

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Komunikacji Multimedialnej

Wojciech Bąkowski

**Analiza wzruszeń i rozdrażnień. Poetyka
filmu mówionego**

Praca doktorska napisana
pod kierunkiem
dr hab. Piotra Bosackiego

Poznań 2017

spis treści

Wstęp o poetyce	3
Część pierwsza. Pojęcia Podstawowe	10
Część druga. Filmy mówione.....	24
Część trzecia. Analiza wzruszeń i rozdrażnień.....	45
Bibliografia.....	51

Wstęp o poetyce

Tekst na temat poetyki należy zacząć od podstaw, czyli od estetyki starogreckiej.

Pierwsza estetyka grecka, była tylko teorią poezji. Inspirowana zaś była przede wszystkim przez poezję sceniczną. Operowała trzema pojęciami: naśladownictwa, iluzji i oczyszczenia. Miała trzy główne tezy: 1. poezja nie wytwarza przedmiotów realnych, lecz tylko ich słowne podobieństwa, „naśladownictwa”; 2. w umysłach słuchaczy wzbudza - jakby jakimś czarem - iluzję; słuchacze słysząc ze sceny o cierpieniu doznają uczuć takich, jak gdyby to były prawdziwe cierpienia Edypa czy Elektry; 3. i ostatecznie poezja wywołuje w nich gwałtowną reakcję, wyładowuje ich uczucia, i to wyładowanie, oczyszczenie daje im ulgę i radość¹.

Fakt, że pierwsza europejska teoria estetyczna była skupiona głównie na słowie, jest bardzo znaczący. Nie jest przypadkiem, że starożytni Grecy, wielcy miłośnicy muzyki, wina, pięknych ciał i olimpiad, w centrum przeżycia estetycznego stawiali poezję czyli układy słów. Wzięło się to stąd, że słowa to wbrew pozorom podstawowa materia ludzkiej świadomości i ludzkiego życia umysłowego. Przez „słowo” trzeba tutaj rozumieć „obraz umysłowy”, albo „znak rzeczy w umyśle”, a nie konkretny wyraz w języku greckim albo polskim. Kiedy niemowlę płacze z głodu, to dlatego, że w jego umyśle pojawia się „znak pustego brzucha”. Znaczenie tego znaku jest takie, że dziecko po rozczytaniu go, płacze. Płacz dowodzi „zrozumienia” znaku. Ten znak jest tak samo konkretny i tak samo abstrakcyjny, jak przypisany mu później polski wyraz „głód”. Nerwy nie czują. Wzruszenia nerwowe są jak słowa. Dopiero po rozczytaniu tych słów mózg oddaje się czynności, którą nazywamy czuciem a kiedy indziej rozumieniem. Nie byłoby słów w mowie i piśmie człowieka, gdyby zasada

¹ Władysław Tatarkiewicz, *Historia Filozofii*, Tom I, PWN, Warszawa 1988, s. 71.

posługiwania się znakami nie była już wcześniej obecna w jego ciele. Słyszysz się często wypowiedzi typu: „Słowa to nie wszystko. Nie da się opisać moich przeżyć psychicznych”. Wypowiedzi takie są zazwyczaj szczerze, ale są najczęściej świadectwem jakiejś niewydolności umysłowej. Świadomi ludzie doskonale odczuwają stan swego umysłu, bo taka jest treść świadomości. Stan umysłu jest zazwyczaj pomieszaniem różnych podnieć i zniechęceń, wzruszeń i rozdrażnień, z których każde jest konkretne jak głód. Jednak człowiek jest zazwyczaj tak pochłonięty odczuwaniem sumy swych wzruszeń, że nie potrafi już rozłożyć tej sumy na składowe, a następnie składowym i ich relacjom przypisać odpowiednie słowa. Jest to rzeczywiście zadanie trudne, ponieważ wzruszenia składające się na stan umysłu mogą wzajemnie się znosić. Innym razem jakieś wzruszenie może być tak słabe, że pozostaje niezauważone, a tylko zmienia odcień jakiegoś innego, silniejszego wzruszenia. Ale zadanie trudne nie jest niemożliwe. Jeżeli jakiś Polak mówi, że „jego uczuć nie da się wyrazić słowami”, to prawdopodobnie ma na myśli, że nie jest on dostatecznie wprawiony w posługiwaniu się językiem polskim. Przypisanie konkretnym „obrazom umysłowym” konkretnych słów języka polskiego można porównać do ćwiczeń z kształcenia słuchu. Odczuwanie stanu własnego umysłu jest jak słuchanie złożonego utworu fortepianowego. Większość ludzi, słuchając muzyki o bogatej fakturze, odczuwa tylko „ten stan wibracji”, „przyływy i odpływy dynamiczne”, „kołysanie rytmu” itd. Nie mają jednak zielonego pojęcia, jakie klawisze naciska pianista. Nie potrafią trwale zapisać w pamięci kształtu własnego przeżycia słuchowego. Dlatego określają to przeżycie jako niewyraźne. Gotowi są nawet uważać swój dyletantyzm za wartość, ponieważ dzięki niemu doświadczają „rzeczy niepojętej”. Natomiast człowiek z wybitnym słuchem muzycznym słyszy dokładnie to samo, co wspomniana wyżej większość, ale prócz tego doskonale wie, jakie klawisze naciska pianista i w jakim porządku. Człowiek z wybitnym słuchem muzycznym, słysząc jakikolwiek dźwięk, oczyma duszy widzi klawisz odpowiadający temu dźwiękowi. Dzieje się to w jego umyśle automatycznie, czyli bez zastanowienia. Można powiedzieć, że dzieje się to na poziomie czucia a nie myślenia. Dzięki neurologii wiemy, że mózg przeciętnego słuchacza muzyki działa w następujący sposób. Najpierw wrażenie dźwiękowe porusza mózgowy ośrodek słuchu. Następnie informacja z ośrodka słuchu biegnie do płatów czołowych i dopiero tam, dzięki jakimś instrumentom orzekania, jestem w stanie nazwać dźwięki po imieniu i stwierdzić na przykład, że: „to, co słyszę, to trójdźwięk durowy”. Natomiast w mózgu człowieka ze słuchem absolutnym rzecz przebiega szybciej i prościej. Te instrumenty orzekania o zjawisku akustycznym są już w ośrodku słuchu. Posiadacz słuchu absolutnego nie musi swego wrażenia słuchowego posyłać po całym mózgu dla dalszych analiz. Natychmiast „wie”, że to, co słyszy, to trójdźwięk durowy (w dodatku F-dur). Ta wiedza jest dostępna zdolnemu człowiekowi bez najmniejszego wysiłku w mgnieniu oka. Zdolny człowiek nazywa rzeczy po imieniu w tej samej chwili, w której ich doświadcza.

Człowiek ze słuchem absolutnym wie, jakie klawisze przypisać dźwiękom, które słyszy. Tak samo poeta, który wsłuchuje się w stan swego umysłu, potrafi przypisać swym wzruszeniom odpowiednie słowa. Poeta to ktoś obdarzony słuchem absolutnym w zakresie wzruszeń. Poeta to człowiek, który wie, że jego stany nerwowe są w gruncie rzeczy splotami znaków, działającymi tak samo, jak sploty słów i robi z tej wiedzy użytek.

Nie ma wielkiej różnicy między tym, że dziecko, czując głód, reaguje płaczem, a tym, że człowiek, odczuwając określony stan własnego umysłu, wypowiada określony ciąg słów. Różnica polega tylko na tym, że płacz jest raczej wrodzony (choć nie zawsze – niektórzy posługują się płaczem konwencjonalnie i z namysłem), a wypowiadanie słów jest czynnością raczej nabytą, co jednak nie oznacza, że nie instynktowną. Instynkty można wyćwiczyć. Behawioryści uważają, że:

Zastępowanie rzeczy przez słowa jest właśnie przykładem uwarunkowywania reakcji. Dziecko uczy się rozumieć słowa, tak samo jak uczy się innych reakcji warunkowych, i ostatecznie na wyrazy „butelka” i „mleko” reaguje tak, jak na butelkę i mleko; mówimy wtedy, że „rozumie” ten wyraz i że „myśli”².

Poeta jest dzieckiem, które nauczyło się w reakcji na własny stan umysłu wypowiadać wyjątkowe ciągi słów. Słowa poety są wyjątkowe dlatego, że poszerzają naszą wiedzę o nazwach stanów psychicznych.

Słowa, tak jak zapachy, mają wady i zalety. Oczywiście, że żadne słowa nie zastąpią odczucia, którego doznajemy, wkładając nos do puszek z suszonymi grzybami. Ale czy są jakieś zapachy, którymi opisać by można pojęcie „dochodu narodowego brutto”?

Mówi się: „Tego zapachu nie da się opisać żadnymi słowami”. Dlaczego nie mówi się: „Tego przemówienia, które wczoraj słyszałem, nie da się opisać żadnymi zapachami”? W tym rzecz. Zapachy raczej nie aspirują do opisywania słów. Słowa za to ze swej natury aspirują do opisywania zapachów i innych bodźców i przeżyć włącznie z estetycznymi. To jest jeden z kluczowych powodów, dla których pierwsza estetyka grecka była skupiona na słowie.

Jeśli mam ochotę powiedzieć: „Tamtego powietrza nie da się opisać słowami”, to prawdopodobnie robię to z lenistwa. Powinienem raczej zapytać sam siebie: „Czy naprawdę wiem, jaki był ten zapach, skoro nie mam na ten temat nic do powiedzenia?” Gdyby nie ograniczały mnie żadne zewnętrzne i wewnętrzne blokady, wtedy z pewnością miałbym coś do powiedzenia i powiedziałbym na przykład:

*Szczekanie psów z daleka robi osad na gawronach. Komin to nagłaśnia*³.

Właściwie na temat powietrza nie ma tutaj ani słowa. Jest raczej o wszystkim innym dookoła. Ale właśnie dlatego ktoś, kto słyszy taką wypowiedź, choćby już nie pamiętał, o jaki zapach idzie, jest w stanie powiedzieć szczerze: „Tak, wiem, o czym mówisz. Czuję ten polski zimowy zapach dymu. Pamiętam go z młodości”. To jest właśnie iluzja, o której mówili starożytni Grecy. Układy słów wywołują w umyśle słuchacza obecność rzeczy „jakby jakimś czarem”.

Jedno z podstawowych zjawisk poetyki, a także myślenia i mówienia w ogóle jest takie, że słowo nabiera znaczenia w kontekście zdania. Poszczególne elementy wypowiedzi wzajemnie się dookreślają i zawężają zakres swoich pierwotnie szerokich znaczeń. Stan umysłu zawsze jest pejzażem. Rozciąga się na wiele planów dalszych i bliższych. Składa się z wielu bodźców jednocześnie. Te pojedyncze bodźce również zyskują znaczenie dopiero w relacji z innymi. Dopiero wtedy zaczynają grać jakąś rolę. Najlepszym tego dowodem jest, że w ogólnie smutnym pejzażu wzruszeń,

² Tatarkiewicz, *Historia Filozofii*, Tom III, s. 295.

³ Wojciech Bąkowski, notatka z notesu poetyckiego, ok. 2003.

nawet element zupełnie neutralny może stać się dla mnie symbolem smutku. W wesołych stanach umysłu odwrotnie – elementy zupełnie neutralne mogą widzieć jako umacniające mnie w szczęściu.

Wobec tego zadanie poety jest jasne, ale też bardzo trudne. Poeta musi ułożyć słowa w takie sploty, żeby w umyśle czytelnika lub słuchacza powstał sugestywny pejzaż wzruszeń. Pejzaż wzruszeń jest sugestywny wtedy, gdy czytelnik wiersza sam stwierdza na przykład: „Dzięki temu wierszowi słowa, które zwykle uważam za całkowicie neutralne, wywołują we mnie teraz poczucie prawdziwej przyjemności i głębokiej nostalgii. Zapach dymu z kominów, który wprawdzie przypominam sobie mgliście, dzięki sile słowa staje się dla mnie elementem scalającym ten sentymentalny pejzaż. Dzieje się to prawie niezależnie od mojej woli. Tylko lekko temu pomagam”.

Dobry wiersz działa jak dobra substancja psychoaktywna. W trybie prawie mechanicznej konieczności wywołuje w czytelniku określone stany uczuciowe. Pejzaż wzruszeń ukazany w wierszu nie może mieć ani za mało elementów, ani za dużo. Jeśli elementów będzie za mało, poszczególne słowa, bez wystarczającego kontekstu, będą zbyt ogólne i w umyśle czytelnika nie uzyskają zamierzonego przez poetę wydzwięku i ostrości. Jeśli elementów w wierszu będzie za dużo, działanie każdego z nich zginie w szumie. Wiersz nie może być za długi.

Wiersz powinien zawładnąć czytelnikiem całkowicie i dać mu pełnię przeżyć, ale ta „pełnia przeżyć” musi zawrzeć się w zaledwie kilku elementach. Często charakter całego pejzażu poetyckiego ogniskuje się na jednym elemencie. Na tym właśnie polega siła słowa, czyli wzruszenia atomowego. Zapach dymu może stać się oknem na cały kosmos wzruszeń romantycznych. Chodzi tu o kolejne podstawowe zjawisko poetyki – wzruszenia wywołują kolejne wzruszenia. To „wywoływanie” jest dosłownie jak wywoływanie duchów. Jedno słowo, chociaż samo w sobie nieokreślone jak cień jakiejś rzeczy, (a może właśnie dlatego, że jest jak cień) rodzi następne, lub zmusza następne do pojawienia się. To jest podstawowa zasada, dzięki której toczy się tok myślowy w ogóle. Słowa jako cienie mają w sobie jakąś próżnię i ta próżnia przyciąga następne słowa.

Dlatego starogrecka teoria estetyki, biorąc pod uwagę ten widmowy charakter słowa, posługuje się pojęciami naśladownictwa i iluzji. Tekst jest zbudowany z cieni rzeczy, jakby z makiet, które jednak ożywają tak, jak ożywa zabawka w umyśle dziecka.

Pierwszą rzeczą charakterystyczną dla poety jest introspekcja. Poeta jest przenikliwym obserwatorem ludzkiego umysłu, a że najbliższym mu umysłem jest jego własny, przygląda się sobie. Poeta jest więc wszechświatem w miniaturze. A wszechświat w swych przejawach wyśpiewuje tylko wszechświat, bo niczego innego poza nim nie ma. Poeta mógłby powtarzać za Augustynem:

"Ty, który chcesz poznać siebie, czy wiesz, że istniejesz? Wiem. Skąd to wiesz? Nie wiem. Czy odczuwasz się jako substancję prostą czy złożoną? Nie wiem. Czy wiesz, że poruszasz się? Nie wiem. Czy wiesz, że myślisz? Wiem". Wszystko jest wątpliwe prócz tego tylko, że jestem i że myślę⁴.

Ta stara zasada Augustyna odradzała się i jawiła jako odkrycie wielokrotnie w dziejach filozofii. Specjalnie za sprawą Kartezjusza. Swoją drogą przekonanie

⁴ Tatarkiewicz, *Historia Filozofii*, Tom I, s. 195.

filozofów i poetów, że istnieje tylko to, co siedzi w ich głowie, pozwala im cieszyć się niektórymi odkryciami wielokrotnie od nowa.

Wiedzę o duszy własnej poeta wywodzi często z obserwacji ciał i rzeczy. Częściej jednak przeciwnie. Wiedzę o rzeczach wywodzi ze znajomości własnej duszy. Życie wewnętrzne umysłu staje się punktem odniesienia dla opisu całego świata. Dusza poety staje się więc podmiotem domyślnym wszystkich zdań.

Augustyn mówi też „Nie twierdź nic więcej jak to, że tobie rzeczy się takimi przedstawiają, a nie będziesz miał zawodu”. Poeta stosuje się do tego zalecenia w tym sensie, że zazwyczaj nie myśli nawet o tym, że rzeczy mogłyby być jakies bezwzględnie. Całkowicie skupiony jest na tym, że jemu właśnie jawią się w jakiś niepowtarzalny sposób. Ten indywidualizm ujęcia poetyckiego jest zasadniczą cechą i wartością poezji.

Pierwszą teorię poetyki nowożytnej mógłby stworzyć Locke, gdyby zajmował się estetyką. Trzeźwy sposób myślenia łączył z głębokim humanizmem. W swoich pismach nie stosował języka nazbyt ścisłego i specjalistycznego. Zachowywał jednak klarowność wyводу. Zajmował się m. in. teorią wiedzy, a szczególnie relacją między doświadczeniem zmysłowym a pojęciami w umyśle, (czyli tym, czym zajmują się poeci).

Zdrowy rozsądek podpowiada, żeby dzielić przeżycia człowieka na zmysłowe czyli empiryczne, oraz umysłowe czyli duchowe. To, co można dotknąć, zważyć i zobaczyć na własne oczy należy do „rzeczywistości”, natomiast myśli i idee to już obszar niepewnego gdybania. John Locke był ojcem empiryzmu nowoczesnego. Jednak jego empiryzm był tego rodzaju, że z trzeźwością, z jaką bada się ciało, chciał badać to, co się dzieje w ludzkim umyśle. Dla innych empirystów faktem było, że: „cytryna jest kwaśna”. Dla Locke’a faktem było, że: „czuję, że cytryna jest kwaśna”. Wiedza bierze się tylko z doświadczenia. Wiem o tym, że cytryna jest kwaśna – bo włożyłem ją do ust – było to doświadczenie empiryczne. Potem: wiem o tym, że smak cytryny wydał mi się pomieszaniem przyjemności i bólu – bo przyjrzałem się własnym odczuciom – to również było doświadczenie empiryczne. Czyli doświadczenia zbieramy na co najmniej dwóch poziomach, najpierw doświadczając rzeczy zewnętrznych, następnie doświadczając własnych reakcji, czyli samego siebie. Postrzeżenia zmysłowe są dla mnie takimi samymi wzruszeniami jak autorefleksja. O autorefleksji Locke mówił jako o „zmyśle wewnętrznym bez narządu”, bo nie wziął pod uwagę, że różne części mózgu mogą się wzajemnie dotykać tak samo, jak język dotyka cytryny. Locke jest więc prowodyrem naukowego badania introspekcji, czyli tego, czym poeci zajmują się chałupniczo. Ale chleb z przemysłowej piekarni nie musi być lepszy niż domowy.

Tatarkiewicz tak opisuje rozmyślenia Locke’a:

Co przemawia za tym, by niektóre własności, jak smaki, barwy, uważać za subiektywne? Roślina trująca, którą spożywamy, wywołuje pewien smak w ustach, a chorobę w kiszka; choroby nikt nie uważa za własność rośliny, dlaczego smak uważać za jej własność? Nie tkwi on w roślinie, lecz powstaje w ustach, tak samo jak choroba powstaje w kiszka⁵.

Czyli Locke myślał nad tym, które jakości zmysłowe pochodzą z rzeczy zewnętrznych i są obiektywne, a które biorą się z wewnątrz ciała i są subiektywne. Chciał wytyczyć między nimi podział. Podziału precyzyjnego nie wytyczył, bo jak

⁵ Tatarkiewicz, *Historia Filozofii*, Tom II, s. 101.

wielu innych myślicieli, doszedł do wniosku, że jeśli chcemy taki podział przeprowadzić metodycznie w logicznych zdaniach, to dojdziemy do paradoksów – co również jest doświadczeniem empirycznym, z którego można wyciągnąć wnioski.

Czy nie lepiej więc opisać problem w zdaniu poetyckim, z założenia nielogicznym? Na przykład takim:

*Jem kamienie mają
smak zębów*⁶

Jak mówi Piotr Bosacki, „Poetyka to sensowność zdań formalnie niedorzecznych”⁷. Chodzi tu o to, że mowa naturalna, żywa, potoczna, dziecinna, właśnie dzięki wszystkim swoim niedoskonałościom, dziwactwom, paradoksom, regionalizmom itd. potrafi dokonać rzeczy niemożliwej. Gdybym uważnie słuchał, co się do mnie mówi, gdybym przywiązywał wagę do znaczenia słów i usłyszałbym, że „Kamienie mają smak zębów”, musiałbym to uznać za przejęzyczenie. Jak to się dzieje, że jednak doceniam treść tego przejęzyczenia, że rozumiem sens tego bezsensu? Przejęzyczenie wyczuwamy oczywiście „z kontekstu”. Ale w kontekście czego mam je tutaj wyczuwać? Chyba w kontekście wszystkiego.

Widzenie sensu w bezsensie, przy jednoczesnym uwzględnieniu wszystkiego, daje duszy poczucie pełni i radość. Oto poetyka.

Wszystkie niezgrabności, dziwactwa i regionalizmy językowe pochodzą stąd, że język jest w gruncie rzeczy indywidualny. Oczywiście, istnieje język polski i każdy się z tym zgodzi. Ale równocześnie wiemy wszyscy, że nie ma jednego języka polskiego, ponieważ każdy człowiek mówi osobnym dialektem mniej lub bardziej odległym od wymyślanego modelu czystej polszczyzny. Wiedział o tym dobrze Locke i uważał, że każdy człowiek nosi w umyśle indywidualny sposób kojarzenia pojęć. Uważał nawet, że człowiek nie posiada żadnych wrodzonych idei i wzorców gramatycznych. Wszystkie są nabyte. Interesował się zwłaszcza językiem dzieci, dzikich i osób chorych psychicznie. Dorosłymi zajmował się mniej, ponieważ myślenie dorosłych jest skostniałe.

Poeta jest to dorosły, u którego ścieżki kojarzenia pojęć są jeszcze tak nieutarte lub tak specyficzne, że mogą przypominać sposób myślenia dzieci, dzikich albo chorych psychicznie. Pomyłeńcy często nie potrafią opisać społeczeństwu swych stanów umysłowych i właśnie dlatego są nazywani pomyłeńcami. Poeta natomiast potrafi formułować tak sugestywny obraz swego życia wewnętrznego, że przenosi tok myślowy przeciętnego obywatela z utartych torów w zupełnie nowe rejony kojarzenia pojęć, a obywatel jest za to poecie wdzięczny, ponieważ ma to dla niego dużą wartość poznawczą i poszerza jego świadomość językową.

Zjawisko rozumienia rzeczy „w kontekście wszystkiego” ma związek z intuicją. Powiedzieliśmy wyżej, że posiadacz absolutnego słuchu muzycznego potrafi natychmiastowo nazywać dźwięki po imieniu. Dzieje się tak dlatego, że w jednym i tym samym ośrodku mózgowym ma on umiejscowioną zdolności słyszenia i nazywania dźwięków. Nie podejmuje on wysiłku myślowego, by „dowiedzieć się”, co słyszy. Wie od razu. Wymyślanego poeta idealny jest to człowiek, który ma bezpośrednie połączenia między każdym a każdym ośrodkiem mózgowym. Potrafi skojarzyć każde wzruszenie z każdym, w mgnieniu oka, w błysku intuicji. Intuicja to

⁶ Wojciech Bąkowski, *Jem kamienie*, w: Niwea, 2011.

⁷ Piotr Bosacki, *Traktat poetyczny*, w: „Pólmrok” nr 1, 2012.

dar dochodzenia do wniosków „za darmo”, bez żadnych analiz, „bez myślenia”. Człowiek w błysku intuicji zyskuje wiedzę o rzeczach zewnętrznych. Nie ma co do tej wiedzy żadnych wątpliwości, a jednocześnie wiedza ta przychodzi do niego jakby z ominięciem wysiłku percepcyjnego. Dlatego ludzie obdarzeni intuicją mówią o zatarciu granicy między własnym wnętrzem a zewnętrżnością.

Mózg realnego twórcy wykazuje zdecydowaną tendencję do ponadprzeciętnej zdolności kojarzenia bodźców w homogeniczne i synestetyczne zespoły. Stąd w umyśle poety odczucie pełni. Ktoś, kto zawiera wzruszenia wszystkich zmysłów w jednym zdaniu, w sposób doskonały zapomina o tym, że istnieją obszary, nad którymi nie roztacza władzy zmysłowej. Poeta w błysku intuicji ma więc poczucie umysłowej wszechwładzy i osobistego kontaktu ze wszystkim. Dlatego Platon uważał dobrego poetę za „boskiego męża”, a natchnienie poetyckie za „boski szal”.

Nadzwyczajne uzdolnienia poetyckie mogą się ocierać o różnego rodzaju psychozy. Każdy człowiek ma czasem wrażenie, że rzeczy zewnętrzne, a zwłaszcza ich stosunki, istnieją dzięki temu, że o nich pomyślał. Wrażenie to zazwyczaj szybko się rozwiewa na mocy zdrowego rozsądku. U poety obdarzonego nadzwyczajną wrażliwością percepcyjną wrażenie takie może nie ustępować prędko i przybrać postać bliższą urojeniu.

Koncepcja urojeniowa staje się jakby kryształem w nasyconym roztworze, wszystkie fakty życia porządkują się według jej struktury. Potwierdzają ją bliskie, jak i odległe w czasie i przestrzeni wydarzenia. Nie ma nic, co z nią by się w jakiś sposób nie wiązało (overinclusion – „zbytne włączenie” - według współczesnej terminologii psychologicznej). Chory z najdrobniejszymi szczegółami opowiada historię swego życia, szczegóły te w sposób aż nazbyt logiczny udowadniają jego urojeniową rację⁸.

Widzimy powyżej cytat ze *Schizofrenii* Antoniego Kępińskiego. Wystarczy zamienić tutaj słowo „chory” na „poeta” i słowo „urojeniowy” na „poetycki” a otrzymamy fragment, który mógłby pochodzić z jakiejś książki o literatach. Ludzki umysł, by działać, z reguły ignoruje większość bodźców, które do niego dochodzą. Dzięki temu potrafi skupić się na wybranych problemach i nadaża rozwiązywać je lepiej lub gorzej. Z tej praktycznej przyczyny statystyczny umysł nie wsłuchuje się zbyt uważnie w cały pejzaż swych wzruszeń. Dlatego często słyszymy: „Nie wiem, dlaczego się denerwuję”, albo „Nie potrafię dokładnie określić przyczyn swego zadowolenia”. Ludzie często wypierają prawdziwe przyczyny swych stanów umysłowych. Wolą o nich nic wiedzieć. Doznają blokad introspekcji. Jest rzeczą niewygodną przyznać się przed sobą: „Denerwuję się, bo męczą mnie wyrzuty sumienia. Jestem oszustem, a inni mimo to darzą mnie zaufaniem”. Albo: „Cieszę się z cudzego nieszczęścia. Jestem jak pies ogrodnika. Sam na tym nie skorzystam, a odczuwam satysfakcję, bo ktoś inny nie osiągnął swego wymarzonego celu”. Poeta natomiast jest to człowiek, który specjalizuje się w opisie prawdziwych składników swego stanu psychicznego. Nazywa swe wzruszenia po imieniu. Dlatego sztuka a szczególnie poezja mają charakter konfesyjny. Poeta głosi rzeczy, o których wszyscy wiedzą, ale nie mają zwyczaju mówić o nich sami z siebie. Poeta, zwłaszcza czytany, może stać się faktycznym przewodnikiem zbiorowego wyznania psychologicznych prawd, w tym również wyznania win. Dlatego w starogreckiej teorii poezji pojęcie oczyszczenia było tak istotne.

⁸ Antoni Kępiński, *Schizofrenia*, PZWL, Warszawa 1979, s. 42.

Część I

Pojęcia podstawowe

Praca ta ma na celu opisanie poetyki filmu mówionego. Jednak zanim przejdziemy do analizy poszczególnych filmów, należy omówić kilka pojęć podstawowych. Pojęcia te są kluczowe dla zrozumienia genezy, budowy i wymowy artystycznej filmu mówionego. Pojęcia te są następujące:

- Podmiot liryczny

Czym „artysta” różni się od „podmiotu lirycznego”? Artysta jest osobą fizyczną i członkiem spraw międzyludzkich. Mówiąc o „podmiocie lirycznym”, oddaliśmy się od kwestii społecznych i zastanawiamy się nad językiem w abstrakcyjnym sensie. Podmiot liryczny to rzeczywista albo urojona osoba odpowiedzialna za gramatykę jakiejś konstrukcji językowej.

- Godła

Są to święte znaki, przedmioty, słowa, obrazy, które są konkretne i skończone, ale dla artysty stają się oknami na cały świat. Są jak ołtarze będące siedzibami jakichś wielkich mitów. Godła są głównymi filarami w budowie dzieł.

- Wzruszenie

Jest to najważniejszy stan emocjonalny dotyczący dzieła sztuki. Towarzyszy zarówno tworzeniu, jak i oglądaniu dzieła. Wzruszenie w kontakcie z dziełem jest tym, czym upojenie w kontakcie z winem.

- Wzniosłość

Jest to straszne piękno, czyli synteza przeżycia estetycznego.

1. Podmiot Liryczny

„Indianie Pueblo powiedzieli mi, że wszyscy Amerykanie są szaleni. Kiedy zaskoczony pytałem ich o przyczynę takiego mniemania, odparli: „Bo mówią, że myślą głową. Żaden normalny człowiek nie myśli głową. My myślimy sercem”. Ci ludzie żyją jeszcze w epoce homeryckiej, w której przepoń uważano za siedzibę aktywności psychicznej. Nasze wyobrażenie świadomości przenosi myślenie do głowy, o, jakże wzniosłej! Indianie Pueblo natomiast wywodzą świadomość od intensywności uczucia. Nie istnieje dla nich myślenie abstrakcyjne”⁹.

Postrzeganie świata, czucie i myślenie, odbywa się w kategoriach przestrzennych. Fakt, że obserwator rzeczywistości posiada ciało, dzieli tę rzeczywistość na część wewnętrzną i zewnętrzną. Ciało obserwatora jest jego siedzibą, pojemnikiem, wewnątrz którego wszystko jest „mną”. Na zewnątrz pojemnika rozciąga się świat, który „mną nie jest”. Ta podstawowa metoda postrzegania i dzielenia świata na wewnątrz i zewnątrz sprawia, że wszystkie pojęcia, które wywodzą z doświadczenia, mają jakiś kontekst przestrzenny. Przestrzeń jest jakby ich wspólnym mianownikiem. Tylko jedno pojęcie w świadomości człowieka robi wrażenie pojęcia nieprzestrzennego. Tym pojęciem jest „ja”.

Na pierwszy rzut oka utożsamiamy swoje „ja” z własnym ciałem. Robimy to ze względów praktycznych. Dzięki temu możemy mówić do innych ludzi: „Ja tam nie pójdę”, albo „Ja zostanę tutaj” i ludzie rozumieją, że chodzi nam o przemieszczanie się naszych ciał względem domów, ulic, miast itd.

Kiedy indziej mówię na przykład: „Podoba mi się moje ciało”, albo „Mój mózg ledwo pracuje”, albo „Moje serce jest niespokojne”. Gdzie jest wtedy moje „ja”? Jeśli mówię o własnym mózgu tak, jakbym spoglądał na niego z zewnątrz, to moje „ja” nie może mieszkać w mózgu. Jeśli mówię o własnym sercu tak, jakbym spoglądał na nie z zewnątrz, to moje „ja” nie może mieszkać w sercu. Ludzkie „ja”, podmiot myśli, nie ma własnego miejsca w przestrzeni danego mu raz na zawsze. Ciągłe tego miejsca szuka. Warto zwrócić uwagę na fakt, że „ja” jest słowem.

⁹ Carl Gustav Jung, *Podstawy psychologii analitycznej. Wykłady Travistockie*, Warszawa 1995, s. 17.

Nie ma nic dziwnego w tym, że różne kultury i różni ludzie lokują siedzibę własnej świadomości, czyli siedzibę „ja” w różnych miejscach przestrzeni. To ulokowanie „ja” w konkretnym miejscu lub w konkretnej części ciała, jest zawsze symboliczne i metaforyczne. Ale metafora powtórzona tysiąc razy staje się dosłownością i rzeczywistym stanem rzeczy. Zwarta społeczność powstaje w efekcie ustalenia wspólnych metafor.

Jung twierdził, że posiadanie idei „ja” można traktować jako rodzaj kompleksu urojeniowego. „Jest to kompleks nam najbliższy i najulubieńszy. Kompleks ten stale znajduje się w centrum naszej uwagi i naszych życzeń” – pisał¹⁰. Poeta, tworząc dzieło literackie, w gruncie rzeczy ilustruje proces, w którym jego własne „ja” szuka siedziby. Miota się. Wędruje z serca do głowy i z powrotem. Odwiedza tysiące różnych miejsc i rzeczy.

Poeta doskonale wie, że te różne miejsca, przez które przebiega liryczny podmiot myśli, są prowizorycznymi, umownymi, metaforycznymi siedzibami „ja”. Kiedy jednak publiczność uzna metafory poety za swoje, za warte użycia w języku publicznym, wtedy to, co pierwotnie było prywatnym urojeniem poety, staje się wspólną rzeczywistością.

Stosunek „ja” do świadomości jest taki sam, jak stosunek „ja” do ciała. W połowie panuję nad ciałem, a w połowie ciało nade mną. Wie o tym każdy, kto kopał dołek, a potem sam w niego wpadł. Tak samo częściowo panujemy nad własną świadomością, a w części ona nad nami. Wie o tym każdy, komu chodziła po głowie zniechęcona piosenka. Wynika to stąd, że świadomość, tak jak ciało, ma różne aspekty, różne funkcje i części. Jedne bardziej podlegają władzy „ja”, inne mniej.

Jung pisał, że są cztery funkcje świadomości¹¹:

Doznawanie – jest to odbieranie wrażeń sensorycznych. Nos mówi, że są jakieś zapachy. Oczy mówią, że są jakieś kolory i kształty. Ale doznawanie w żaden sposób nie interpretuje. Doznanie tylko przedstawia zjawiska, stwierdza, że są. Jest jak posłaniec, który przekazuje nam wiadomość, ale jej nie rozumie. Doznajemy, kiedy siedzimy przy stole, tępo patrzymy na drzwi i obraz, który widzimy, wprawia nas w stan myślenia o niczym.

Myślenie – „nigdy nie pytajcie o to filozofa; on jeden nie wie, czym jest myślenie, wszyscy inni to wiedzą” – pisze Jung. Ważne, by zaznaczyć, że myślenie jest działaniem w pamięci, w oderwaniu od cielesnego tu i teraz. Myśląc, wspominamy doznania przeszłe i wyobrażamy sobie przyszłe. Układamy z nich abstrakcyjne konstelacje. W myśli możemy widzieć nieistniejące światy.

Czucie – jest odruchową, ale jednak nabytą reakcją na doznawanie. Czucie mówi nam, czy coś jest negatywne, czy pozytywne. Aktem czucia jest na przykład strach na widok nauczyciela, który uchodzi za surowego, ale nie spotkała, ani nigdy nie spotka nas z jego strony żadna przykrość (prócz oczywiście samego jego widoku). Czucie jest najkrótszym, właściwie instynktownym i „nieprzemyślanym” aktem myślenia. Ważne, by zaznaczyć, że czucie jest wbrew pozorom racjonalną funkcją świadomości, bo z przesłanek wyciąga wnioski. Nieważne już, czy wnioski te są słuszne, czy nie. Często są niesłuszne i dlatego traktujemy czucie jako doradcę nieracjonalnego, na dłuższą metę nierozsądnego.

¹⁰ C. G. Jung, *Podstawy psychologii analitycznej. Wykłady Travistockie*, s. 17.

¹¹ Jung opisuje te cztery funkcje świadomości w pierwszym *Wykładzie Travistockim*. Określa je dokładnie jako funkcje ekstipsychniczne.

Intuicja – jak pisze Jung, jest to „widzenie zza węgła”. Jest to wyciąganie wniosków z doznań, których świadomość nie zarejestrowała. „Ja” nie ma pojęcia skąd wie, że coś jest jakieś, ale jest przeświadczony o słuszności tej wiedzy. Przebłysk intuicji ma w sobie coś z opętania, ale ponieważ działa na korzyść „ja”, nazywany jest iluminacją czyli oświeceniem.

Każdy człowiek posiada wszystkie cztery z tych funkcji psychicznych, jednak, co ważne, trudno zachować między nimi harmonię. Najczęściej jedna z tych funkcji staje się w człowieku funkcją główną, bo nie można być specjalistą we wszystkim. Wtedy jednak pozostałe funkcje niedomagają. W związku z tym „ja” musi kontrolować te cztery siły, aby nadczynność jednej, lub niedoczynność innej nie doprowadziła do nieszczęścia. Strumień świadomości to proces, w którym „ja” bez przerwy stara się utrzymać w ryzach cztery konie, które nie zawsze biegną w tym samym kierunku. W gruncie rzeczy podmiot liryczny w poezji i ogólnie w wypowiedzi artystycznej, cały czas opowiada o stosunku „ja” do tych czterech sił własnych. Z niektórymi z tych sił „ja” się utożsamia, inne mu przeszkadzają i wydają się ciałem obcym. Dzieje się to na zmianę i w różnych konfiguracjach. Proces ten to dialog wewnętrzny, bez którego podmiot liryczny nie miałby o czym mówić.

Główny problem świadomości polega na tym, że w nurcie życia trudno robić dwie rzeczy naraz. Trudno być człowiekiem wyspecjalizowanym w myśleniu, a jednocześnie w czuciu. Kto myśli, czyli dochodzi do jakichś osądów w drodze długiej analizy własnych doznań, musi oderwać się od spraw czucia, bo czucie jest wydawaniem osądów na najkrótszą metę. Dlatego ludzie, których sposobem na życie jest myślenie, którzy planują teoretycznie rozwiązanie jakichś problemów, z reguły czasowo odcinają się od świata, by nie musieć wyrażać stu osądów na minutę. Myśliciel z reguły siedzi w domu, bo te warunki pozwalają rozkwitnąć jego ulubionej umiejętności, a jednocześnie wyciszają i odraczają kwestię niedorozwoju myśliciela w innych specjalnościach.

Natomiast typ uczuciowy jednocześnie gra w bilard, podryguje do muzyki, podziwia nowy sweter kolegi i odpowiada uśmiechem na uśmiech koleżance na drugim końcu sali. Prowadzi jakby dziesięć rozmów naraz. Czasami zada głupie pytanie, albo udzieli głupiej odpowiedzi, ale nie bierze tego do siebie, bo niepowodzenie w jednej z rozmów nadrobi powodzeniem w innych.

Typ czysto myślowy źle czułby się w bilardowym barze, bo każdą z dziesięciu rozmów chciałby poprowadzić jak dialog antyczny, gdzie nad każdym zdaniem można myśleć dziesięć minut. Myśliciel w barze albo by się przegrzał i wyłączył, albo wyłączyłby się od razu, bo spodziewałby się przegrzania.

Typ czysto uczuciowy zamknięty w domu zwariowałby, albo popadł w apatię. Mózg jego jest zawsze rozkręcony i gotowy do osądzania nowych bodźców. Z ich braku przepaliłby się jak pusty garnek na ogniu z braku zupy. Z rozsądku mógłby też stłumić w sobie ten ogień, ale wtedy przestałby czuć, że żyje.

Prawdziwe stosunki między czterema funkcjami świadomości są bardzo zawile, bo w praktyce bardzo rzadko znajdujemy przykłady typów czystych – na przykład typ czysto intuicyjny byłby patologią graniczącą z obłędem. W praktyce funkcje psychiczne są pomieszane, jedna korzysta z wysiłków drugiej, czasem nawet jakby zamieniają się miejscami.

Bez względu na to, czy zgadzamy się z Jungiem, czy nie, przyjrzyjmy się temu, co Jung robi. Świadomość Junga, jak każda inna, miała z pewnością swoje nadczynności i niedoczynności. Mimo to, zafascynowany świadomością jako taką, starał się

zbudować jej obraz. Zaglądał w umysł swój i w umysły cudze, by w swym dziele dać wyraz zbiorowej i indywidualnej fascynacji pojęciem „ja”. Wnikliwa obserwacja świata kończy się na tym, że człowiek pisze o człowieku. Literatura artystyczna zajmuje się tym samym.

„Ja” [*self*], jak widzimy, wydaje się zależne od świata, który ze swej strony zależy od „ja” i nigdzie, powtarzam nigdzie, nie możemy znaleźć elementu pierwotnego czy też ostatecznego. „Ja” zależne jest również od innych „ja”; nie jest dane jako doświadczenie bezpośrednie, lecz jest interpretacją doświadczenia, dokonywaną w interakcji z innymi „ja”. „Ja” jest więc konstrukcją. Dusza tak mało przypomina monadę, że musimy nie tylko interpretować duszę innych, lecz interpretować sobie samych siebie¹².

W filologii niemieckiej istnieje pojęcie *Ich Drama* (dramat-ja). Dotyczy ono nie tylko monodramów jako gatunku literackiego, ale sugeruje również, że bohaterem każdego utworu literackiego jest w gruncie rzeczy jakieś „ja”, które dzieli się na głosy, podobnie jak świadomość dzieli się na składniki toczące między sobą jakiś dialog.

Bardzo dobrym przykładem współczesnego *Ich Drama* jest *Skecz radiowy*¹³ Samuela Becketta. Artysta pisze tu o artyście. Jest to utwór literacki, który opowiada o procesie powstawania utworu literackiego. Beckett pisał w liście do Martina Esslina: „Siadam nad pustą kartką papieru i skupiam się. Aż słyszę głos i wtedy go zapisuję. Dopiero potem zaczynam to redagować, dopracowywać stylistycznie, itp. Zasadnicze jednak jest to, co wydobywa się ze mnie i co zdołam usłyszeć. Nie mam pojęcia, co to jest”. *Skecz radiowy* to utwór, w którym artysta stawia problem: czym jest to „ja”, które odpowiada za kształt moich wypowiedzi? W dramacie występują cztery osoby, które są personifikacjami rozmaitych sił ścierających się w pisarzu: Fox (imię to brzmi jak *vox* czyli głos) jest człowiekiem przesłuchiwanym przez swego rodzaju komisję. Reprezentuje ten najgłębszy wewnętrzny głos. Komisja chce wydobyć z Foxa nieokreślone zeznanie na nieokreślony temat. Na czele komisji stoi Prowadzący. Jest personifikacją artysty praktycznego, który musi się ogolić, musi coś jeść, jakoś się ubierać, który ma terminy, który nauczony jest iść na kompromisy w życiu zawodowym, chociaż nie ma na to ochoty. Jest producentem odpowiedzialnym za to, żeby dzieło powstało. Kolejną postacią jest Asystentka, która reprezentuje układność i wirtuozerię artysty, czyli te umiejętności, którymi pisarz zaleca się do publiczności. Te zdolności mają wymiar techniczny, ale są też narzędziami tzw. inteligencji emocjonalnej, która podpowiada nam, jak zjednywać sobie ludzi. Umiejętności tych nabywamy w młodości. Prowadzący spogląda na asystentkę i mówi: „Ach, żebym był ze dwadzieścia lat młodszy”. Ponieważ cel przesłuchania, prowadzonego już od lat, jest nieokreślony, poszczególne postacie czasem zapominają o rolach jakie pełnią. Mają do siebie pretensje, pocieszają się. Czasem nawet jakby zamieniają się rolami. Prowadzący czuje się czasem bardziej zniewolony od zakneblowanego Foxa. Wreszcie czwarta postać to Dick, który jedyny nie odzywa się ani słowem, a tylko uderza batem Foxa, kiedy Prowadzący traci cierpliwość. Dick symbolizuje narzędzia dyscypliny, które, jeśli nie wiadomo, czemu dyscyplina ma służyć, stają się autodestrukcyjne.

¹² T.S. Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of G.H. Bradley*, London 1964, s. 146.

¹³ Samuel Beckett, *Skecz radiowy*, słuchowisko Teatru Polskiego Radia, 2007, tłum. i reż. Antoni Libera.

Utwory Becketta są klasycznym przykładem tego, co po II wojnie światowej teoria literatury nazwała kryzysem podmiotu lub zmierzchem podmiotu. Im bardziej chcę być siebie świadom, tym bardziej rozbieram własną świadomość na części. Tak się kończy europejska metoda myślenia głową. To jest ciekawe, że europejski etos indywidualizmu i postępu prowadzi do rozszczępienia podmiotu, natomiast pierwotny model oddania się wspólnocie umacnia podmiotowość.

Człowiek kultur tradycyjnych rozpoznaje się jako rzeczywisty tylko wtedy, gdy przestaje być sobą, zadowolając się *naśladowaniem* i *powtarzaniem* gestów innego. Innymi słowy: człowiek kultur tradycyjnych uznaje się za *rzeczywistego*, czyli za „naprawdę siebie”, dopiero wtedy, gdy przestaje nim być¹⁴.

2. Godła

*Aha, i jeszcze godła.
Już ci tłumaczę zasadę godeł.
Biorę pod oknem, ściemnienie i masz.
Zaczyna się.
Złe myślenie i ono brudzi mi rzeczy.
Na zawsze, że się już nie spierze.
Na przykład bluza, patrz.
Napromieniowała się i teraz jest godłem zagrożenia Ze
wszystkich przedmiotów.
Książki też mają na sobie ciężę.
To jest nieprzesądzone.
Magda ma zadzwonić jeszcze.
Ja czekam i się boję i patrzę i napromieniowuję to, co widzę.
To jest straszne.
Dobrze, że chociaż zasłoniło mi godzinę, Bo
bym spaskudził dziewiętnastą ileś na zawsze.
I najgorsze te drzewa.
Czuby, końce¹⁵*

Poeta w młodości, w szkole podstawowej, źle się uczył i chodził na wagary. Pod koniec semestru miał wiele zagrożeń z różnych przedmiotów. Nastąpił dzień, że matka poszła na wywiadówkę. Poeta w tym czasie był w domu i czekał na powrót matki. Wiedział, że matka na wywiadówce wszystkiego się dowie i kiedy wróci, nastąpią chwile straszne. Czekał w wielkim strachu i patrzył na bluzę. Wtedy cały strach z poety wlał się w tę bluzę i bluza stała się godłem całego tego nieszczęścia. Przeżycia z okresu dziecięcego są bardzo ważne, bo dziecko jest ojcem człowieka, jak mówił Freud. Percepcja dziecka jest percepcją czystą, to znaczy ukazuje ona procesy psychiczne w formie „naturalnej”. U dorosłych odruchy psychiczne są hamowane, maskowane, zniekształcone doświadczeniem życiowym. Ważna jest przede wszystkim intensywność stanów umysłowych dziecka. Chwilowe szczęście

¹⁴ Mircea Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, Warszawa 1998, s. 46.

¹⁵ Wojciech Bąkowski, *Film mówiony 5*, 2010.

jest często szczęściem absolutnym. Chwilowy przestach ma często wymiar śmiertelnej grozy. Badanie umysłu dziecięcego, który przesadnie wyolbrzymia zjawiska psychiczne, jest źródłem wiedzy na temat anomalii psychicznych u dorosłych. Chodzi tu zwłaszcza o skłonności urojeniowe, które są podstawą twórczości artystycznej.

Charakterystyczna dla dziecka jest nieostrość lub nawet brak granicy między jego własnym stanem psychicznym, a światem zewnętrznym. Często zewnętrzne zjawisko psychiczne wlewa się do umysłu dziecka. Dziecko, oglądając bajkę, myśli, że jest jej bohaterem, utożsamia się z nim. W psychologii nazywa się to tranzytywizmem¹⁵. Każdy człowiek posiada takie tendencje, bo uczymy się od innych, mamy swoje autorytety i bohaterów godnych naśladowania. Jednak najczęściej się z tego wyrasta. Czysty i niepohamowany niczym tranzytywizm u dorosłych ma charakter szaleństwa. Mówimy tu jednak o sytuacji, w której jakaś idea zewnętrzna dokonuje inwazji na umysł chorego. Człowiek zostaje owładnięty ideą Napoleona albo krzesła i potem wydaje mu się, że sam jest Napoleonem albo krzesłem. Inwazji takiej ulegają zazwyczaj osobowości słabe, które wypełniając wewnętrzną beznadzieję, pozwalają się owładnąć obrazom z zewnątrz.

Proces powstawania godła jest tranzytywizmem o kierunku odwrotnym. Człowiek przenosi własny stan umysłowy na przedmioty zewnętrzne. Osobowość silna a jednocześnie nadmiernie emocjonalna, przeżywa stany umysłowe tak silne, że musi rozładować je bezwzględnie, nawet wbrew potocznie rozumianej logice. Dlatego projektuje własne stany na przypadkowe przedmioty zewnętrzne.

Poeta boi się powrotu matki. Kara wisi nad nim nieuchronnie, ale grozi ciągle z przyszłości. Poeta może tylko czekać. Im dłużej czeka, tym straszliwsze przeżywa męczarnie. Dlatego musi rozładować strach przemocą (na siłę, wbrew logice) i wtłacza ideę strachu w bluzę. Bluza zostaje „napromieniowana” strachem. Skuteczność tego „napromieniowania” objawia się w tym, że poeta patrząc na tę bluzę, czuje się tak, jakby obserwował własny stan psychiczny.

Poeta jest przy tym realistą tego typu, że wie, że uważać bluzę za godło strachu, innym ludziom może wydawać się dziwaczne. Dlatego pisze wiersz, w którym wyjaśnia, dlaczego bluza jest godłem strachu. Ludzie czytają wiersz, który rozumieją. W efekcie dzięki odrobinie dobrej woli czytelników poeta, z potencjalnego dziwaka zamienia się w oryginalnego myśliciela.

Godło jest czymś innym niż proustowska magdalenka. Magdalenka jest pamiątką, pretekstem do snucia rozbudowanych wspomnień. Jeśli chodzi o godło, to istotny jest element wtłoczenia w jakiś obraz stanu emocjonalnego siłą, jakby z bieżącej konieczności. W godle ważny jest element chwilowości. Akurat wtedy, kiedy myślałem o strasznych rzeczach, spojrzałem na bluzę i w ten właściwie przypadkowy sposób bluza staje się godłem strasznych rzeczy.

Ustanowienie godła jest powtórzeniem aktu zbudowania pierwszego ołtarza przez pierwszego człowieka religijnego. W akcie takim człowiek sam ustanawia symbol, ale działanie tego symbolu uznaje za silniejsze od własnej woli. Ustanowienie godła jest więc formą działania, w którym świadomość określa byt. Coś, co sam obmyślam, staje się twardym prawem rzeczywistości zewnętrznej. Przeżycie religijne zawsze ma w sobie coś z psychozy, bo znosi granicę między rzeczywistością a urojeniem. Można

¹⁵ Zob. A. Kępiński, *Schizofrenia*, s. 201.

powiedzieć, że religia oficjalna jest zatwierdzoną przez państwo metodą kanalizacji psychoz.

Proces, w którym rodzi się godło, jest podobny do marzenia sennego. We śnie rzeczy przebywające wewnątrz obserwatora zostają jakby wyrzucone na zewnątrz i obserwator widzi je jako wcielone w zewnętrzny pejzaż.

W *Sacrum a profanum* Eliade opisuje słynną legendę Achilpów, według której bóg dał im drewniany pal, stanowiący oś świata. Dzięki palowi bezładna przestrzeń zyskuje centrum. Punkt odniesienia organizuje czasoprzestrzeń wokół. Chaos przemienia się w porządek. Rzeczy zostają jakby nazwane. Ciałom zostają nadane imiona, a słowa stają się ciałami. Wbicie pala w ziemię jest więc stworzeniem świata w mikroskali, a stworzenie świata ma charakter sakralny. Nie wbijali słupa w ziemię zbyt głęboko. Słup więc po jakimś czasie tracił pion. Kiedy nachylił się już mocno, Achilpowie wędrowali w stronę wskazaną przez nachylenie. Zabierali słup ze sobą, czyli przenosili centrum świata w nowe miejsce. Kiedy pewnego razu Achilpom złamał się słup, najpierw biegali w kółko bez ładu. Potem usiedli na ziemi i czekali na śmierć¹⁶. Na tym polega moc ołtarzy, totemów i swastyk, które stwarzają przestrzeń sakralną.

Godła pełnią funkcję podobną do drewnianego słupa. Stają się świętymi znakami spraw najważniejszych. Porządkują przestrzeń myślenia i wyznaczają jego kierunki. Godła pełnią funkcję najważniejszych rzeczowników, które są podmiotami domyślnymi wszystkich zdań.

Godło staje się godłem, bo odsyła do rzeczy, której nie widać, ale która koniecznie musi objawić się człowiekowi w sposób namacalny. Człowiek rozładowuje w ten sposób napięcie religijne. Poeta czeka na powrót nieobecnej matki. Oczekiwanie jest dla niego katorgą. Oblicze nadciągającej kary lokuje zastępczo w przedmiocie. Bluza staje się naoczną czyli lekko oswojoną reprezentacją czegoś, co ma się dopiero wyłonić z mroku. Typ uczuciowy nie znosi ciemności i pustki. Ma prędką przemianę materii duchowej, szybki metabolizm informacyjny. W braku bodźców zewnętrznych, czuje się niepotrzebny, a uczucie niepotrzebności jest gorsze niż śmierć. Dlatego wśród kultur pierwotnych wojownik najczęściej woli umrzeć, niż zostać żywym przegranym.

Nie bez powodu poeta pisze: „ściemnienie i masz. Zaczyna się”. To jest refleksja doświadczonego typu uczuciowego, który wie, że z ciemności prędzej czy później wyłonią się demony, i że demony te będą projekcją jego spraw wewnętrznych.

Wreszcie przychodzi krytyczny moment wybuchu psychozy: można by go określić jako pęknięcie granicy. Prawo metabolizmu informacyjnego jest silniejsze od tendencji autystycznych. Gdy brak jest autentycznej wymiany z otoczeniem, tworzy się fikcyjna. Nie mogąc żyć w świecie rzeczywistym, człowiek zaczyna żyć w świecie urojonym. Zjawisko to w pewnym stopniu występuje w warunkach normalnych. Gdy człowiek jest samotny, jego świat zaludnia się fikcyjnymi obrazami, sytuacjami, ludźmi¹⁸.

Zarówno wybuch psychozy urojeniowej, jak i utworzenie godła, czyli nasycenie przedmiotu zewnętrznego wewnętrznym stanem emocjonalnym, noszą cechy przeżycia mistycznego. Umiejętność nasycania przedmiotu własnym stanem psychicznym (nawet jeśli jest to stan nieszczęścia), daje poczucie wszechwładzy, bo

¹⁶ Mircea Eliade, *Sacrum a profanum*, Warszawa 2008, s.31-32.

¹⁸ A. Kępiński, *Schizofrenia*, s.195.

dzięki tej umiejętności wszystko może się stać symbolem wszystkiego. Budzik może stać się symbolem ogni piekielnych. Sugestywność budzika może stać się tak wielka, że budzik stanie się bardziej piekielny od piekła, ponieważ piekło jest abstraktem, którego nikt nie wiedział, budzik natomiast jest obrazem rzeczywistym, jest faktem, któremu nie można zaprzeczyć i w tym sensie przytłacza bardziej niż piekło. Znak może stać się silniejszy od rzeczy do której odsyła. Trzecia Rzesza wypaliła się w dwanaście lat, ale ze swastyki wieje faszyzmem już lat osiemdziesiąt. Na tym polega hipnotyzująca siła znaku, siła godła.

Godło ma magiczną moc. Mimo że po II wojnie światowej hitlerowcy nie zagrażali już nikomu, wielu ludzi na widok swastyki doznawało takiego przestachu, jakby Wehrmacht i Waffen-SS wciąż były realnym zagrożeniem.

Cechą magii jest nieproporcjonalny stosunek przyczyny do skutku; mały wysiłek – ruch ręki, wypowiedzenie zaklęcia – daje nieprzewidywany efekt. Posiadanie zdolności magicznych zawsze nęciło człowieka. W dążeniu do władzy magicznej można doszukać się pewnego lenistwa, osiągnięcia dużych rzeczy małym wysiłkiem, ale z drugiej strony było ono bodźcem do poszukiwań naukowych i współczesna technika jest rezultatem tego dążenia¹⁷.

W tym sensie artysta jest magikiem i wynalazcą. Godło jako element dzieła sztuki, jest właśnie takim ruchem ręki albo zaklęciem, które wprowadza publiczność w stan psychiczny jakby nie z tego świata, w stan odczuwania czegoś, czego w normalnych warunkach publiczność nie miałaby prawa czuć.

Człowiek, który orzeka, że dany znak ma odsyłać do danego pojęcia, projektuje własną wolę na innych. Kiedy wypowiadam słowo do drugiego człowieka, mam wolę, aby znaczyło ono dla niego choć w przybliżeniu to samo, co dla mnie. Powstawanie konkretnych pojęć w umyśle człowieka więcej ma wspólnego z wolą niż z rozumem. Pojęcie, słowo, znak umysłowy, to zjawiska pierwotne wywodzące się wprost z ciała. Kiedy człowiek ma wolę ugotować obiad, dopóki swej woli nie spełni, obiad jest słowem, pojęciem pozacielesnym w tym sensie, że jest jakby punktem o nieokreślonej lokalizacji poza ciałem, ku któremu ciało stanowczo grawituje. Dlatego słowo jest podstawowym instrumentem duchowości.

Wola bowiem jako władza pożądania jest jedną z licznych przyczyn naturalnych w świecie, mianowicie taką, która działa na podstawie pojęć, a wszystko, co wyobrażone zostaje jako możliwe (lub konieczne) na skutek jakiegoś aktu woli, nazywa się praktycznie możliwym (lub koniecznym)¹⁸.

Proces, w którym rodzi się godło, jest powtórzeniem pierwszego rozbłysku świadomości. Chwila, w której człowiek pierwotny uświadamia sobie, że patrząc na jeden przedmiot, myśli o innym przedmiocie, jest chwilą mistyczną. Wtedy otwiera się przestrzeń duchowa, zakrzywiająca przestrzeń fizyczną. Kiedy, patrząc na książkę, myślę o tym, czy Magda jest w ciąży, i kiedy książka staje się dla mnie wizualną reprezentacją kwestii ciąży, doświadczam tej rewelacji, że wszystko może się stać symbolem wszystkiego. Dzięki przypadkowemu a koniecznemu zestawieniu dwóch elementów – książki i domniemanej ciąży – odczuwam smak nieskończoności. Wiem wtedy, że w przestrzeni myślowej wszystko do wszystkiego pasuje, i widzę wyraźnie, że istnieje nieskończona ilość możliwych światów.

¹⁷ A. Kępiński, *Schizofrenia*, s.151-152.

¹⁸ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 1986, s.12-13.

Osobowość silna ma tendencje do nasycania własnym stanem psychicznym wszystkich rzeczy naokoło. Dzięki temu cały świat uzyskuje jednolity kolorystyczny od „ja”. Dzięki temu „ja” czuje się w świecie mniej więcej jak u siebie. Wszystkie rzeczy są jakby dźwiękami tej samej piosenki. Oczywiście występują w świecie obszary lub chwile obce a raczej puste, które nie chcą rezonować zgodnie z piosenką. Osobowość silna walczy o wypełnienie tej pustki, wykonując różnego typu rytuały krótsze lub dłuższe. Niektórzy głoszą bez przerwy jakąś ideę generalną, która oświetla wszystko, na przykład ideę marksizmu, i dzięki temu dosłownie każda rzecz na świecie nabiera konkretnych wartości zgodnie z optyką marksistowską. Znikają wtedy obszary nad którymi „ja” nie miałoby władzy sądenia. Szeroka idea przewodnia jest charakterystyczna dla wizjonerów różnego typu. Artyści zajmują tu szczególne miejsce, ponieważ sztuka jest dziedziną o celowo nieostrych granicach. Pozwala to artystom zaglądać teoretycznie w każdy obszar świata.

Inną metodą zawłaszczania mentalnej pustki, jest jakby mechaniczne powtarzanie drobnych rytuałów. Karol Radziwiłł co drugie zdanie wtrącał zwrot: „Panie Kochanku”, aż wreszcie sam zyskał przezwisko „Panie Kochanku”. W sposób naturalny stał się jakby właścicielem tego powiedzenia i każdy, kto je słyszał przy byle okazji, przypominał sobie o Karolu Radziwiłł. Automatyczne i upórzywne powtarzanie jakiegoś gestu ma u ludzi zazwyczaj charakter neurotycznego tik. U artysty natomiast powtarzanie ulubionego gestu ma wymiar rytualny. Gest ten artysta nasycy wszystkim, całą tajemnicą życia. Gest taki jest godłem, które z punktu widzenia artysty odnosi się do wszystkich rzeczy, a z punktu widzenia publiczności odnosi się do artysty. Na tej zasadzie jesteśmy gotowi uznać Yves’a Klein’a za właściciela błękitu.

Neurotyczne powtarzanie gestu w celu wypełnienia pustki jest manierą. Powtarzanie rytuału z aspektem religijnym jest stylem.

3. Wzruszenie

Słowo „wzruszenie” ma dwa zasadnicze znaczenia. Po pierwsze oznacza to każde pobudzenie zmysłów. Kiedy jakikolwiek bodziec dotyka człowieka, wtedy możemy powiedzieć, że ludzki system nerwowy został wzruszony. Takie wzruszenie nazwijmy fizycznym. Po drugie wzruszenie oznacza reakcję emocjonalną na specyficzne piękno. Reakcja ta potocznie jest kojarzona ze łzami w oku. Takie wzruszenie nazwijmy wzruszeniem refleksyjnym.

Okoliczność, że słowo „wzruszenie” posiada te dwa znaczenia, jest wymowna, bo mimochodem pokazuje, że właściwie każde wzruszenie fizyczne może stać się wzruszeniem refleksyjnym. Tak samo jak w wypadku godła, właściwie każdy znak może odsyłać, do każdej rzeczy, tak w sferze emocji, właściwie każdy najdrobniejszy dźwięk, smak, zapach, itd. teoretycznie może doprowadzić człowieka do łez wzruszenia, jeśli człowiek ten zostanie poddany odpowiedniej hipnozie. Można powiedzieć, że artyści zawodowo zajmują się analizą mechaniki wzruszenia refleksyjnego. Badają, jak powstaje wzruszenie w ich własnych umysłach i jak poprzez hipnozę wywołać wzruszenie w umysłach cudzych.

Wzruszenie jest to podstawowy sposób odczuwania transcendencji u zwierząt. Jest to odczucie przyjemności, która właściwie nie mogłaby być zaspokojeniem żadnego cielesnego pragnienia. Jest to przyjemność, której nie można skosztować. Nie

wzruszamy się pięknem ciała, które możemy osiąść i w ten sposób rozładować napięcie płciowe. Nie wzruszamy się pięknem smaku potraw, które możemy pogryźć i połknąć i w ten sposób rozładować napięcie głodu. Ciało wzruszone odczuwa głód w stosunku do przedmiotu, którego nie jest w stanie pogryźć i przełknąć. Energia wzruszenia jest więc jakby energią zachwytu nad ciałem, które (jakby już, albo jeszcze) nie żyje. Energii wzruszenia nie możemy rozładować „w tym świecie”. Wzruszenie jest jak płacz psa za umarłym panem. W tym sensie wzruszenie jest emocją niewesołą, ale ma w sobie coś z ulgi dotarcia do brzegu. Wzruszeniu towarzyszy poczucie, że „już nic nie da się zrobić”. Wzruszenie uwalnia od udręk tego świata. Wzruszenie wynosi człowieka jakby na wysokość. Jeśli człowiek ogląda swój własny płacz z wysokości, jest to zawsze płacz z czystym sumieniem. Wzruszenie może oplakiwać wojnę i miłość, ale łzy wzruszenia płyną poza kategorią intryg wojennych i miłosnych. Wzruszenie jest rozkosznym smutkiem. Człowiek wzruszony doświadcza jednocześnie całej rozpiętości swych emocji od bólu do szczęścia. Wzruszenie jest stanem równowagi ducha, która na pierwszy rzut oka wydawałaby się paradoksem. Wzruszenie jest stanem, w którym człowiek „wychodzi z siebie”, ale jest odwrotnością furii.

Czym są emocje?

W emocji człowiek zostaje zmieciony, wyrwany z samego siebie. W emocji wychodzicie z siebie, jakby jakaś eksplozja wyrwała was z siebie i postawiła obok. [...] emocję charakteryzuje zmiana stanu fizjologicznego [...] Możemy to obserwować na przykład wówczas, gdy znajdziemy się w sytuacji, kiedy spodziewamy się, że się rozzłościemy. Wiemy, że będziemy wściekli, potem czujemy, jak krew uderza nam do głowy, i dopiero w t e d y człowiek naprawdę staje się wściekły, nie przedtem. [...] krew uderza nam do głowy, stajemy się niewolnikami własnego gniewu, ciało zostaje zmuszone do współodczuwania, ponieważ zaś uświadamiamy sobie własny gniew, jesteśmy gniewni podwójnie, dwa razy bardziej niż trzeba¹⁹.

Jest w emocji element samonakręcania się jakiejś spirali, efekt cieplarniany, jak w kotle, który głównie nagrzewa się własnym ciepłem i w końcu eksploduje. Emocja ma zawsze związek z poczuciem utraty kontroli. Denerwuje mnie nie tyle fakt, że ktoś wylał mi kawę na świeżo wyprasowane spodnie. Najbardziej denerwuje mnie to, że nie potrafię pohamować własnego gniewu. Wstydę się, że przekląłem i wrogo spojrzałem na człowieka, który mnie oblał. Moja wściekłość staje się widoczna. Tracę fasadę, maskę, za którą mógłbym coś ukryć. Odślaniam się i jestem bezbronny. To rozwściecza mnie najbardziej. Potem miotam się energicznie w skazanym na niepowodzenie poszukiwaniu schronienia.

Jakim natomiast mechanizmem rządzi się wzruszenie? Jaka spirala się tu nakręca? Jakie zachodzi we mnie sprzężenie zwrotne, które wzbierając, doprowadza mnie do uronienia łzy? Nie wzruszam się wprost układem dźwięków pięknej muzyki, ani nie wzruszam się wprost szlachetnym uczynkiem dobrego łotra, hitlerowca, który uratował dwustu Żydów, wiedząc, że przypłaci to życiem. W gruncie rzeczy wzruszam się własną bezinteresownością. Piękny układ dźwięków, jako twór abstrakcyjny, nie odgrywa bezpośredniej roli w wojnie i miłości. Słuchając muzyki, nie zaspokoję żadnego swojego widzialnego pragnienia. Nie napełnię brzucha, nie zarobię pieniędzy, niczego nie skonsumuję. Kiedy słucham pięknej muzyki, i wiem że zaraz odczuję przyjemność, to uświadamiam sobie bezinteresowność tej

¹⁹ C. G. Jung, *Podstawy psychologii analitycznej. Wykłady Travistockie*, s.34-35.

przyjemności. Ta przyjemność karmi się raczej własnym głodem, niż sukcesami życia doczesnego. Czuję się tak, jakbym odkrył metodę odczuwania przyjemności za darmo, wyłącznie z własnego wnętrza. Dlatego jest mi dwa razy przyjemniej niż trzeba. Na tym polega wzruszenie. We wzruszeniu tak samo jak we wściekłości człowiek wychodzi z siebie. Ale to wyjście z siebie polega na chwilowym wytrąceniu poza wojnę i miłość. W tych więc dziedzinach człowiek staje się bezbronny. W odróżnieniu od człowieka wściekłego, człowiek wzruszony nie wstydi się swojej bezbronności. Zamiast furii pojawia się łza, która jakby z wysokości opląkuje pozostawiony w dole świat doczesny.

W wypadku dobrego hitlerowca, sytuacja jest nieco inna, ale da się sprowadzić do tego samego. Jego szlachetność ma wprawdzie wymiar praktyczny, czyli stoi za nią szeroko pojęty interes publiczny. Ocalił przecież dwieście osób i oszczędził im fizycznego cierpienia, nie mówiąc już o śmiertelnym strachu. Jednak sama postawa hitlerowca jest bezinteresowna w tym sensie, że uczynił dobro, którego skutków nie był w stanie oglądać. Wyszedł z siebie, ponieważ miał ambicje wykraczające poza horyzont własnej śmierci. Poprzez empatię mogę wczuć się w bezinteresowność hitlerowca i dalej już wzruszać się tą przeszczepioną bezinteresownością jak własną. Wzruszający jest również sam proces, w którym powstaje godło. Napisałem wyżej, że gdy patrzę na jedno i myślę o drugim, wiem że w przestrzeni myślowej wszystko do wszystkiego pasuje. Mam wtedy jakby bezpośredni kontakt z nieskończoną ilością możliwych światów. W ten sposób wychodzę z siebie, opuszczam mentalnie sprawy świata rzeczywistego i w tym sensie staję się bezbronny i bezinteresowny. Dzieło artystyczne jest instrumentem, dzięki któremu artysta zaszczenia dookoła swoją wizję świata, projektuje na publiczność własny stan psychiczny. Żeby zrobić to skutecznie, dzieło musi pobudzać emocje publiczności. Tylko na skutek emocji człowiek wychodzi z siebie i traci „ja”. Publiczność pozbawiona „ja”, czyli własnej woli, łatwiej ulega wszelkim sugestiom. Artysta jest zawodowym wzbudzaczem emocji. Musi znać się na socjotechnice.

*wiem jakie człowiek ma zawiasy w ciele
zanucę mu dla
przypomnienia
usłyszysz w tym coś o co mi nie chodzi
to nie szkodzi zatańczy
tak jak trzeba*

tyły głów maja uzgodnienia²⁰

4. Wzniosłość

Warunkiem odczuwania piękna jest pewna bezinteresowność tego odczucia. Piękno jest abstrakcyjne. Za piękne uważamy zjawisko, które przynajmniej na pierwszy rzut oka podoba się nam samo dla siebie. Żeby odczuwać piękno muzyki, nie potrzebuję wiedzieć, jak ma się ona do spraw gospodarczych lub politycznych, albo co inni ludzie o niej sądzą. Odczuwając piękno, umysł skupia się na jakiejś abstrakcji, jakby

²⁰ Wojciech Bąkowski, *Tyły głów*, w: Półmrok, 1/2015.

zachwycał się własnym zachwytem i chwilowo zapominał o wszystkich innych rzeczach. W tym piękno podobne jest do wzruszenia.

Upodobanie w pięknie jest być może bezinteresowne, ale bezinteresowność bycia pięknym jest rzeczą dyskusyjną. Jeśli coś istnieje w przyrodzie, to z pewnością pełni jakąś funkcję, albo będzie ją pełnił. Odczuwanie piękna pełni funkcję podobną do snu. Mózg odczuwający piękno, skutecznie odpoczywa od stresu przeżywania rzeczy brzydkich. Co ważniejsze, piękno może być instrumentem uwodzenia. Ptak, im wije piękniejsze gniazdo, tym prędzej się doczeka, że samiczka złoży w nim jajka. Piosenkarz, im piękniejsze śpiewa piosenki, tym większe ma szanse zebrać publiczność, która być może mu jeszcze za to zapłaci. Piękno działa lekkim podstępem. Najpierw jawi się jako abstrakcyjna ozdoba. Widz skupia się bez reszty na tym abstrakcyjnym aspekcie pięknego zjawiska i chcąc przy nim trwać, robi rzeczy, których nie zrobiłby w pełni władz umysłowych.

Piękno wzrusza, ale jednocześnie zawęża pole widzenia. Odczucie pełni uzyskujemy zazwyczaj dzięki skupieniu na czymś jednym. Dlatego czasami w jednym godle można zobaczyć wszystkie rzeczy. Wrażenie piękna powstaje wtedy, gdy człowiek oddaje mu się całkowicie. Wszystkie organy ludzkiej władzy sądenia muszą chwalić zjawisko jednogłośnie, muszą podążać w tę samą stronę, by wrażenie piękna rozbłysło. Piękno wprowadza człowieka jakby w stan nieważkości. Kiedy stacja kosmiczna orbituje wokół ziemi, wszystkie ciała wewnątrz stacji pędzą w jednym kierunku z tą samą prędkością. Tarcia między ciałami ustają i mamy wrażenie pewnego wyzwolenia z ucisku. Czujemy się jakby czas stanął. Jest w pięknie coś kojącego i powabnego.

Wzniosłość natomiast to piękno, którego należy się bać. Posiada wymiar rozkoszy negatywnej. Człowiek podziwia wzniosłość, ale podziwia ją między innymi dlatego, że zdołała go sparaliżować a nawet poniżyć. We wzniosłości podziwiamy siłę, nie powab. Odczuwaniu wzniosłości towarzyszy coś w rodzaju syndromu sztokholmskiego²¹. Paraliż woli, jaki odczuwam w obliczu wzniosłości niewiele się różni od strachu w obliczu potęgi żywiołu, albo w obliczu maszerującej armii.

Piękno uwodzi i jest przymilne. Omamia widza tylko wtedy, gdy ten da się omamić. Wzniosłość natomiast bierze widza przemocą. Jest bezwzględna.

Nieważkość, którą odczuwamy w obliczu wzniosłości nie jest beczasowym pływaniem w przestrzeni kosmicznej. Wzniosłość wprowadza nas w stan nieważkości jak urwana winda. Kiedy urywa się winda, piórko i imadło zawisają w powietrzu jakby na tych samych prawach. Grawitacja pozornie znika. Ale urwaniu windy towarzyszy też śmiertelny strach.

Uczucie wzniosłości jest rozkoszą powstającą tylko pośrednio, a mianowicie w ten sposób, że zostaje wytworzona przez uczucie chwilowego zahamowania sił życiowych i następującego zaraz potem tym silniejszego ich napływu, co sprawia, że jako wzruszenie nie wydaje się ona grą, lecz poważnym zajęciem wyobraźni. Dlatego też wzniosłość nie daje się pogodzić z powabem, a ponieważ umysł jest tu przez przedmiot nie tylko pociągany, ale na przemian także stale odtrącany, upodobanie we

²¹ Syndrom sztokholmski – stan psychiczny, który pojawia się u ofiar porwania lub u zakładników, wyrażający się odczuwaniem sympatii i solidarności z osobami je przetrzymującymi. Może osiągnąć taki stopień, że osoby więzione pomagają swoim prześladowcom w osiągnięciu ich celów lub w ucieczce przed policją. Zob. Wikipedia.

wzniosłości zawiera nie tyle pozytywną rozkosz, ile raczej podziw lub szacunek, tj. zasługuje na nazwę rozkoszy negatywnej²².

We wzniosłości istotny jest raczej ilościowy niż jakościowy charakter zjawiska. Nie ważne, jak coś smakuje, albo jaki ma kolor. Ważne, że jest wielkie i przytłacza rozmiarem, który unieważnia wszystkie inne atrybuty w sposób absolutny i bezwzględny. Poczucie wzniosłości jest więc związane z poczuciem nieskończoności. Tak samo jak wzruszenie, poczucie wzniosłości rozbłyskuje w człowieku na skutek samonakręcania się emocjonalnej spirali. Wzniosłość porywa człowieka głównie tym, że człowiek podziwia własny podziw. Ten wewnętrzny rezonans podziwu może rozpędzić się do rozmiarów, które odczuwamy jako nieskończone. Człowiek zamiłowany w odczuwaniu wzniosłości może rozhuścić w sobie to odczucie pod byle pretekstem. Wynikają stąd dwie rzeczy. Po pierwsze, wzniosłe nie są zjawiska zewnętrzne, lecz stany umysłu.

Przedmiot [przyrody] nadaje się do tego, by unaoczniająco przedstawiać wzniosłość, jaką można napotkać w umyśle; właściwa bowiem wzniosłość nie może być zawarta w żadnej formie zmysłowej i dotyczy tylko idei rozumu²⁵.

Po drugie, zdolność do odczuwania wzniosłości jest twórczością, jest darem duchowym. Dlatego nośnikiem wzniosłości jest człowiek. Dla poety wewnętrzny akt odczuwania jako takiego, może stać się tak wzniosły, że przytłacza i unieważnia przedmioty zewnętrznego.

*jest ze mną coraz gorzej widzę już tylko
sens odkryłem, że jedyna wartość to
dzianie się
a najmniejsza jednostka to pyknięcie butelki PET*

*dzianie się może być
piękne najczęściej
piosenka bo ma
dobrą szybkość*

*tańczę
po całym domu na leżąco
do pięknych myśli pies
nie wie co robić
liże
ciemność pieni
się*

²² Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s.131-132.

²⁵ Tamże, s. 132-133.

*człowiek ma większe wewnątrz niż zewnątrz
gdybym potrafił to pokazać to byłby mój
najpiękniejszy rysunek²³*

Odczuwanie odczuwania, ważniejsze od idei wszystkich przedmiotów, podobne jest do słowa. Nie ma ani smaku, ani zapachu, ani wyglądu. Nie można go dotknąć. Może lekko pobrzmiwać. Ma jakiś rytm. Jest właściwie ponadmysłowe. Człowiek, który odczuwa własne odczuwanie, sam staje jakby między dwoma lustrami własnej duszy i ogląda uciekające w nieskończoność odbicia odbić. Myśli wtedy wzniosłą ideę nieskończoności, czyli coś, czego nie ma prawa pomyśleć. Idea nieskończoności to skrajna intuicja, która „widzi zza węgła” tak odległego, że już nie ma o czym mówić.

Pisze o tym Kant:

Rzeczą najważniejszą jest wszakże to, że sama tylko możliwość pomyślenia sobie tego, co nieskończone, jako całości, świadczy o [istnieniu] władzy umysłu, przekraczającej wszelką miarę zmysłów. Zmysły bowiem wymagałyby scalenia, które dostarczyłoby jako jednostkę takiego miernika, który pozostawałby w odniesieniu do nieskończoności w pewnym określonym, dającym się liczbowo wyrazić stosunku, co jest niemożliwe. Do tego jednak, aby daną nieskończoność móc chociażby pomyśleć sobie w sposób wolny od sprzeczności, do tego potrzebna jest w umyśle ludzkim władza, która sama jest nadzmysłowa²⁷.

Idea nieskończoności jest geometryczną anomalią w przestrzeni odczuwania. Jest ideą najbardziej moją, dzięki której odczuwam najpełniej. Jednocześnie jest jedyną ideą, której naprawdę nie mogę wywieść z siebie.

Wzniosłość paraliżuje widza i sprowadza go do roli biernego podziwającego. Zwykle więc wzniosłość działa na zasadzie zmasowanego ataku na zmysły widza. Jednak równie dobrą metodą jest uspienie go monotonną litanią. Wtedy wzniosłość rodzi się w umyśle człowieka na skutek zabiegów hipnotycznych. Hipnoza może przynieść rozkosz równie negatywną, co akt przemocy.

²³ Wojciech Bąkowski, wiersz z cyklu *Ulica złotych uliczek*, w: *Półmrok*, 1/2015.

²⁷ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s.147.

Część II

Filmy mówione

Film mówiony 1

*Cale wszystko
domy chaty wiary
pełno kolorowe
dużo napoi
Helleny gruszkowe
bogactwo*

witaminy miliony
dzidziusi
ryczy

obiad kalafiory
przez ten kolanka
nogi umywalki
kolorowe brązowe
ściany wszystko
przejdzie ciuchy ten
to jest ale opalony
ta też
pociechy
Marcin je
kebaba idzie
plamy wątrobowe
desant na miejsca
siedzące lepiej
zejdź weź giry z ten
złącz duży
Marcin
ładnie je
brązowe te
mięso dobre
perfum na
gwiazdora
dla mamy
Adrian
teraz młodzi mają swoje ten
sporty zawody mama
Monika wszyscy całe to
chaty wiary kolorowe dużo
dzidziusi się rodzą Panie
Boże Aniele Matko miej
pod orędownictwo
się uciekaj
Królowo żeby nie
było złego
chorób i dańców

Film mówiony 1 (FM 1) z roku 2006, jest pracą świeżego absolwenta Akademii Sztuk Pięknych, który w dodatku uzyskał dyplom w zakresie „Film animowany”. Z jednej strony widzimy tu wpływy polskiej tradycji filmu animowanego, która posiada znamiona tradycji szkolnej. Z drugiej strony widać, wyraźną chęć odcięcia się od tej tradycji, czyli od tego, co jest charakterystyczne dla „studenckiej animacji”. Przejawem stylu „animacji studenckiej” jest na przykład traktowana po macoszemu „fabuła” filmu, która w gruncie rzeczy jest tylko pretekstem dla pokazania technik

animacyjnych. Jeśli natomiast fabuła jest zwarta, to jej styl literacki zbliżony jest do dowcipu gazetowego, albo komiksu dla młodzieży. Wynika to z pewnej niszowości filmu animowanego, która sprawia, że animatorzy postępują często według zasady: jesteśmy animatorami, a nie literatami.

FM I w warstwie wizualnej jest podobny na przykład do filmów Juliana Antoniszczaka. Chodzi tu o kolorową noncamerę, czyli akwarelowe rysunki na celulooidzie. Jeśli chodzi o dźwiękową warstwę filmów Antoniszczaka, to lektorem była u niego często starsza kobieta, półanalfabetka. Jej charakterystyczny sposób odczytywania tekstu podkreślał rachityczność obrazów pojawiających się na ekranie. Tak samo w *Filmie mówionym I* lektor wzdycha, myli się, przejęzicza, zawiesza głos w zastanowieniu po to, żeby całość stała się duszna, transowa i ciężka, ale przede wszystkim wiarygodna.

Pierwsze dwa ujęcia *FM I* są takie:

Ujęcie 1: Widzimy twarz starszej kobiety nad garnkiem, w którym coś się gotuje; Można się domyślać, że to jakiś obiad. Widzimy, że włosy kobiety są lekko fioletowe i siłą rzeczy przypomina nam się zwyczaj starszych kobiet farbowania włosów na nienaturalne kolory, który zapewne ma upiększać, ale nie dla wszystkich jest to oczywiste. Z garnka uchodzi para. Domyślamy się, że dochodzi nas jakaś kalafiorowa woń, bo później usłyszymy słowo „kalafior”. Zresztą fryzura kobiety też przypomina kalafior, co powiększa skojarzenia obiadowe.

Ujęcie 2: Widzimy rękę starszej kobiety w staroświeckiej bluzce z krótkim rękawem; Na ramieniu wisi torebka. Torebka się huśta; widać, że kobieta idzie. Na ręce zegareczek. Jednym słowem, strój wyjściowy i oficjalny. Ale w ręce kobiety tkwi papieros, co już wskazuje na pewną mroczną sferę nałogów prywatnych. Trzeba zaznaczyć, że już w tych dwóch pierwszych ujęciach widzimy szerokie spektrum świata. Ten sam człowiek oficjalny miesza się z człowiekiem prywatnym, a elegancja z niedolą. Chodzi tu o pewne rozszczepienie świata, które zawarte jest właściwie w każdym obrazie. Jest to sytuacja szczególna, bo nawet gdyby autor o tym rozszczepieniu nie myślał, to będzie ono obecne w obrazach siłą rzeczy, jeśli tylko obrazy będą przedstawione przez autora z odpowiednią dozą realizmu. Jest ważne, że realizm, o którym tu mówimy jest realizmem rysunków ze szkolnego zeszytu. Rysunki dzieci wczesnoszkolnych z reguły nie są jakąś kreacją estetyczną lub artystyczną. Często bywają manieryczne, ale nie jest to stylizacja. Rysunek młodocianego chuligana jest raczej pierwotną formą pisma. Ukazuje rzeczy ważne, które domagają się przedstawienia na zasadzie jakiejś konieczności. Jeśli młodociany rysownik przedstawia na murze, albo w zeszycie wizerunek nauczycielki z wyolbrzymionym biustem, to oznacza, że dla rysownika biust jest ważniejszy od innych cech nauczycielki. Mówimy więc tutaj o specyficznym realizmie emocjonalnym. Realne jest to, co jest na tyle ważne, że znajduje wyraz w mowie albo rysunku. W podobny sposób działa pamięć. Kiedy wspominamy przejażdżkę tramwajem, nie pamiętamy całego człowieka, którego widzieliśmy, tylko na przykład rękę i torebkę.

Podczas dwóch pierwszych ujęć *FM I* nie padają jeszcze żadne słowa, ale słychać już oddech narratora i słychać, że za obrazem stoi potencjalny komentator, który coś myśli. Sam ten oddech jest w pewnym sensie ważniejszy od słów, które potem padają, bo w tym oddechu jest człowiek w ogóle, czyli człowiek uniwersalny. Paradoksalnie ten oddech bez słów jest środkiem wyrazu literackiego. Obrazy, które oglądamy w *FM I* są narysowane, czy namalowane w sposób akwarelowy.

Przedmioty i postacie drżą. Nie posiadają wyraźnego konturu. Dymią i parują. W ten sposób pokazują swoje oddziaływanie o nieokreślonym zasięgu. Mają potencję łączenia się ze wszystkimi sprawami. Jest tu pewne podobieństwo do psychotycznego łączenia wszystkiego ze wszystkim. Dlatego pierwsze słowa, które usłyszymy w filmie brzmią: „Całe wszystko. Chaty wiary”.

„Wiara” to po poznańsku „ludzie”. Regionalizm jest silnym środkiem wyrazu. Podkreśla, że człowiek jest skądś. Im bardziej człowiek jest skądś, tym ma bardziej konkretne oblicze.

Słowa, które słyszymy w *FM I* mają charakter jakby przedliteracki. Są raczej przepoczwarzonym oddechem, raczej pomrukiwaniem, niż jakąś treścią przekładalną na pismo. Słuchaczowi wydaje się, że głos, który słyszy w filmie nie należy do człowieka czytającego z kartki. Zdaje się, że to nie jest lektor, tylko raczej komentator na żywo. Dlatego to nie jest „film czytany”, tylko „film mówiony”. Ale w gruncie rzeczy te wszystkie pomyłki, westchnienia, zająknięcia, są zapisane i odegrane przed mikrofonem. Dlatego możemy tu mówić o „literaturze konkretnej” czyli o utworze złożonym nie z abstrakcyjnych słów, tylko z realnych dźwięków, które wydobywają się z ust człowieka.

W filmie mówionym słowa często w sposób oczywisty opisują to, co jest widoczne na ekranie. Mamy wtedy do czynienia z pewną tautologią. Film mówiony naśladuje świat ludzkiego gadania-pokazywania. To bardzo intuicyjna i mimo swojej złożoności łatwa forma przekazu oparta na dociskaniu obrazem słów i dociskaniu słowami obrazów. W filmie Józefa Robakowskiego widzimy jadące samochody. Narrator jednocześnie wypowiada słowa: „Jadą samochody”. Kiedy na ekranie widzimy biegnących ludzi, narrator mówi: „Biegają ludzie”. Narrator chce zakomunikować widzowi: „Zobacz, co przeżywam”. Podobnie dzieje się w filmie mówionym.

W ogólności podmiot liryczny *Filmu mówionego I* jest zafascynowany faktem, że jedno i to samo zjawisko potrafi zawierać w sobie aspekty niskie i wysokie, wzniosłe i przyziemne. W jednym z ujęć oglądamy balkonik rehabilitacyjny dla inwalidy, a przy balkoniku bukiet kwiatów. Oglądamy więc zwyczajną ale bardzo wymowną sytuację szpitalną. Z jednej strony widzimy brutalny w swej funkcjonalności obiekt świadczący o tragedii zepsutego ciała. Z drugiej strony widzimy kwiaty, czyli przedmiot symboliczny i estetyczny, którego funkcja jest zdecydowanie ozdobna. Kwiaty mają zapewne przynieść inwalidzie jakieś nieudolne pocieszenie. Te dwa przedmioty, balkonik rehabilitacyjny i bukiet kwiatów są biegunami między którymi rozciąga się przestrzeń odczuwania jakiejś ludzkiej tragedii przerażającej i fascynującej jednocześnie.

We wstępie tej pracy pisałem o szczególnej roli słowa w życiu umysłowym człowieka. Specyficzne użycie języka mówionego ma znaczący wpływ na odbiór wizualnej warstwy filmów mówionych. Piotr Bosacki w *Komentarzu do Rzeczy oczywistych* opisuje trzy podstawowe funkcje połączenia słowa z obrazem w filmie mówionym. Funkcje te są oczywiste, ale dla porządku, trzeba je przypomnieć.

W pierwszym wypadku mamy do czynienia z prostym ilustrowaniem czy objaśnieniem warstwy słownej przez obraz. Kiedy lektor mówi na przykład o jakiejś złożonej strukturze geometrycznej i czyni to w sposób bardzo (a być może nazbyt) ogólny, wówczas struktura ta pojawia się na ekranie i tam, gdzie słuchacz mógłby mieć jakieś wątpliwości, widz już ich nie posiada. [...] Drugi rodzaj połączenia słowa z obrazem wygląda następująco: Lektor opowiada o jednej rzeczy, a w obrazie pojawia się rzecz zupełnie inna. Zawsze jednak temu pozornie przypadkowemu zestawieniu

towarzyszy jakiś ukryty sens symboliczny lub alegoryczny. Otwiera się więc tutaj poetyka na nowym poziomie. [...] Trzecia funkcja połączenia słowa z obrazem ma charakter ogólny. Kiedy człowiek patrzy na projekcję filmową (przenośnie i dosłownie) „jak w obrazek”, wówczas łatwiej mu się skupić na słowach docierających z ekranu. Podobnie słowa mówcy przemawiają do nas w sposób szczególnie wymowny, kiedy patrzymy mu w twarz. Przekaz jest tym silniejszy, im więcej zmysłów angażuje²⁴.

Chciałbym opisać jeszcze jedną funkcję połączenia mowy z obrazem. Dzięki niej narrator zdobywa zaufanie widza. Chodzi tu o rodzaj zbratania się między narratorem a widzem. Często jest tak, że kiedy widz wchodzi do galerii i widzi na ścianie obraz (zwłaszcza abstrakcyjny), to odruchowo zadaje sobie pytanie: „Co to w ogóle ma być?”. Między widzem a obrazem powstaje pewien dystans, rodzaj mentalnej szyby. Obraz milczy wyniosłe, a widz nie wie, co ma myśleć i jak się zachować. Wtedy przydałby się widzowi przewodnik, który wyjaśniłby mu, o co w obrazie chodzi, wyjaśniłby, że obraz rzeczywiście milczy, ale to milczenie nie jest aż takie wyniosłe itd. Głos, który przemawia z filmu mówionego jest właśnie takim przewodnikiem, który oswaja widza z obrazem. Narrator czasem trochę żartuje sobie z obrazu filmowego, komentuje go jakby z zewnątrz. Dzięki narratorowi widz nie czuje się sam, nie czuje się wykluczony z kręgu wewnętrznych spraw dzieła. Jest to sytuacja wyjątkowa, bo słowa narratora filmowego stają jakby po stronie widza, a nie po stronie dzieła, do którego rzeczywiście należą. Narrator filmu mówionego jest przyjazny, a co najmniej szczerzy. Czasem dba o widza, jak stewardessa o pasażera na pokładzie samolotu. Czasem przejęzicza się, popełnia błędy, ale robi to w taki sposób, że zyskuje sympatię słuchacza.

Film mówiony 2

*Czuję spaleniznę i mnie boli
lewa ręka przy sercu z tu od
serca w buzi mam
metaliczny smak i nie mogę
też tak tu do tego zgiąć
mostka no tu do brody no
jeszcze nogi na leżąc do
brzucha palcem w oko
zamiast w nos
trafiam i widzę dwa a
powinno się, że jedno
nie? słyszę rozmawiają
nade mną różne
sprawy tam
ci z góry to mówią że tamta ma coś odebrać z hurtowni
na Junikowo się przenoszę też w sercu i tam jest zimno
moja dusza jeździ tramwajami za miasto*

²⁴ Piotr Bosacki, *Komentarz do Rzeczy oczywistych*, Poznań 2015, s.2. Praca niewydana, w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

magazyny różne
pianki poli te
poli no mery uretany
uratowany
nieśmiertelny nie
ulega degradacji tam
z innymi duszami
jesteśmy w tym

już się zaczynają powtarzać te nieba
tu do Dany Danusi mam blisko no
nie wiem

chyba wszyscy śpią nie żyją ci moi
Boże kochany ciszej jeszcze ten
nade mną dzieciak się rodzą ciągle
jeszcze co to jest? ja wolę więcej
postawne takie wilki już tego nie
ma takich psów nie wiem tam inne
kupują jakieś albo tam
przygarniają tu mi już zabudowują
całe no tu już mi nie naprawią się
nie opłaca ruszać tu nic ciąc tego
wycinać tego nie ma sensu bo to
się potem okoci jeszcze i poleci
wszędzie nie do zatrzymania Jezus
Maria

Święty Krzysztofie Padewski
Tadeusz Juda no co on tam
powiedział? że tak klaszcze
wiara z tą nogą już w ogóle tam
nie mogę pójść do Krzyża mam
za daleko mimo, że tam ładnie
mówią ksiądz niż tutaj w Świętej
Rodziny ale bliżej mam też nie
idę w sumie mi naprawili tu mam
sobie posłucham w domu lepiej
tu obok tej gdzie tam mam przy
drzwiach takie przy szafce mi się
stanie takie coś że nie wiem
normalnie to jest
nieporównywalne z niczym takie
przydarzenie
co mi się stanie przystanek?
jakoś długo jedzie nie? długi że
jest sens tam sobie siadę się
położę nawet kiedy jest w ogóle
ten? koniec nie będzie?

Film mówiony 2 (FM2) jest wyrazem fascynacji ludzkim gadaniem. Podmiot liryczny prowadzi jakby monolog inwalidy. Mowa jest tu przedstawiona jako funkcja jakiegoś aparatu, który może się zepsuć. Nie ma ciała idealnie zdrowych. Funkcjonowanie organizmu jest zawsze znoszeniem jakichś stanów chorobowych. Również ludzka mowa jest zawsze świadectwem mniejszego lub większego kalectwa mentalnego. Jest pełna nieudolności i elementów bezsensownych. Gdyby człowiek zaczął wnikliwie przyglądać się własnemu postępowaniu, musiałby stwierdzić, że wiele czynności podejmuje bez wyraźnej przyczyny. Mógłby mieć wrażenie, że jego postępowanie jest ciągiem nerwowych tików nad którymi właściwie nie panuje. Mógłby mieć wrażenie, że jego życie jest ciągiem chwilowych opętań. Podmiot liryczny w *FM 2* pokazuje patologię mowy. Słuchamy w zasadzie ciągu luźnych skojarzeń, czegoś, co przypomina momentami tzw. „sałatę słowną”.

Dezintegracja - jeden z dwóch osiowych objawów schizofrenii - występuje w jej wszystkich fazach, ale w trzeciej rozszczepienie zmienia się w rozpad. Nie można scharakteryzować sylwetki chorego, gdyż przedstawia ona zbiór nie powiązanych w całość gestów, min, reakcji uczuciowych, słów. Mowa nie składa się już z luźnych zdań, nie tworzących logicznej całości (rozkojarzenie), ale z poszczególnych słów, w tym wielu tworów własnych (neologizmów), nie tworzących już logicznego zdania (sałata słowna). Podczas gdy w rozkojarzeniu poszczególne zdania są zrozumiałe, trudno natomiast zrozumieć całość wypowiedzi, gdyż nie ma ona logicznej konstrukcji, to tu ztraca się już sens nawet pojedynczego zdania²⁵.

Słuchając nieskładnych wypowiedzi, twierdzimy, że ktoś mówi „od rzeczy”. Tymczasem często się zdarza, że „nieskładne” wypowiedzi są efektem mówienia do rzeczy aż za bardzo. Gdyby człowiek potrafił szczerze przełożyć na słowa wszystkie swoje doznania i skojarzenia, dokładnie tak, jak pojawiają się w jego świadomości, otrzymalibyśmy co najmniej dziwny zlepek słów. Prawdopodobnie byłoby to przemówienie niezrozumiałe dla nikogo. Każdy wie, że gdyby przełożył na słowa strumień własnej świadomości, byłby uznany za pomyłeńca. Dlatego wszyscy kłamią, a przynajmniej pomijają milczeniem większość swoich spraw wewnętrznych. Literatura i sztuka to obszary, w których artysta może w miarę bezkarnie obwieścić strumień własnej świadomości. Co więcej, w utworze literackim artysta może wytłumaczyć ludziom, dlaczego jego skojarzenia płyną tak, a nie inaczej. Dzięki literaturze to, co potocznie nazywane jest mówieniem „od rzeczy”, okazuje się mówieniem „do rzeczy aż za bardzo”. *FM 2* jest to właściwie studium objaśniania logiki zdań pozornie bezsensownych, jest studium empatii. Empatia przynosi radość, ponieważ dzięki niej rozumiemy rzeczy, których pozornie nie mamy prawa zrozumieć. Dzięki empatii czujemy jakby na własnej skórze, dlaczego ktoś zmuszony został przez los do wypowiedzenia takich a nie innych słów. Często spotykamy się z sytuacją, w której obserwator słyszy jakieś charakterystyczne, zazwyczaj krótkie wypowiedzi innych ludzi, na przykład: „Nie żyją ci moi”, albo: „Tu już mi nie naprawią, się nie opłaca”, albo: „Z tą nogą już w ogóle tam nie mogę pójść do Krzyża”. Te krótkie zdania zapadają w pamięć obserwatora zazwyczaj dlatego, że są lekko egzotyczne, często są relikami starych gwar miejskich i wiejskich. Towarzyszy im specyficzna wokalizacja. Obserwator zapamiętuje te krótkie frazy i chodzą mu one po głowie jak natrętna melodia. Obserwator często powtarza je sobie pod nosem i to

²⁵ A. Kępiński, *Schizofrenia*, s. 57.

powtarzanie ma z jednej strony wydźwięk lekko humorystyczny i prześmiewczy. Jest przedrzeźnianiem starego wuja albo ciotki. Obserwator powtarzając cudze powiedzonko z charakterystyczną intonacją, podziwia własne uzdolnienia aktorskie i daje mu to przyjemność. Ale z drugiej strony to odgrywanie cudzych powiedzonek ma aspekt neurotyczny i niepokojący. Na tym polega echolalia. Obserwator w pewnym sensie staje się opętany cudzymi zdaniami. Przez jego usta przemawia ktoś inny. Obserwator wie, że zdanie, które powtarza, jest konwencjonalne i wpisane w jakiś lokalny styl wysławiania się. Ale wie też, że w tej konkretnej konwencji wuj czy ciotka wypowiadają prawdziwe stany swoich dusz. Stąd bierze się fascynacja obserwatora, że dusza wypowiada się zawsze w sposób umowny. Fascynujące jest to, że człowiek szczerze wypowiadający się w jakiejś konwencji, wierzy w jej uniwersalność.

Zdanie wypowiedziane z pełną wiarą, zaklina rzeczywistość. Kiedy mówię: „Będzie dobrze”, stwarzam stan rzeczy. Dlatego mowa ma wymiar religijny. Jeśli sam wierzę w to, co mówię, utrzymuję świat, w takim kształcie, w jakim go widzę. Stąd w pierwszych dwóch filmach mówionych pojawiają się odniesienia do spraw religijnych. W *FM 1* słyszymy takie słowa: „Panie Boże, Aniele, Matko miej pod orędownictwo, się uciekaj, Królowo”. Jest to jakby sałata słowna złożona ze zwrotów modlitewnych. Rozpoznajemy tu nawiązanie do modlitwy „Pod Twoją obronę uciekamy się, święta Boża Rodzicielko”. Jednak w tekście filmowym charakterystyczny zwrot „uciekać się” jest użyty całkiem opacznie, niezgodnie z pierwowzorem. I właśnie o to chodzi. Dzięki temu tekst filmowy pokazuje, że mowa religijna nie musi się kierować żadnym „sensem”, ponieważ to ona właśnie ma moc ustanawia sensów. Stąd też podmiot liryczny filmów mówionych fascynuje się siłą mowy przesądnej. Silne musi być zdanie, w którego sens ludzie wierzą, choć nie odpowiada ono doświadczonej przez nich rzeczywistości.

Znana jest opowieść o naszych polskich góralach, którzy żyli w przekonaniu, że ich góralska mowa jest jedyną na świecie. Kiedy po raz pierwszy usłyszeli Niemców mówiących po niemiecku, doznali szoku poznawczego. Podmiot liryczny *FM 2* jest obserwatorem, który wie, że każda mowa jest konwencjonalna. Podczas swojego monologu wciela się w różne konwencje, jakby przestępował z osoby w osobę. Stąd lekko schizofreniczna wymowa całości tekstu. Podmiot liryczny zapożycza zdania od innych ludzi i jest to lekko komiczne, ale jest w tym również element tragiczny, bo uświadamia nam to, że posługujemy się właściwie wyłącznie słowami zasłyszanyymi. Uważny obserwator własnej świadomości zdaje sobie sprawę z tego, że jego własna mowa jest hybrydą cudzych zdań.

Znane jest powiedzenie Flauberta: „Prowadź życie stateczne i ułożone, byś całą swoją dzikość mógł dać swoim książkom”. Podmiot liryczny *FM 2* robi wrażenie kogoś, kto całą swoją schizofreniczność wlewa w monolog filmowy po to, by móc prowadzić życie względnie zwarte i zintegrowane.

Film mówiony 3

Tu taki pokój tyka. Stoi może. Leci. Nie wiem. Trzeba odsłonić te za oknem. No. Ty patrz. Rzeczywiście widać te powidoki. Ta ma boczki. Ale gruba dosyć nie? W sumie bardziej już nie będzie bo to się ubiło już tak. W genach jest powiedziane ile masz rosnać i jeść. No. Także wszystko wiadomo. Tylko rak ma załatwione, że sobie tam rośnie ile chce. Na zawsze. W pokoju obok. Tam jest karmiony. Ciastka jakieś coś różne. Glukoza jakaś ogólnie. To tam wiesz. Okno już zatyka ciałem. No. I to jest czerniak to sobie wyobraź jak tam jest zaciemnione. Całe domy. Chaty wiary. Wszystko pozatykane. Ten od rur tu ale sapie. I śmierdzi z rur. Naprawia to mi tu na całą kuchnię. Co on śpi? Że tak sapie? Tak się oddycha i ten. Pachnie. Jak się śpi. Przygryzłem w nocy muchę, bo mi weszła do ten. Do buzi. Ci mówię. Miała smak wszystkiego. Firan i cioci. Kruszonki. Taki skoncentrowany w jednej tej kropki. Zielony metalik. Smak wszystkiego. Tłusty latający. I teraz wszystko wiem o wszystkich. Jak zamknę oczy. Ten sobie tu w tramwaju. Tam sobie robi, że mu cała kurtka tu faluje. Widzisz? No gdzie on ma tą rękę? Ta tutaj, fffff. Wydmuchuje jak najdalej siwy ten. Nikotynę przez taki dzióbek. Taką kółko-szminkę. W bok pod ciśnieniem. Ten się boi wejść do 108. Już wychodzi z siebie. Tu się wije, żeby tylko nie wejść. O, ten śpi i leci. Tak się wspina takimi tymi skokowo. Ale to nie jest, że znudzony czy coś, tylko on się z nerwów tak uspił. Ze strachu. Nie pomagaj sobie girą. Tym postumentem. Nie wolno. Masz odrzutowe wszystko. Nie wierzy. Będzie się chwytal siedzeń. Wszędzie. Nie wiem. Chyba na zawsze. Ta jest ale, że normalnie ogień. I o tym wie. No. Widziała przy przebieraniu się w chacie. Co tam ma pod tym. No pod spodem. Tu jedzie w autobusie. Ma perfumy duszne. Trochę za mocne. Ten się ciągle gapi. Ale jak się na niego ten popatrzy, to się odwraca, niby głowę. A całe te galki oczne to to mu zostaje i się zatrzymuje ta głowa o nie. Kątami spojówkami. Tu ja. Takie mam oczy głuche. Do przodu przez to ściany wszystko. Wszystkie robią mi się w dal od lamp. Chyba tak mam. Jest mówione do mnie. Niby słyszę, ale mi się łączy to ze światłem. Że mam no, audio i wideo jednym tym, kablem. Takie eurozłącze. Ze wszystkimi razem w ogóle. Znowu wszystkich widzę. Coś włożę do buzi. I to mnie obudzi. Bo jest dobre i mocno słone. Bo dookoła to tylko szumi i szumi. Krany. Każdy się kąpie. Ten tu dalej reperuje. Smrody idą z rury albo z niego. Tam zmieszane to jest. Na całą chatę mi to idzie. Owłosienie. To jest inna rasa ci robole. Tutaj cygan drze mordę na wszystkie bachory swoje. Ja go nie rozumiem. Ale wygląda mi, że jest głupkiem roblem. Tylko że nosi różowe stroje. To go przynajmniej tam za coś lubię. Tak jak Geringa za te mundury wszystkie. Coraz głębiej wchodzę w zamyślenie, ale nic nie myślę. Mam tylko uczucie trochę. Jadę pustym tirem bez niczego w sobie. Pogłos tu halowy mam. W naczepie dookoła grawitacja jest że ci mówię. Wyciska kółki rozporowe. Jezus. Dostaje ostrych rysów normalnie. I w ogóle ich jest dwóch. Chyba nie wiem. Wiszą z bracholem. Za szybami się robi szybko i ciemno. Można rękę wystawić. Się zmoczy granatową wodą. Tu widać jak ten. To się robi. Takie jakby fale. Ten już o tej porze tam w portierni sobie otworzył te gołąbki wszystkie słoiki i nimi śmierdzi. No. I już ci nie wyda kluczy. Też ma widok na całe wszystko i wszystkich. Telewizory drewniane. Kolor. Ten rubiny no. Na nich wszystko widzi. Ten tutaj tititititi. Tam coś ma do powiedzenia. Niby może ciekawego nawet. Ale już tam sobie spokój dał. Ręką powiedział. Tego po piwie tutaj normalnie ale potargało go. Wszystko go omija. Się zwiesił tu na tych schodach. I cała dzielnica tutaj się mu tak

przewala. Ten że niby tego nie ogląda. Ważniejsze ma tam sprawy swoje te zajęcia. Ale stoi tu tak w gaciach chyba z godzinę i ogląda i ogląda i ogląda.

Na wstępie chciałbym poruszyć temat pozornie drugorzędny. Pierwsze dwa *Filmy mówione* zapisane są jak poezja, w wersach. Tekst trzeciego *Filmu* jest zapisany jak proza. Wynika to z tego, że właściwie nie wiadomo, jak zapisać tekst filmu mówionego. Film mówiony jako forma poetycka jest właśnie słuchowiskiem, jest mową taką, jaką się słyszy, a nie taką, jaką się czyta. W piśmie sytuacja jest jednoznaczna, bo kropki i przecinki są w konkretnych miejscach między konkretnymi słowami. Można powiedzieć, że sens pisma trzyma się na interpunkcji. Inaczej jest w mowie. Znaczenie mowy często opiera się na tym, że między jakimiś słowami jest kropka, a jednocześnie jej nie ma. W mowie jakieś zdanie może być pytaniem, a jednocześnie zdaniem oznajmującym. Dwuznaczności tego typu są dla mówcy naturalnymi środkami wyrazu, ale nie można ich zapisać w tradycyjnej notacji. Teksty filmów mówionych należą do ustnej, a nie pisemnej tradycji języka. Chodzi tu o zachowanie pewnego realizmu emocjonalnego. Ze względu na realizm emocjonalny słów Miron Białoszewski miał wątpliwości co do tego, jak zapisać *Pamiętnik z powstania warszawskiego* i ostatecznie spisał wspomnienia w formie stenogramu relacji ustnej, który teoretycznie mógłby mieć inną formę interpunkcyjną niż ma. *Film mówiony 3* z roku 2008 rozpoczyna się słowami „Pokój tyka”. Jest to oczywiście charakterystyczny dla sałaty słownej skrót myślowy, ponieważ to nie pokój tyka, ale obecny w pokoju zegar. Ponieważ tykanie zegara wypełnia pokój, i na sposób akustyczny określa jego przestrzeń, czasownik „tykać” spotyka się z rzeczownikiem „pokój” w jednym zdaniu. Nie jest to nawet „skrót myślowy”, ale raczej „skrót gadania”. Ludzie nie tylko mówią to, co wcześniej pomyśleli, ale też wypowiadają się zupełnie bezmyślnie i treść tych bezmyślnych wypowiedzi często pokazuje stan rzeczy nie skrzywiony indywidualnym myśleniem.

Badając pojęcie, jakie mam o każdym prawdziwym twierdzeniu, stwierdzam, iż wszelkie orzeczenie, konieczne czy przypadkowe, przeszłe, teraźniejsze czy przyszłe, jest objęte w pojęciu podmiotu. Teza ta jest wielkiej wagi, bo wynika z niej, że każda dusza jest oddzielnym światem, niezależnym od czegokolwiek z wyjątkiem Boga²⁶.

Każda dusza jest oddzielnym światem dlatego, że jakby z nadania zawiera w sobie swoje wszystkie możliwe czynności czyli orzeczenia, i żadna okoliczność nie jest w stanie tych orzeczeń duszy dodać ani ująć – mówi Leibniz. Ale dusza jest oddzielnym światem też dlatego, że przez niedokładność swojej percepcji, przez skłonność do ulegania złudzeniom, przez skróty myślowe, jest w stanie przypisać każde orzeczenie do każdego podmiotu. Dusza może pomyśleć: „Pokój tyka”.

Tykanie zegara słyszymy przez cały *Film mówiony 3 (FM 3)*. Czyli cały film dzieje się jakby w tym samym pokoju. Ten sam pokój jest metaforą tego samego ciała, albo tej samej głowy, w której narrator filmu wspomina rzeczy. We wnętrzu czaszki wszystkie rzeczy mają taki sam pogłos. Tykanie zegara jest jakby wspólnym mianownikiem wszystkich zdań wypowiedzianych przez lektora, jest „naszą piosenką” wszystkich rzeczy. Z tego powodu konwencjonalny i rysunkowy film animowany może być filmem realistycznym, który pokazuje, jak w świadomości człowieka

²⁶ Cytat z Leibniza w: Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Tom II. s. 81.

rzeczy układają się względem siebie. Psychologia mówi tu o tzw. realizmie intelektualnym.

W. Kürbitz nazwał realizmem intelektualnym sposób widzenia i odtwarzania świata przez dziecko. Ma on polegać na tym, że dziecko w swych obrazach zaznacza fakty i szczegóły, które świadomy artysta pomija zgodnie z obiektywnie spostrzeganą rzeczywistością. W rysunkach dzieci często spotyka się między innymi zjawisko "przezierania" (transparencji) niewidocznych w rzeczywistości szczegółów. Na przykład u osoby widzianej z profilu jest zaznaczona para oczu; u człowieka siedzącego w samochodzie narysowana jest również dolna połowa ciała, chociaż w rzeczywistości zasłania ją karoseria²⁷.

Realizm intelektualny polega na rysowaniu nie tego, co się widzi, ale tego, co się wie. Zjawisko przezierania ukazuje układy obiektów nieobecne w rzeczywistości widzialnej, jest graficznym przedstawieniem rzeczywistości myślowej rysownika. Ukazuje jakby „schemat ideowy” myślenia. W filmach mówionych zjawisko przezierania nie występuje tylko w warstwie rysunkowej. Zdanie „Pokój tyka” jest przezieraniem, czy raczej rzutowaniem na jedną „płaszczyznę myślową” znaku wizualnego i znaku dźwiękowego. Możemy więc mówić tutaj o przezieraniu międzymyślowym albo synestetycznym, które jest podstawą poetyki. Dlatego narrator *FM 3* mówi: „Że mam no, audio i wideo jednym tym, kablem”. Teoretycznie można też mówić o zjawisku „rzutowania absolutnego”, w którym wszystkie kształty upchnięte są w jeden rysunek, albo w jedno zjawisko. W *FM 3* najlepszym przykładem takiego rzutowania absolutnego jest obraz poetycki:

Przygryzłem w nocy muchę, bo mi weszła do ten. Do buzi. Ci mówię. Miała smak wszystkiego. Firan i cioci. Kruszonki. Taki skoncentrowany w jednej tej kropki. Zielony metalik. Smak wszystkiego. Thusty latający. I teraz wszystko wiem o wszystkich.

Zjawisko rzutowania absolutnego ma wiele wspólnego z procesem powstawania godła. Jeśli jem muchę i jednocześnie myślę o wszystkim, wtedy przez smak muchy przezierają wszystkie rzeczy. Rzutowanie absolutne posiada aspekt wzniosłości, ponieważ wzniosłość bierze się z ilości, a „wszystko” to ilość największa.

Kolejnym istotnym elementem poetyki *FM 3* jest skłonność podmiotu lirycznego do dostrzegania w zjawiskach pewnego rozdarcia (*schizis*), zwłaszcza w psychice ludzkiej:

Ten się boi wejść do 108. Już wychodzi z siebie. Tu się wije, żeby tylko nie wejść.

Ten że niby tego nie ogląda. Ważniejsze ma tam sprawy swoje te zajęcia. Ale stoi tu tak w gaciach chyba z godzinę i ogląda i ogląda i ogląda.

Nie ma czucia bez oporu. Żadna siła nie mogłaby się przejawić, gdyby nie przeciwstawiła się czemuś innemu. Dlatego świadomość jest zawsze rozpięta między

²⁷ A. Kępiński, *Schizofrenia*, s. 84.

jakimś „chcę i nie chcę”, między jakimś „mogę i nie mogę”, między jakimś „tutaj i tam”, między jakimś „teraz i wtedy”. Im większe jest wewnętrzne rozdarcie człowieka, tym głębsze jest jego przeżywanie świata. Podmiot liryczny *FM3* skupia uwagę na ogniskach głębokiego przeżywania.

Z reguły każda myśl jest myślą o czymś i męczy, przypomina o jakimś rozdarcu. Dlatego podmiot liryczny ze szczególną uwagą opisuje doznaniowy wymiar myślenia. Doznaniowy, to znaczy odczuwalny ale taki, który nie zmusza nas do wyciągania dalszych wniosków.

*Coraz głębiej wchodzę w zamyślenie, ale nic nie myślę. Mam tylko uczucie trochę.
Jadę pustym tirem bez niczego w sobie. Pogłoś tu hałowy mam.*

Film mówiony 4

*Rozpędzam ducha mocno
że normalnie ten nie do
rozpoznania i wszystko
wzzz! wzzz! miga no
magnetyczne osoby kule
miłości powidoki w
bocznych tych szybach
ciemne mgły skrzydła osy
to jest w ogóle Film mówiony 4
Wojtek Bąkowski*

*no
2009 rok produkcji
rozpędzam ducha
mam dwa liczniki
oba mocy oczy
skaczą mi no
żeliwne te
wskazowy bicie
pałami
synchroniczne
do tyłu lecą lzy*

*tu ogólną dźwignią sobie tak ustawiam co jest ważne w ogóle
o głównej mojej tej tragedii rzadko myślę w ogóle trochę
zaniedbałem mam karną komunię muszę sypać kwiaty i się
dotknąłem w oko gołe bolało
znaczy nie bolało tylko tak nieprzyjemnie jakby
no wrażliwe
matka mi każe w kasku chodzić bo się
urodziłem grzeczny i dobry mówię dzień
dobry pierwszy i tak nie słyszę czy tam
ten drugi mi mówi nauczyciel były od
przedmiotu*

*który już jest mi w ogóle niepotrzebny debil
no*

*tu w słoju mam trochę powietrza z kiedyś z
pokoju gdzie było nachuchane miłością
mocno no*

*babcia i dziadek z całej siły to zakręcili
i pomarli ktoś zrobił dziurki dla
chomika chyba patrzę w koło wszystko
przyspieszone widać bo wiarze inaczej
falują włosy no*

*nie wiem czy powinienem cię tak mocno przytulać w ogóle
czy ty oddychasz nie sprawdzę za mało wyspecjalizowane
mam te*

*kikuty do bicia ręce kule do
przebijania się do gangsterów do
chaty rano o szóstej ten leży w
gaciach
zaskoczony*

*mam dreszcze mam dziesięć
warstw kołder słyszę przez
dziury boicho plażę no
Boże dlaczego musi być tak pięknie zawsze
to mi wykręca serce dzwonienie nie do
odebrania w brzuchu mi gra melodie a w
głowie głos taki gruby
że tonie w mózgowo rdzeniowym płynie
i mówi to do ciebie to do ciebie nie
włożę sobie tam ręki w duszę
mnie jeszcze coś dziabnie
lepiej nie będę się leczył
zewnętrznie bańki zrobią
się okrągłe się w nich
wyświetli film
no no i po całym
tym seansie
wszystkim będzie w ogóle trudno się wziąć w siebie
do pracy no bo jak tu po takim czymś uczyć dzieci
obsługiwać pojazdy mechaniczne
no WSB
FM 4
2009*

*wiedziałem że wszystko się zacznie jak będę w kiblu
słyszę akcję nie mogę się dotrzeć ciągle brązowe te
papiery na kupie wszystko namoknie i zniknie z*

dziury w silikonie wieje jakimś duchem wszystko
jest niedokładne niewykończone to znaczy że ma
duszę niby i te małe srebrne śledzie zapier...
przające no za dużo taki wie go zdepnę posiedzę
sobie jeszcze no w zapachach które tylko ja lubię
nie da się nikogo zaprosić nie można za wcześniej
wyjść są przystanki dekompresyjne windy taksówki
no

dookoła pełno powietrza dopiero w środku
wszystko idzie mi po kablach trzeba do mnie
mówić ucho-usta
szczelnie
ja chyba kiedyś tak nagrywałem na grundiga chyba
z drugiego grundiga no
pod wszystkimi w ogóle kołdrami jakie mam
i ta akcja była mocno zakręcona w słoju w
głębokich wodach i to jest nie do
wyłowienia i niech już sobie zostanie tak
no
i niech już sobie zostanie tak
no
i niech już sobie zostanie tak
no

to czego ci nie mówię a się domyślasz to jeszcze nic
jest dużo gorzej ja poważnie to mówię
światy w koło mnie jak takie te od rozgwiadzy
że się nie styka to w ogóle
nawet telefonicznie mam
włączoną opcję ukryj smsy
przed innymi smsami
i całe szczęście
przepraszam że nie oddzwonię ale nawet na to nie wpadnę
bo ty nie istniejesz i się ciesz
bo tu w tym smrodzie nikogo nie znasz
nawet mnie
nie wączhaj tego co tam wisi na moim krześle broń
Boże
nienawidzę jedzenia w łazience
w kuchni mycia zębów
ziemniaki brudne od buraczków
taka woda krew z całej siły
krzyczę nie!
przez sen
jak zacznę gadać więcej to mnie zastrzel

Film mówiony 4 z roku 2009 jest z jednej strony najbardziej chaotyczną, z drugiej najbardziej uporządkowaną formalnie częścią cyklu. Film to studium powstawania „sałaty słownej”. Podmiot liryczny snuje tutaj ciągi wrażeń na zasadzie luźnych skojarzeń. Chociaż w gruncie rzeczy nie ma skojarzeń mniej lub bardziej luźnych, czyli przypadkowych. Są raczej skojarzenia mniej lub bardziej prywatne. Struktura filmu jest przejrzysta w tym sensie, że oglądamy kolejno siedem scen, których konstrukcja jest identyczna. Podmiot liryczny zaczyna od pojedynczego wspomnienia lub przedmiotu. Na zasadzie skojarzeń pojawiają się kolejne przedmioty i zjawiska. Nowe nakładają się na poprzednie, aż powstaje zupełny chaos. W trzeciej scenie filmu widzimy najpierw słój, potem budzik, do tego dochodzi grób babci i dziadka, do tego jeszcze wizualizacja powiewów powietrza, płomień, koncert heavy metalowy, papużka trzymana w kikutach rąk, bokser, na dodatek jeszcze oddział policji wdzierający się do domu gangstera. Wizerunki tych rzeczy pojawiają się na ekranie. Jedne przezierają przez drugie. Widzimy coraz gęstszy i coraz bardziej bezładny kolaż sylwetowych kształtów. Każde ze zjawisk, które kolejno pojawiają się na ekranie, ma postać krótkiego zapętlenia, które powraca rytmicznie jak natrętna myśl. Każde zjawisko posiada również swoją krótką i zapętloną reprezentację dźwiękową. Kiedy zjawiska nakładają się na siebie, słuchamy więc jakby muzyki polifonicznej ze stopniowo narastającą ilością głosów. Ta polifonia do pewnego momentu jest wyraźnie urytmizowana, jednak po przekroczeniu pewnej gęstości głosów, wszelkie sensory giną w szumie. Ma to wymowę symboliczną. Jeżeli procesy myślowe są uwikłane w zbyt wielką liczbę wrażeń zmysłowych, wtedy zaciera się „sens” procesów myślowych, trudno wyodrębnić z chaosu jakieś przesłanki i wnioski. W chaosie istotny staje się „koloryt”, czyli barwa szumu, jakość doznaniowa, nie intelektualna.

Mówiliśmy o „sałacie słownej”, ale ze względu na międzyzmysłowy charakter pomieszania bodźców, lepiej byłoby mówić w tym wypadku o „zupie wrazeniowej”. Zjawiska i odczucia różnego typu mieszają się tutaj jak w kotle. Całość przypomina tzw. „burzę psychiczną”.

W ostrych formach schizofrenii, gdy struktura własnego „ja” i otaczającego świata uległa gwałtownemu rozbiciu, „ja chce” faktycznie przestaje istnieć; chory jest owładnięty niezwykłością wydarzeń, które zachodzą w nim i w otoczeniu, nie ma już zdolności wyboru, jest niesiony wartkim prądem omamów, urojeń, dziwnych doznań, gwałtownych uczuć. Taki nagły stan rozbicia dotychczasowego świata łączy się zwykle z niezwykle silnym uczuciem lęku (lęk dezintegracyjny), rzadziej z uczuciem ekstazy, wszechmocy, boskości, rozkoszy. Tego typu rozbicie struktury spotyka się najczęściej w postaci katatonicznej i w ostrych formach paranoidalnych. Trudno nawet wyobrazić sobie, co z chorym wówczas się dzieje; jest to prawdziwa burza psychiczna, wszystko jest pomieszane, „ja” rozbite na drobne fragmenty²⁸.

W zupie wrazeniowej składniki są drugorzędne. Najważniejszy jest poziom energetyczny, temperatura wrzenia, dzięki której wszystkie rzeczy mogą się połączyć w jeden wywar o wspólnym smaku. Dlatego zupa wrazeniowa, albo burza psychiczna są stanami wzniosłymi. Jakości poszczególnych wrażeń zostają tu unieważnione przez nadrzędne doznanie wysokiej energii, jakby zostały zmiażdżone przez parowóz jadący z wielkim pędem. Dlatego *FM 4* rozpoczyna się słowami: „Rozpędzam ducha mocno”.

²⁸ A. Kępiński, *Schizofrenia*, s.212.

W ostatniej scenie filmu podmiot liryczny wypowiada słowa: „To, czego ci nie mówię, a się domyślasz, to jeszcze nic”. Słowa te również podkreślają wzniosły charakter burzy psychicznej. Przedmiot wzniosłości jest jakby z definicji niewidzialny. Można go przewidywać, ale nie widzieć; przeczuwać, ale nie czuć. Jako rzecz nieskończenie wielka, albo nieskończenie odległa, nie posiada jakości. Jest jakby czystą energią, bez nośnika.

Film mówiony 5

Nierównomierne rozłożenie wszystkiego we wszystkich kierunkach zaczyna mnie wnerwiać.

Co to ma w ogóle być?

No.

Według tego, wielkiego wybuchu, powinno być równo, nie?

A nie jakieś, nie wiem, rzeczy, osoby, grupy.

Takie ozdabianie przestrzeni.

Ale wiocha!

Estetyzowanie.

Że tutaj dam więcej, a tu mniej czegoś tam.

A wiadomo, że nic nie ma.

Pusto w atomach.

Coraz zimniej.

Coraz mniej się interes kula.

Chyba, że to chodzi o to, że jest elektryka, że to ona decyduje, że idę tam, a nie tam. na przykład.

I coś tam omijam mimo piękna, a coś innego kocham, mimo że z wyglądu tragedia.

No.

A tu jest taki system, że są takie dodatkowe te wskazówki małe i nikt w ogóle tego nie wykorzystuje. Nie wiem po co to w ogóle jest i to haczy. się spowalnia mi tu to kręcenie. przyjemne te promienie.

*Sobie tym zrób, to zobaczysz, jak fajnie. Ale to jest szkodliwe podobno, źle działa na te mniejsze właśnie te obrotnice. Sobie odinstalowałem i mi wisi, zobacz, i teraz wszystko mogę. no
Się dobrze bawię.*

Tu mam takie coś.

Takie ciemno w pokoju.

I ono mi wzmacnia wszystko.

Piosenki normalnie takie nie są.

*Nie ma tych pierdzeń.
Bo to... szyby mi się trzęsą.
I w oczach mi te pantofelki tam pływają w tłoku.
I się przesuwa ciemno.
Aż zobacz no.
Taki wymaz idzie z tego.
Taki jakby warkocz.
I po tym widzę, że nawet jak leżę, to i tak pędzę szybko.
Razem z Ziemią.
No.*

*To już trzecia?
Naprawdę?
Czy to jest tylko takie ten?
Ozdobne, że zegar tak na stałe ustawienie, może?
Trzeba poczekać, się zobaczy, co będzie.
Ja nie wiem, co to w ogóle jest za myślenie, że godziny ozdobione, bo potem co?
No.
Patrz, zobacz, co się robi z tym.
To straszne.
Chociaż może to jest takie, nie wiem, samoukładalne, że brzydkie, ale przynajmniej raz dziennie ładne.
O trzeciej, czy tam, nie wiem, innej, według tego jak ktoś tam lubi, ma biologicznie to ustawione.*

*Aha, i jeszcze godła.
Już ci tłumaczę zasadę godel.
Biuurko pod oknem, ściemnienie i masz.
Zaczyna się.
Złe myślenie i ono brudzi mi rzeczy.
Na zawsze, że się już nie spierze.
Na przykład bluza, patrz.
Napromieniowała się i teraz jest godłem zagrożeń ze wszystkich przedmiotów.
Książki też mają na sobie ciężę.
To jest nieprzesądzone.
Magda ma zadzwonić jeszcze.
Ja czekam i się boję i patrzę i napromieniowuję to, co widzę.
To jest straszne.
Dobrze, że chociaż zasłoniło mi godzinę, bo
bym spaskudził dziewiętnastą ileś na zawsze.
I najgorsze te drzewa.
Czuby, końce.*

To, co nazwaliśmy „kolorytem” stanu psychicznego, można też nazwać „melodią” albo „piosenką” umysłu. Nie muszę rozumieć słów piosenki, żeby doznawać jej

kolorytu dzięki melodii. Tak samo nie muszę rozumieć znaczenia bodźców, które do mnie docierają, żeby doświadczać ogólnego kolorytu otoczenia.

W *FM 5* muzyka pojawia się w sensie dosłownym. Piosenka scala obraz filmowy. Nadaje jednaki koloryt wszystkim sprawom omawianym przez lektora. O ile w *FM 4* narrator przeżywa burzę psychiczną i nie ma czasu zbyt szczegółowo przedstawiać widzowi kolejnych wątków, o tyle w *FM 5* narrator skupiony jest na tym, żeby wytłumaczyć widzowi pewne problemy. Opisuje swoje przemyślenia i trzyma się tematu. Rozpoczyna swój monolog od pytania, dlaczego materia we wszechświecie nie jest rozłożona równomiernie. Inaczej mówiąc, dlaczego istnieje wielość ciał fizycznych, dlaczego ciała występują w mniejszych i większych skupiskach. Dlaczego wreszcie kształty ciał są takie konkretne. Przyzwyczajeni jesteśmy do tego, że rozpatrując jakieś zjawisko, możemy określić jego cechy sztywne czyli konieczne, oraz cechy zmienne czyli dodatkowe. Na przykład garnek do zupy musi unosić ciecz, nie może być dziurawy. Musi wytrzymać temperaturę gotowania. Powinien też mieć najlepiej dwa uchwyty. To byłyby konieczne cechy garnka, wynikające z jego funkcji praktycznej. Natomiast cechy dodatkowe garnka to na przykład kolor. Czy garnek jest czerwony, czy niebieski, jest jego cechą dodatkową, czyli ozdobną. Wniosek z tego taki, że jeżeli nie potrafimy przypisać jakiemuś zjawisku określonej funkcji praktycznej, zjawisko to zyskuje w naszych oczach wymiar estetyczny. Dlatego w kategoriach estetycznych rozpatrujemy nie tylko drobne szczegóły, które można zaniedbać, ale również największe znane nam struktury, zbyt wielkie, by je rozczytać. Przykładowo Droga Mleczna jest strukturą tak gigantyczną i złożoną, że właściwie nie ma sensu pytanie o jej „praktyczną funkcję”. Problemy największej skali podlegają raczej pod osąd estetyczny, niż rozumowy. Relacje między rozumowym a estetycznym rozczytywaniem zjawisk to główny temat, wokół którego krąży narracja *FM 5*.

FM 5 jest zwieńczony fragmentem, w którym narrator tłumaczy, jak powstają godła. Omówiłem to w pierwszej części tej pracy.

Film mówiony 6

Jak mi pobierają krew, to mdleję.

Jak mówię brzydkie rzeczy, to też.

I wtedy takie kwiaty mi tańczą w czaszce.

Ich nie dotknę.

Tam nie dojdę.

Aureola mi rośnie czarna.

Od grzechów chyba to jest.

Zbiegowisko całe brudne.

Chcą mi zobaczyć tam do środka.

Ja nie mogę sobie zajrzeć.

Nawet przyszedł maszynista i mówi do dzieci:

Nie wolno się na to patrzeć.

To nie jest nic ciekawe.

Się wylał kawaler.

Gęstą mam tę krew.

*Nie dochodzi mi do tych małych żyłek.
Zobacz, że... o.
Bez palców mam tylko taką pięści gładką buzię.
Na szczęście, bo moja krew ma skład.
Ciężki tężec.
Dziedziczne.
Grzechy gwoździe.
Najważniejsze te.
Sprawy główne.
Ich nie dotknę.*

*Taksówkarzu zamknij mordę i więź mnie.
Ja nie chcę nic wiedzieć.
Rozłączam się, bo zaczyna się tunel.
Genealogiczny pień bez gałęzi.
Głuchy totem.
Nic się nie dowiem o mojej sprawie.
Nic tam nie rozgarnę.
Kołder krwionośnych.
Boże.
Sprawy główne.
Najważniejsze moje.
Ich nie dotknę.
Sprawy główne.
Najważniejsze.
Ich nie dotknę.
Sprawy główne.
Najważniejsze.*

Film mówiony 6 z roku 2011 ma charakter jawnie autobiograficzny. Podmiot liryczny ukazuje tu wprost sceny z życia artysty, który ma ciało, jakoś się ubiera, jeździ taksówkami, martwi się jakimiś sprawami.

Przez cały film słyszymy monotony utwór muzyczny skonstruowany z powtarzającego się krótkiego motywu. Muzyka nadaje filmowi koloryt specyficznego niepokoju. Wydaje się, że dźwięki wypełnią jakąś przestrzeń, że wygodnie rozejdą się jakimś echem, ale to echo jest tłumione i dławione. Muzyka ta jest rytmiczna, ale jest to rytm jakby płytkiego oddechu, albo ściśniętego serca. Również monolog lektora jest nagrany w niepokojący sposób. Słowa, które słyszymy, dochodzą nas jakby z notorycznie urywającej się rozmowy telefonicznej. Te przerwy w transmisji przypominają coś w rodzaju percepcyjnej czkawki, stan, w którym człowiek co chwilę traci i odzyskuje kontakt z rzeczywistością.

Podmiot liryczny skupia się na własnym ciele, albo poprzez pryzmat własnego ciała widzi inne rzeczy. Wszystko utrzymane jest w kolorycie hipochondrycznym.

W urojeniach hipochondrycznych niewiadomą jest własne ciało. Obraz percepcyjny powierzchni własnego ciała w porównaniu z obrazem otaczającego świata jest ubogi, a wnętrza ciała - prawie pusty,

wypełniony nikłymi wiadomościami z anatomii i fizjologii. Łatwo więc pod wpływem błahej nawet, ale budzącej niepokój dolegliwości puste miejsce zapełnia się groźnymi tworam, które zależnie od panującej mody na najgroźniejszą chorobę mogą być trędem, kiłą, rakiem, zawałem serca itd²⁹.

Paradoks polega na tym, że wnętrza naszych ciał, chociaż nam najbliższe, są nam niedostępne. Nikt na co dzień nie ogląda wnętrza własnego żołądka, albo płuc. Charakterystyczne dla ludzkiej umysłowości jest to, że ta najbliższa człowiekowi przestrzeń, przez swoją niewidzialność, staje się fundamentem mitu, zabobonu, domysłów fantastycznych i niejasnych przekonań. Niewidzialność własnych organów wewnętrznych jest główną przyczyną tego, że pojmowanie świata, z własnym wnętrzem na czele, jest metaforyczne. Mówimy i myślimy na przykład: „kamień spadł mi z serca”, „motyle w brzuchu”, „głowa mi pęka”. Gdyby ktoś rzeczywiście był przekonany, że ma motyle w brzuchu, byłoby to urojenie. Metafora wyrażona w słowach jest urojeniem ograniczonym co do zaangażowanych zmysłów. Prawdziwe urojenie jest to metafora odbierana wszystkimi zmysłami.

Hipochondryczne urojenia podmiotu lirycznego *FM 6* są niezależne od panujących mód. Nie dotyczą zwykłego zawału albo raka (choć wizja gigantycznego nowotworu występuje w *FM 3*). Są bardziej artystyczne. Narrator *FM 6* mówi o czarnych kwiatach, które tańczą mu w czaszce. Od grzechów wokół jego głowy rozlewa się czarna aureola. Ma zbyt gęstą czarną krew, która nie dopływa do najcieńszych naczyń, przez co odpadną mu palce. Wpadnie pod tramwaj. Brak kontroli nad wnętrzem własnego ciała jest projektowany na sprawy życia zewnętrznego. „Sprawy główne. Ich nie dotknę” – mówi narrator. W sensie literackim *FM 6* jest przykładem kanalizowania traum.

FM 6 to jedyny w serii filmów mówionych film lalkowy. Istotnym elementem są tu modele pojazdów szynowych. Rozpędzony pociąg jest uosobieniem pędu i energii w ogóle. Pociąg jest też metaforą ciała, ponieważ jest pojemnikiem. Ma wnętrze i zewnątrz.

²⁹ A. Kępiński, *Schizofrenia*, s. 102-103.

Część III Analiza wzruszeń i rozdrażnień

Opiszę tutaj dwie prace filmowe. Ich tytuły są:

Analiza wzruszeń i rozdrażnień. część 1

Analiza wzruszeń i rozdrażnień. część 2

Są to dwie części tego samego poematu, czy raczej nawet dwie wersje tego samego wiersza (zgodnie z powiedzeniem, że jeden pisarz całe życie pisze jedną książkę, tylko na różne sposoby). Podmiot liryczny *Analizy wzruszeń* jest człowiekiem dojrzałym w tym sensie, że głównie wspomina. O ile w serii sześciu pierwszych filmów mówionych narracja dotyczy teraźniejszości, w której można coś zdziałać, o tyle w *Analizie* teraźniejszość jest punktem wyjścia raczej do snucia wspomnień niż planów. Z wiekiem podmiot liryczny staje się nasycony przeszłością do tego stopnia, że przeszłość przeważa w nim nad innymi rzeczami. Nawet najśmielsze wizje przyszłości nie wyrwą się z pola grawitacyjnego faktów przeszłych.

Analiza wzruszeń i rozdrażnień. część 1

Głębokość moich myśli szybko się zmienia.

Prawdy łopoczą w perspektywach.

Nie zdążę tego porządnie narysować.

Muszę szybko, na odlatujących serwetkach.

No trudno.

Będą niedokładne te przedstawienia.

To jest analiza wzruszeń i rozdrażnień, zgodna z możliwością wewnętrznego widzenia.

*Lekko uderzam głową o ścianę nośną.
Sztwność budynku rozlewa się w
formie przyjemności
na całe ciało, przechodzi w
szmer ołówków i dalej
powstaje ciąg - rzeczy z
ideami:
zmęczenie,
mebel, romb,
światło,
jakiś słowo,
parowóz.*

*Ten człowiek, ten
cholerny człowiek,
stanął mi na widoku
ukochanym.
I gada tam przez komórkę.
Widać w nim:
mnie, kawiarnię i jego sprawy
budowlano - wykończeniowe jakieś
drobne. Kołki rozporowe i inne. To
wszystko się miesza strasznie w
jego grubym kształcie. świnio
wypuść mnie stąd.
No przesuń się.
Może to już tak zostanie?
Na zawsze będę w takim
piekle.*

*Od dwóch minut gapię się na różne rzeczy na
stole. W tym czasie odnotowałem kilka
przebiegów myśli trzęsących.
Stoję od nich w bezpiecznej odległości.*

*Ulica Murawa w Poznaniu idzie przez
jakąś inną ulicę w Warszawie.
Jest przemęczona ciągłym wspomnianiem.
Jestem szczęśliwy.
Wiwatuję jako
tłum. W światłach
latarni gromadzę
się.*

*Części miasta, w których nie pamiętam co jest
łączy się, zasklepiają w moim
kształcie. To są miejsca, gdzie
nie byłem i nie pójdę raczej.
Leżę i myślę o tym, że nie pójdę, a mógłbym.
Możliwość szumi w kaloryferze.*

*Ten tramwaj jest konkretny.
To jest GT-8 z Duwagu w Dsseldorfie.
On został jako jedyny, nie zmieniony element.
No i jeszcze przeciąg wyje tak samo jak zawsze.
Bo mój pokój dawno przerobiony.
Bloki już tyle razy ocieplane i
malowane w jakieś wzory. Tak że
tylko układ fasad jakoś działa na
mnie, mniej więcej.
Wyciągam z tego jakieś melodie niewyraźne.
Tańczę do nich na tapczanie.
Mam nadzieję, że umrę
zanim się zacznie rozbiórka wielkiej płyty.
Albo jeszcze gorzej; dorabianie wieżyczek
arabsko-ruskich.*

Analiza 1 (2015) jest filmem rysunkowym. Sposób animacji jest tu charakterystyczny w swej oszczędności. W tradycyjnej animacji oglądamy przeważnie wiele kolejnych rysunków na sekundę. Tutaj w poszczególnym ujęciu rysunek jest jeden, a nanoszone są na niego stopniowo drobne zmiany. Z jednej strony jest to przejaw tzw. lenistwa animacyjnego, ale równocześnie nadaje to obrazowi filmowemu pewną statyczność. Brak migotania między kolejnymi klatkami podkreśla lekko oniryczny charakter utworu. Przez cały film przewija się piosenka *Sweet love* Anity Baker. „Prawdy łopoczą w perspektywach” mówi narrator. Tym słowom towarzyszy rysunek przedstawiający nieruchomą fasadę domu. Natomiast ujęty w perspektywie bok budynku przyjmuje różne kształty i powiewa jak chorągiew, jakby rysownik szukał odpowiedniego przedstawienia, jakby starał się nadać za zmiennym stanem rzeczy. „Nie zdążę tego porządnie narysować”.

Kolejna scena filmu jest małym studium odczuwania synestetycznego. Doznania z różnych zmysłów układają się w konstelacje. „Sztynność budynku rozlewa się w formie przyjemności na całe ciało”. Zmęczenie, mebel, romb, światło, jakieś słowo, parowóz przenikają się i tworzą jeden fresk. Przejieranie kształtów, które widzimy w kadrze jest charakterystyczne dla awangardy filmowej okresu międzywojennego. Następną sceną filmu również odnosi się do klasyki obrazu filmowego. Widzimy mianowicie człowieka za szybą i nałożone na jego obraz odbicie obserwatora. Człowiek przegląda się w człowieku. Ale szyba symbolizuje również fakt, że grubas za szybą należy do innego świata. „Jego sprawy budowlano - wykończeniowe jakieś drobne. Kołki rozporowe i inne”. Obserwator i obserwowany są na sobie jakby skazani. „Wypuść mnie stąd. No przesuń się. Może to już tak zostanie? Na zawsze będę w takim piekle”. Oczywiście, że chodzi tu o niechciane towarzystwo innych ludzi, ale chodzi też o udrękę obcowania człowieka z samym sobą. Warto tu

przywołać znów *Skecz radiowy* Becketta (zob. cz. I, Podmiot liryczny). Komisja prowadząca przesłuchanie męczy się bardziej od przesłuchiwanego. Przewodniczący mówi na koniec do asystentki: „Kto wie, może jutro będziemy już wolni”. Kolejna scena ma znów charakter doznaniowy. Podmiot liryczny patrzy się na rzeczy, a myśli o czymś innym. W kadrze widzimy charakterystyczne dla przezierania zaburzenie perspektywy przestrzennej. Na przykład postać narratora jest mniejsza niż krople do nosa. Przez środek stołu biegną myśli. Jakies ceny, numery telefonów. „Ulica Murawa w Poznaniu idzie przez jakąś inną ulicę w Warszawie” – słyszymy dalej. Jest to jakby kolejny typ zaburzenia perspektywicznego. Wspomnienie o jednym miejscu jest rzutowane na drugie miejsce.

Następnie pojawia się wątek idei nieskończoności, dzięki której świadomość podmiotu lirycznego jakby wywija się na drugą stronę. Na wzór powiedzenia „wiem, że nic nie wiem”, paliwem poznania stają się rzeczy, o których podmiot nie pamięta. „Części miasta, w których nie pamiętam, co jest, łączą się, zasklepiają w moim kształcie”. Człowiek jest tu ukazany jako wcielenie możliwości, które być może już się nie spełnią.

Na koniec poematu następuje fragment nostalgiczny, w którym mowa o tęsknocie za sprawami przeszłymi. Wpisuje się to w tradycję polskiej literatury powojennej o odcieniu romantycznym. Tadeusz Konwicki pisał w *Kronice wypadków miłosnych*: „Nie ma już krainy mego dzieciństwa. Ona drzemie jeszcze we mnie i razem ze mną rozsypie się w proch”. Słowa: „Mam nadzieję, że umrę zanim się zacznie rozbiórka wielkiej płyty. Albo jeszcze gorzej; dorabianie wieżyczek arabsko-ruskich” mają podobny wydźwięk, jednak nieco bardziej związany z aktualną sytuacją geopolityczną.

Analiza wzruszeń i rozdrażnień. część 2

Nie wolno się tak bawić.

Wiem o tym.

Ale jak tylko zostanę sam na chwilę, bez opieki, to zobaczcie, co robię.

Słuchajcie, co się dzieje.

Wchodzę cały do swojego serca.

Oglądam tu piękny pokaz.

Przebieg pustych zdań.

Z samego światła.

I od tego w mózgu mi się wysypał cały wór silnych narkotyków.

Co za wspaniała impreza.

Smutek idzie równo z piosenkami.

Dmucha w trąbki.

Jestem taki mądry.

Wielkie rozumienie świata wzbiera we mnie.

Przesuwa się.

Trochę przesadzam.

Muszę już wracać do siebie.

Idzie ciężka fala ciepłych dni.

*Grubo zakrywam okno.
Palę żarówkę.
I w koldrach wyświetlam film.
Zeszły nowy rok.
W fioletach.
Taki kolor ma moja dusza.*

*W głowie mam dawne czasy.
Ciemne.
Łatwo się tu rozpędzam.
Mam narysowany ogień, żeby się nie bać.
Te światła dalekie, które mijam to są chyba moje miejsca urodzenia.*

*Na dworze jest pięknie.
W książkach bardzo ciekawie.
W ogóle nie wychodzę.
Nie czytam.
Siedzę nieruchomo w możliwościach.
Już o tym mówiłem kiedyś.*

*To jest chyba w ogóle moja ulubiona pozycja.
W sercu mam wielkie żagle.
Ledwo mogę to utrzymać.
Na promieniach rzęsowych.*

*Horyzonty.
Widoki z okiem wcześniejszych mieszkań.
Dawne przegapione szczęścia.
Co jedna tęsknota to silniejsza.
W każdą stronę mam milimetr do płakania.
Dziwnie to musi z zewnątrz wyglądać.*

*W ogóle, która to jest godzina?
Jezu.
Powiniennem już spać.
Mam zgasłe oczy.
W pokoju, gdzie jest pełno światła.
Przeglądam ciemność narysowaną byle jak.
Z nudów i ze zmęczenia.
Straszny ten ptak.*

Druga część *Analizy* (2016), w odróżnieniu od pierwszej jest kolorowa i bogata w szczegóły. Film rozpoczyna się przypomnieniem spraw z dzieciństwa, że nie wolno bawić się zapalkami ani światłem bez potrzeby. Chodzi o przywołanie silnych emocji związanych z robieniem rzeczy zakazanych. W warstwie dźwiękowej uderza

zastosowanie dwóch piosenek jednocześnie; smutnej i wesołej, co nadaje całości koloryt pewnego rozszczepienia duszy. Dalej widzimy parowóz wjeżdżający do własnego pieca, co jest symbolem introspekcji i autoanalizy. „Wchodzę cały do swojego serca. Oglądam tu piękny pokaz. Przebieg pustych zdań”. Podmiot liryczny mówi tu o tym, że pobudzić emocjonalnie mogą nas same „szkielety gramatyczne zdań”, jakies językowe formy bez treści. „Z największą przyjemnością czytam książki o języku. Około pięćdziesiątki chętnie stajemy się gramatykami. Pasja do błahostek”³⁰ – pisał Cioran, i jest w tym wiele prawdy, że z wiekiem człowiek staje się czuły na jakies zasady ogólne, a mniej na konkrety. Albo inaczej – sprawy ogólne stają się konkretami.

Następnie oglądamy scenę libacji alkoholowej smutnej i wesołej jednocześnie. Stół weselny jest tam jednocześnie pomostem na wodzie. Beztraska łączy się ze smutkiem. Słyszemy jednocześnie dwie melodie i dwa rodzaje echa, które dzielą przestrzeń na wewnętrzną i zewnętrzną, a jedna odkleja się od drugiej. Następna scena jest sceną porannego kaca. Bodźce, chociaż różnorodne w natężeniu, wydają się jednakowo odległe, jakby należały raczej do wspomnień, niż terażniejszości. Słyszemy przy tym dźwięki plaży w pełni lata oraz jednocześnie fajerwerki noworoczne.

Kolejny obraz nawiązuje do przeszłości w ogóle, a do kina historycznego w szczególności. Słyszemy jazdę konną. Ciemność rozświetla nieudolnie narysowana pochodnia. Nieudolność tego rysunku symbolizuje nieskuteczność uspakajania się rozumowego. Narrator mówi o światłach na horyzoncie: „To są chyba moje miejsca urodzenia”. Symbolizuje to rozszczepienie idei domostwa i korzeni duchowych. Następnie pojawia się wątek wyraźnie zaznaczony w pierwszej części *Analizy*, dotyczący faktu, że większości rzeczy nie zobaczymy tak czy inaczej. „Na dworze jest pięknie. W książkach bardzo ciekawie. W ogóle nie wychodzę. Nie czytam”. Słyszemy też specyficzny dźwięk z samolotu pasażerskiego, informujący, że osiągnęliśmy wysokość przelotową i możemy odpiąć pasy. Ten stan przebywania w powietrzu jest metaforą bycia nigdzie.

Podmiot liryczny mówi dalej o wewnętrznych napięciach duszy. „W sercu mam wielkie żagle”. Dźwiękową ilustracją tego jest sugestywny dźwięk skrzypiącego drewnianego okrętu, który wytrzymuje wielkie naprężenia. Metaforyczna łódź duszy jest narażona na działanie różnych wspomnień, a każde ciągnie w swoją stronę. Ponieważ rzecz dotyczy rzeczywistości wewnętrznej, narrator mówi o „promieniach rżesowych”, czyli o tym, co powstaje w oku, ale ma wielki wpływ na widzenie zewnętrzności. Przypomina się tu znana anegdota o astronomie, który zobaczył słońca na księżycu, ale potem się okazało, że to nie słoń, tylko mysz i nie na Księżycu, tylko w lunecie.

Utwór kończy się sceną zasypiania o świcie. Słyszemy, jak szum komputera cichnie, zostaje tylko śpiew ptaków.

³⁰ E. Cioran, *Zeszyty 1957-1972*, s. 148.

BIBLIOGRAFIA

Bąkowski Wojciech, *Analiza wzruszeń i rozdrażnień. część 1*, 2015.

Bąkowski Wojciech, *Analiza wzruszeń i rozdrażnień. część 2*, 2016.

Bąkowski Wojciech, *Film mówiony 1*, 2006.

Bąkowski Wojciech, *Film mówiony 2*, 2007.

Bąkowski Wojciech, *Film mówiony 3*, 2008.

- Bąkowski Wojciech, *Film mówiony 4*, 2009.
- Bąkowski Wojciech, *Film mówiony 5*, 2010.
- Bąkowski Wojciech, *Film mówiony 6*, 2011.
- Bąkowski Wojciech, *Jem kamienie*, w: Niwea, 2011.
- Bąkowski Wojciech, *Tyły głów*, w: Półmrok, 1/2015.
- Bąkowski Wojciech, *Ulica złotych uliczek*, w: Półmrok, 1/2015.
- Beckett Samuel, *Skecz radiowy*, tłum. i reż. Antoni Libera, słuchowisko Teatru Polskiego Radia, 2007.
- Bosacki Piotr, *Traktat poetyczny*, w: „Półmrok” nr 1, 2012.
- Bosacki Piotr, *Komentarz do Rzeczy oczywistych*, Poznań 2015.
- Cioran Emil, *Zeszyty 1957-1972*, Warszawa 2016.
- Eliade Mircea, *Mit wiecznego powrotu*, Warszawa 1998.
- Eliade Mircea, *Sacrum a profanum*, Warszawa 2008.
- Eliot T.S., *Knowledge and Experience in the Philosophy of G.H. Bradley*, London 1964.
- Jung Carl Gustav, *Podstawy psychologii analitycznej. Wykłady Travistockie*, Warszawa 1995.
- Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 1986.
- Kępiński Antoni, *Schizofrenia*, PZWL, Warszawa, 1979.
- Władysław Tatarkiewicz, *Historia Filozofii*, Tom I-III, PWN, Warszawa, 1988.

Streszczenie

Praca ta opisuje gatunek filmu mówionego. Gatunek ten jest charakterystyczny ponieważ łączy w sobie film animowany i literaturę, przy czym autor filmu mówionego jest jednocześnie animatorem i literatem, co nie jest takie częste.

Wstęp pracy dotyczy poetyki i wykazuje przewodnią rolę słowa w ludzkiej świadomości czyli również w budowaniu i odbiorze dzieł artystycznych.

Pierwsza europejska teoria estetyczna, czyli starogrecka teoria poezji jest zaskakująco aktualna. Posługując się kluczem trzech pojęć: naśladownictwa, iluzji i oczyszczenia, można analizować poetykę nowoczesną.

„Poetyka to sensowność zdań formalnie niedorzecznych”. Chodzi o to, że mowa naturalna, potoczna, dziecinna, dzięki swoim niedoskonałościom, paradoksom, regionalizmom itd. potrafi dokonać rzeczy niemożliwej. Gdybym uważnie słuchał, co się do mnie mówi, gdybym przywiązywał wagę do znaczenia słów i usłyszałbym, np. że „*Kamienie mają smak zębów*”, musiałbym to uznać za przejęzyczenie. Jednak doceniam treść tego przejęzyczenia i rozumiem sens tego bezsensu. Przejęzyczenie wyczuwamy „z kontekstu”. Ale w kontekście czego mam je tutaj wyczuwać? Chyba w kontekście wszystkiego. Zjawisko rozumienia rzeczy „w kontekście wszystkiego” ma związek z intuicją. Wyimaginowany poeta idealny ma bezpośrednie połączenia między każdym a każdym ośrodkiem mózgowym. Potrafi skojarzyć każde wzruszenie z każdym, w mgnieniu oka, w błysku intuicji. Zdanie poetyckie jest synestetyczne, może łączyć wrażenia wszystkich zmysłów. Mówimy na przykład: „*mam motyle w brzuchu*”. Gdyby ktoś rzeczywiście był przekonany, że ma motyle w brzuchu, byłoby to urojenie. Metafora wyrażona w słowach jest urojeniem ograniczonym co do zaangażowanych zmysłów. Prawdziwe urojenie jest to metafora odbierana wszystkimi zmysłami. Myślenie poetyckie zawsze posiada wymiar lekko urojeniowy i dlatego narzędziem do badania myślenia poetyckiego jest w tej pracy wiedza o mechanizmach schizofrenii.

Pierwsza część pracy omawia pojęcia podstawowe, których znajomość jest konieczna dla analizy *Filmów mówionych*. Pojęcia te są:

- Podmiot liryczny

Mówiąc o „podmiocie lirycznym”, oddalamy się od kwestii społecznych i zastanawiamy się nad językiem w abstrakcyjnym sensie. Podmiot liryczny to domyślna albo urojona osoba odpowiedzialna za gramatykę jakiejś konstrukcji językowej.

- Godła

Są to święte znaki, przedmioty, słowa, obrazy, które są konkretne i skończone, ale dla artysty stają się oknami na cały świat. Są jak ołtarze będące siedzibami jakichś wielkich mitów. Godła są głównymi filarami w budowie dzieł.

- Wzruszenie

Jest to najważniejszy stan emocjonalny dotyczący dzieła sztuki. Towarzyszy zarówno tworzeniu, jak i oglądaniu dzieła. Wzruszenie w kontakcie z dziełem jest tym, czym upojenie w kontakcie z winem.

- Wzniosłość

Jest to straszne piękno, czyli synteza przeżycia estetycznego.

Druga część pracy omawia cykl sześciu *Filmów mówionych*.

Słowa, które słyszymy w *Filmie mówionym I* mają charakter przedliteracki. Są raczej przepoczwarzoną oddech, pomrukiwaniem, niż treścią przekładalną na pismo. Słuchaczowi wydaje się, że głos, który słyszy w filmie nie należy do człowieka czytającego z kartki. Zdaje się, że to nie jest lektor, tylko raczej komentator na żywo. Dlatego to nie jest „film czytany”, tylko „film mówiony”. Ale te pomyłki, westchnienia, zająknięcia, są zapisane i odegrane przed mikrofonem. Dlatego możemy tu mówić o „literaturze konkretnej” czyli o utworze złożonym nie z abstrakcyjnych słów, tylko z realnych dźwięków, które wydobywają się z ust człowieka. **Trzecia część** pracy omawia dyptyk filmowy *Analiza wzruszeń i rozdrażnień*.

Utworki te wpisują się w tradycję polskiej literatury powojennej o odcieniu romantycznym. Tadeusz Konwicki pisał w *Kronice wypadków miłosnych*: „Nie ma już krainy mego dzieciństwa. Ona drzemie jeszcze we mnie i razem ze mną rozsypie się w proch”. Słowa z *Analizy wzruszeń I*: „Mam nadzieję, że umrę zanim się zacznie rozbiórka wielkiej płyty. Albo jeszcze gorzej; dorabianie wieżyczek arabskoruskich” mają podobny wydźwięk, jednak nieco bardziej związany z aktualną sytuacją geopolityczną.

Summary

This dissertation describes the genre of spoken movie. This genre is distinctive as it brings together animated movie and literature, while the creator of a spoken movie is an animator and a literary persona at the same time, which is not that common.

The introduction to the thesis concerns poetics and presents the leading role of words in the human conscience, as well as in the creation and reception of artistic works.

The first European aesthetic theory, that is the Greek theory of poetry, feels surprisingly up-to-date now. Using this key of three terms: mimesis, illusion and catharsis, one can analyse modern poetics just as effectively.

“Poetics is a sense of sentences that are formally ridiculous”. The point is that natural speech – everyday, childish, imperfect, paradoxical and full of regionalisms etc. – can do the impossible. If I listened carefully to what I was being told, if I paid attention to the meaning of the words, I would for example hear that “stones taste like teeth” and I would have to assume it was a slip of the tongue. But I do appreciate the content of that slip of the tongue and I understand the sense in that nonsense. We detect a slip of the tongue from the “context”. But in what context should I sense it here? Perhaps in the context of everything. The phenomenon of understanding things in the context of everything is connected to intuition. The imaginary ideal poet has direct connections between every single brain centre. It can associate every emotion with every other emotion in the blink of an eye, in a flash of intuition. The poetic sentence is synesthetic, it can connect sensations from all the senses.

We say for example: “I have butterflies in my stomach”. If someone really was convinced that they [literally] had butterflies in their stomach, that would be a delusion. A metaphor expressed in words is a delusion limited in terms of the senses engaged. Real illusion is a metaphor experienced by all the senses.

Poetic thinking always has a slightly delusional dimension and this is why knowledge of schizophrenic mechanisms is a tool for the examination of poetic thinking in this dissertation.

The first part of the thesis discusses the basic terminology required for the analysis of *Spoken Movies*. These terms are as follows:

- Lyrical subject

Speaking of the “lyrical subject”, we depart from social issues and ponder language in an abstract sense. The lyrical subject is an implicit or imaginary persona responsible for the grammar of some language structures.

- Emblems

These are holy signs, words and objects that are real and finished but, for the artist, become windows to the whole world. They are like altars that are home to some great myths. The emblems are the main pillars in the creation of the work.

- Thrill

This is the most important emotional state concerning the work of art. It accompanies both the creation and viewing of the work. Being touched during contact with the work is the same as inebriation with wine.

- Sublimity

This is a terrible beauty, or a synthesis of an aesthetic experience.

The second part of the thesis discusses a cycle of six *Spoken Movies*.

The words that we hear in *Spoken Movie 1* have a pre-literary character. They are more a transformed breath or murmur than content translatable into a script. The listener gets the impression that the voice they hear in the movie does not belong to a man reading from a piece of paper. It feels as though this is not a lector but rather a live commentator. That is why it is not a “reading movie” but a “spoken movie”. But those mistakes, sighs and stutters are recorded and performed in front of the mike. This is why we speak of “concrete literature”, or a work made not of abstract words but actual sounds that come out of a human mouth.

The third part of the dissertation discusses the film diptych *Analysis of Thrills and Irritations*. These pieces fit into the tradition of Polish postwar literature with a romantic savour. In *A Chronicle of Amorous Accidents*, Tadeusz Konwicki wrote: “There is no land of my childhood anymore. It still sleeps within me and with me it will turn into ashes”. The words from *The Analysis of Thrills 1*: “I hope that I will die before the demolition of the LPS buildings starts. Or even worse, adjusting the Arab-Russian turrets (...)” have similar tone although they are a bit more connected to the current geopolitical situation.