycznej >prawdy< lub >rzeczywistości<, które uznaję za nader problematyczne. Istnieją sposoby, dzięki którym poziom fantazmatyczny jest dla mnie bardziej realny niż sama rzeczywistość, czy też tzw. rzeczywistość faktów”²⁰.

Obie przytoczone autorki – co znamienne dla myśli psychoanalitycznej w feministycznej teorii filmu – koncentrują się zdecydowanie na kobiecym widzu jako efekcie dyskursu, pozycji w tekście, czy też abstrakcyjnym miejscu podmiotu w filmie, pozostawiając w cieniu problem rzeczywistej publiczności kobiecej i jej doznań. Uznają go tym samym za mało interesujący lub wręcz nieistotny dla rozważań nad kondycją współczesnego widza-kobiety.

Swoista dychotomia, która zarysowała się na polu badań poświęconych widzowi filmowemu (tekstualny *versus* empiryczny, diegetyczny *versus* kinowy) jest, zdaniem Jackie Stacey, często wykorzystywana jako schemat dla przedstawienia różnicy pomiędzy psychoanalitycznym modelem widza rozwijanym w ramach studiów filmoznawczych a etnograficznymi podejściami do publiczności kobiecej, stanowiącymi część badań w obrębie studiów kulturowych. I tak, metody etnograficzne są w przeważającej mierze rozwijane na gruncie studiów telewizyjnych, czerpiących głównie z dorobku studiów kulturowych, które z kolei charakteryzuje stałe zainteresowanie zagadnieniami widowni i kulturowej konsumpcji, podczas gdy model widza najczęściej wykorzystywany w feministycznej teorii filmu to psychoanalityczna odmiana widza tekstualnego. Filmowa publiczność kobieca zostaje tym samym niemal całkowicie wykluczona z kręgu zainteresowań badawczych współczesnych teoretyków filmu, którzy, jak już odnotowano, negują zasadność badań empirycznych w podejściu do widza jako niedostatecznych i nieadekwatnych²¹. Te dwie odmienne konceptualizacje kobiecego widza ilustruje Tabela 1.

²⁰ Cyt. za: *ibidem* (tłum. własne).

²¹ *Ibidem*.

Tabela 1. Kontrastujące paradygmaty: studia filmoznawcze i kulturowe.

Studia filmoznawcze	Studia kulturowe
Pozycjonowanie widza Analiza tekstu Znaczenie jako pochodna produkcji Widz bierny Nieświadomy Pesymistyczny	Odczytywanie przez publiczność Metody etnograficzne Znaczenie jako pochodna konsumpcji Widz aktywny Świadomy Optymistyczny

Źródło: J. Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London and New York 1994, s. 24.

Powszechnie zakłada się, iż feministyczny dyskurs filmoznawczy ogranicza się wyłącznie do „podkreślania nieobecności podmiotu żeńskiego w kinie i uświadamiania faktu artykulacji podmiotowości wyłącznie w procesie integralnie związanym z podmiotem męskim. [Przy czym, dotyczy to w szczególności – przyp. autorki] (...) kategorii widza rozumianego jako podmiot wpisany w tekst filmowy, definiowany w aspekcie przyjemności wizualnej i kontekście procesu identyfikacji jako efektu budowanego przez opowiadanie filmowe”²². Należy jednak zauważyć, iż pozornie niewielkie wobec tezy o nieobecności podmiotu żeńskiego w filmie pole manewru nie powstrzymało badaczy o nastawieniu feministycznym przed próbami poszukiwania dowolnych możliwości podmiotowego zaistnienia w tekście filmowym przez widza-kobietę. Iwona Kolasieńska wyróżnia w tym zakresie dwa podejścia: 1) dokonywanie deskrypcji i demaskacji przy pomocy teorii psychoanalitycznej mechanizmów istniejących w obszarze dominującego modelu kina²³; 2) poszukiwanie autoprezentacji podmiotowości żeńskiej, operujących w kinie wbrew implikacjom psychoanalizy (kino awangardowe, kontrkino kobiet)²⁴.

Feministycznie zorientowana myśl filmoznawcza zadaje zatem pytanie o szanse zaistnienia kobiecego widza jako podmiotu w scenariuszu wykreowanym w ramach uniwersalnego modelu kina. I choć zabieg ten traktowany jest przez niektórych filmoznawców jedynie jako sposób „ominięcia bądź reinterpretacji impasu wynikłego z akceptacji psychoanalitycznej koncepcji podmiotu”²⁵, wśród wypracowanych na gruncie feministycznej teorii filmu koncepcji udało się

²² I. Kolasieńska, *Kobieta i demony...*, op. cit., s. 19.

²³ Za dominujący model kina powszechnie uważa się model kina hollywoodzkiego lat 1930-50, którego właściwości i odbiorców można odnaleźć również w innych przekazach medialnych ulegających pośrednio i bezpośrednio ich inspiracji.

²⁴ I. Kolasieńska, *Kiedy widz horroru jest kobietą*, „Kultura współczesna. Teoria, interpretacje, krytyka”, 1994, nr 2 (4), s. 27.

²⁵ *Ibidem*.

wyodrębnić trzy podstawowe, alternatywne podejścia dotyczące statusu widza-kobiety, które stanowią punkt wyjścia dla kolejnych ich wersji:

a) teorię „maskulinizacji” widza na poziomie tekstualnym, zaproponowaną przez Laurę Mulvey, w myśl której przyjemność wzrokowa w filmie odnosi się wyłącznie do mężczyzny, ewentualnie widza kobiecego przyjmującego męski punkt widzenia. Widz jako podmiot wpisany w tekst jest bowiem rodzaju męskiego²⁶;

b) teorię „masochizmu” widza, bazującą na szczegółowej analizie tekstualnej, wysuniętą przez Raymonda Belloura, która, choć zezwala – w przeciwieństwie do zmaskulinizowanego modelu widza Mulvey – na możliwość zaistnienia przyjemności widza kobiecego, przypisuje jej charakter masochistyczny. Według tej koncepcji widz stanowi zupełnie ukształtowany podmiot, wyznaczony przez tekst w zgodzie z wcześniej zdeterminowaną identyfikacją płciową²⁷;

c) teorię „marginalności”, zaproponowaną przez Mary Ann Doane, opartą na założeniu, iż przyjemność wzrokowa kobiety jest odmienna od przyjemności, jakiej percypując obrazy filmowe, doznaje mężczyzna. Nie jest ona bowiem motywowana przez popędy fetyszystyczne czy voyeurystyczne²⁸.

Analizując przedstawione modele widza wpisanego w tekst oparte na teorii różnicy płci, należy stwierdzić, iż przypisują one kobiecie zdecydowanie pesymistyczne pozycje w dziele filmowym: Mulvey odmawia kobiecemu widzowi jakiegokolwiek możliwości podmiotowego zaistnienia, Bellour określa kobiety jako ofiary patriarchy, zaś Doane – jako obce (zepchnięte na margines) w systemie patriarchalnym. Jackie Stacey określa wymienione koncepcje jako „opcje frustrujące”, oferujące kobiecemu widzowi jedynie zmaskulinizowanie, masochizm i zmarginalizowanie w procesie odbioru, co dowodzi w jej opinii, jak bardzo uformowana przez dominujący porządek nieświadomość kształtuje sposoby widzenia i doznawania przyjemności wizualnej przez odbiorcę tekstu filmowego²⁹.

Koncepcja opozycyjnego spojrzenia

Uwolnienie widza, w tym widza-kobiety, od przygnębiających opcji proponowanych przez teoretyków filmu przynosi koncepcja opozycyjnego spojrzenia (ang. *interrogating look*, *oppositional gaze*). Wyrosła na gruncie studiów kulturowych teoria za punkt wyjścia przyjmuje założenie, zgodnie

²⁶ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen”, 1975, nr 16 (3), s. 6-18. Polski przekład: *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, A. Helman (red.), Universitas, Kraków 1992, s. 95-107.

²⁷ R. Bellour, *Psychosis, Neurosis, Perversion*, przeł. N. Huston, „Camera Obscura”, 1979, nr 3-4, s. 105-134.

²⁸ M.A. Doane, *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator*, [w:] *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London, New York 1992, s. 227-243.

²⁹ J. Stacey, *Desperately Seeking Difference*, [w:] *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London, New York 1992, s. 247.

z którym publiczność aktywnie uczestniczy w tworzeniu znaczenia; sam proces odczytywania tekstu usytuowany jest natomiast w konkretnym kontekście kulturowym. Stąd, z teorią opozycyjnej reakcji na tekst nierozzerwalnie wiąże się również pojęcie ideologii.

Każdy tekst kulturowy, w tym również obraz filmowy, powstaje w ramach jakiegoś systemu ideologicznego, który oddziałuje na pozostające pod jego wpływem społeczeństwo, kształtując jego potrzeby, zachowania i opinie, zarówno w aspekcie jednostkowym, jak i grupowym. Stuart Hall odnosi termin „ideologia” do zbioru przekonań, wizerunków i pojęć, za pomocą których interpretujemy i nadajemy znaczenia elementom społecznej egzystencji; stanowi ona swoiste szkielet, przez które widzimy i interpretujemy otaczający nas świat. Tak rozumiana ideologia nie stanowi jednak odrębnego konceptu, ale raczej łańcuch znaczeń, którymi posługuje się dana społeczność. Tym samym, nie może być traktowana jako wytwór jednostki, ale efekt złożonego procesu grupowego, który zachodzi w mentalności całego społeczeństwa; ideologia jest bowiem skuteczna jedynie wtedy, gdy dotyczy dużej grupy ludzi. Co więcej, ideologia nie jest przejawem intencjonalnej decyzji człowieka, lecz raczej pewnym nieuświadomionym, a w konsekwencji również niekwestionowanym, uwarunkowaniem naszego doświadczania rzeczywistości³⁰. Annette Kuhn uważa wręcz, że jesteśmy skonstruowani przez ideologię w takim stopniu, że tworzone przez nas reprezentacje rzeczywistości zostają niemal całkowicie „znaturalizowane”. „Przyjmujemy własną koncepcję świata za pewnik”³¹, twierdzi badaczka. Nawiązuje przy tym do Althusseriańskiej definicji ideologii jako zbioru przedstawień rzeczywistości, który – choć stanowi wytwór ściśle określonej struktury społecznej – jawi się nam, pozostającym pod jego wpływem, jako „uniwersalny” i „naturalny” aspekt naszego życia. Definiowane pojęcie daje się łatwo zoperacjonalizować w odniesieniu do odbioru dzieła filmowego:

„Wrażenie realności, jakiego doznajemy oglądając film wynika nie tyle ze zdolności odzwierciedlania przezeń rzeczywistości świata zewnętrznego, ile z faktu, że film organizuje swoje własne znaczenia zgodnie z naszym poczuciem >zdrowego rozsądku<. Filmowi bohaterowie ucieleśniają zatem wartości naszej społeczności, podczas gdy czarne charaktery reprezentują siły, które zdają się jej zagrażać. Owe >mapy znaczeń<, dzięki którym dane społeczeństwo nadaje sens otaczającemu je światu i zgodnie z którymi organizuje swoje instytucje społeczne, są tym, co stanowi o jego ideologicznej formacji (...). Są one zawsze wytworem ściśle określonych stosunków władzy, których nadrzędnym celem jest obrona status quo i aktywne promowanie wartości oraz

³⁰ S. Hall, *The Whites of Their Eyes. Racist Ideologies and the Media*, [w:] *Gender, Race and Class in Media: A Text Reader*, G. Dines, J.M. Humez (red.), SAGE Publications, Thousand Oak 1995, s. 18-19.

³¹ A. Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Routledge, London, New York 1992, s. 4-5 (tłum. własne).

interesów, będących udziałem dominujących grup społecznych”³².

Odczytywanie tekstu filmowego wbrew kulturowym determinantom i tradycji interpretacyjnej może zatem stanowić wyraz sprzeciwu wobec dominującego systemu ideologicznego, ale również alternatywę dla ponurej i deterministycznej kategorii widza tekstualnego. Omawiane podejście implikuje bowiem założenie, zgodnie z którym właściwy przekaz tekstu nie zawiera się w nim samym, ale podlega ciągłym negocjacjom między odbiorcą a owym tekstem, produkując jedno z trzech możliwych odczytań: dominujące, negocjowane lub opozycyjne. Jacqueline Bobo charakteryzuje wymienione typy interpretacji w następujący sposób:

a) dominujące lub powszechnie akceptowane rozumienie nie kwestionuje zamierzonego znaczenia tekstu i akceptuje jego ideologicznie uwarunkowaną treść;

b) negocjowane lub podporządkowane rozumienie kwestionuje pewne aspekty treści, ale ogólnie rzecz biorąc nie neguje dominującej ideologii leżącej u podstaw powstania tekstu;

c) opozycyjna reakcja na tekst kwestionuje zarówno dominującą interpretację tekstu, jak i naczelną ideologię tkwiącą u podstaw jego powstania³³.

Teksty kulturowe mogą więc wywoływać zróżnicowane reakcje u swoich odbiorców. Członkowie publiczności odnoszą się do tekstu w odmienny sposób, ponieważ odmienne są nie tylko ich płeć, wiek i kolor skóry, ale również doświadczenia, pochodzenie, tożsamość oraz poglądy. Warto przy tym podkreślić, iż czytanie „pomiędzy wierszami” pozwala widzom, którzy – ze względu na swoją przynależność społeczną, rasową, religijną czy seksualną – nie zgadzają się z dominującą ideologią, bądź są przez nią wykluczeni, na zajęcie opozycyjnego stanowiska bez konieczności rezygnacji z przyjemności oglądania filmu. Manthia Diawara argumentuje bowiem, że „każda narracja pozostawia widzowi możliwość sprzeciwu; jedynie relacje rasowe, klasowe i seksualne kształtują sposób, w jaki podmiotowość ta zostaje wykorzystana przez widza”³⁴. Pogląd ten zdaje się podzielać również bell hooks, autorka książki *Black Looks: Race and Representation*, której rozdział poświęcony został właśnie koncepcji opozycyjnego spojrzenia. Opierając się na stwierdzeniu Michela Foucault, że „we wszystkich relacjach z władzą zawsze istnieje możliwość wystąpienia oporu”, hooks twierdzi, że „zdolność manipulowania czyimś spojrzeniem w obliczu struktur dominujących, które starają się je opanować, otwiera możliwość działania”³⁵. Stąd, jak podkreśla

³² S. Thornham, *Feminist Media and Film Theory*, [w:] *Contemporary Feminist Theories*, S. Jackson, J. Jones (red.), Edinburgh University Press, Edinburgh 1998, s. 215-216 (tłum. własne).

³³ J. Bobo, *The Color Purple: Black Women as Cultural Readers*, [w:] *The Audience Studies Reader*, W. Brooker, D. Jermyn (red.), Routledge, London, New York 2003, s. 309.

³⁴ M. Diawara, *Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance*, [w:] *Black American Cinema*, M. Diawara (red.), Routledge, London, New York 1993, s. 212 (tłum. własne).

³⁵ b. hooks, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston 1992, s. 116 (tłum. własne).

Elżbieta H. Oleksy, zmieniając sposób patrzenia na bardziej krytyczny, widz sprawia, że jego/jej spojrzenie zmienia rzeczywistość. Koncepcja kwestionującego spojrzenia autorstwa hooks wykracza tym samym poza ramy teorii Mulvey, gdyż upolitycznia relacje konstruowane za pomocą „spojrzenia”: „można się nauczyć tak patrzeć, aby tym samym stawiać opór”³⁶.

Podsumowanie

Jak zostało przedstawione powyżej, model widza ewoluował na przestrzeni dziesięcioleci determinowany tak czynnikami historycznymi, jak i metodologicznymi. Jedynym względnie niezmiennym elementem w refleksji nad odbiorcą tekstu filmowego pozostał – zarysowany na początku lat siedemdziesiątych – podział pomiędzy psychoanalitycznym modelem widza wypracowanym na gruncie studiów filmoznawczych a etnograficznymi podejściami do publiczności rozwijanymi w ramach studiów kulturowych. Rozdzielając badania nad filmem na dwie odrębne przestrzenie epistemologiczne, uniemożliwił on jednak wypracowanie spójnego podejścia do widza. Problematyczna kwestia nie ominęła również feministycznej teorii filmu, za sprawą której w teoretyczno-filmowych analizach poświęconych odbiorcy przekazu audiowizualnego zaczęto zwracać uwagę na kwestię różnicy płci. Również tutaj wykształciły się dwa konceptualnie odrębne pojęcia odbiorcy filmowego: „widz-kobieta” konstruowany przez tekst (ang. *female spectator*) oraz „kobieca publiczność” określana przez kategorie społeczno-historyczne, takie jak klasa, wiek czy rasa (ang. *female audience*). Stąd postulowana w niniejszym opracowaniu konieczność zaaplikowania na gruncie badań nad filmem, wyrosłej z tradycji studiów kulturowych, koncepcji opozycyjnego spojrzenia. Jako kategoria analityczna pozwala ona upodmiotowić i zróżnicować widownię poprzez uwolnienie sposobu odczytywania tekstu filmowego przez widza od implikowanych perspektyw teoretycznych i dominującego systemu interpretacyjnego.

³⁶ E.H. Oleksy, „Wróblek ze złamanym skrzydłem (...) i kieliszek czystej.” *Konstrukcje kobiecości w polskiej powojennej kulturze wizualnej*, [w:] *Gender – Film – Media*, E.H. Oleksy, E. Ostrowska (red.), Rabid, Kraków 2001, s. 179.

Bibliografia

- Bellour R., *Psychosis, Neurosis, Perversion*, przeł. N. Huston, „Camera Obscura” 1979, nr 3-4, s. 105-134.
- Bobo J., *The Color Purple: Black Women as Cultural Readers*, [w:] *The Audience Studies Reader*, W. Brooker, D. Jermyn (red.), Routledge, London, New York 2003, s. 305-314.
- Casetti F., *W poszukiwaniu widza*, przeł. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, A. Helman (red.), Universitas, Kraków 1992, s. 171-184.
- Cook P., *The Cinema Book*, British Film Institute, London 1985.
- Cowie E., *Wstęp*, „Camera Obscura. Feminism, Culture and Media Studies”, 1989, nr 20-21, s. 127-132.
- Dayan D., *Widz zaprogramowany*, przeł. P. Sikora, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, A. Helman (red.), Universitas, Kraków 1992, s. 185-195.
- Diawara M., *Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance*, [w:] *Black American Cinema*, M. Diawara (red.), Routledge, London, New York 1993, s. 211-220.
- Doane M. A., *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator*, [w:] *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London, New York 1992, s. 227-243.
- Ellis J., *Watching Death at Work: An Analysis of A Matter of Life and Death*, [w:] *Powell, Presburger and Others*, I. Christie (red.), British Film Institute, London 1978, s. 79-104.
- Gąsuzka M., Kowalewicz K., *Szkic do badań potocznego odbioru filmu*, „Kino”, 1977, nr 11, s. 29-31.
- Godzic W., *Zarys obrazu widza filmowego*, [w:] *Z dziejów myśli filmowej*, E. Zajiček (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1989, s. 162-177.
- Hall S., *The Whites of Their Eyes. Racist Ideologies and the Media* [w:] *Gender, Race and Class in Media: A Text Reader*, G. Dines, J. M. Humez (red.), SAGE Publications, Thousand Oak 1995.
- Helman A., *Koncepcje feministyczne*, [w:] A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 279-292.
- Helman A., *Modele odbiorcy. Refleksje teoretyczne*, „Kino” 1988, nr 3, s. 20-22.
- Helman A., *Podmiot w filmie. Refleksje teoretyczne*, „Kino”, 1987, nr 2, s. 17-18.
- Hooks B., *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston 1992.
- Kolasińska I., *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego*, Rabid, Kraków 2003.
- Kolasińska I., *Kiedy widz horroru jest kobietą*, „Kultura współczesna. Teoria, interpretacje, krytyka”, 1994, nr 2 (4), s. 26-39.
- Kuhn A., *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Routledge, London, New York 1992.
- Lapsley R., Westlake M., *Film Theory: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester 1989.
- Mulvey L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen”, 1975, nr 16 (3), s. 6-18.
- Oleksy E.H., *„Wróblek ze złamanym skrzydłem (...) i kieliszek czystej.” Konstrukcje kobiecości w polskiej powojennej kulturze wizualnej*, [w:] *Gender – Film – Media*, E.H. Oleksy, E. Ostrowska (red.), Rabid, Kraków 2001, s. 177-187.
- Radway J., *Identifying Ideological Seams: Mass Culture, Analytical Method and Political Practice*, „Communication”, 1986, nr 9, s. 93-123.
- Stacey J., *Desperately Seeking Difference*, [w:] *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London, New York 1992, s. 244-257.
- Stacey J., *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London, New York

1994.

Thornham S., *Feminist Media and Film Theory*, [w:] *Contemporary Feminist Theories*, S. Jackson, J. Jones (red.), Edinburgh University Press, Edinburgh 1998, s. 215-216.

Theoretical Approaches to Spectator(ship) in Film Studies

Summary

The article aims to analyse the role of a spectator in cinema and in film theory. Although it leads to the inevitable conclusion that there have been constant time-related changes in conceptualizing spectatorship, or even the co-existence of different models within the same research perspective, the vast majority of theories remain indifferent to the socio-cultural identities of actual viewers. The main problem in the reflection on the recipient of a film has been the division, outlined in the early 1970s, between the universal model introduced in film studies and ethnographic approaches to spectatorship developed in cultural studies. The conception of an oppositional gaze proposed in the article attempts to combine these torn epistemological spaces, bridging the gap between the textual and the social subject. Introducing it as an analytical category in audience analysis allows to empower and diversify the audience by liberating the viewer's gaze from the implied theoretical perspectives and the dominant interpretative system.

Keywords: spectator, film audience, film theory, oppositional gaze