

MAGDALENA LINK-LENCZOWSKA

FUNKCJA SPOJRZENIA W FILMIE SŁOŃCE W DRZEWIE PIGWY VÍCTORA ERICE

W KONTEKŚCIE PERCEPCJI HAPTYCZNEJ JUHANIEGO PALLASMY

MAGDALENA LINK- -LENCZOWSKA

Absolwentka literatury porównawczej i filmoznawstwa, obecnie doktorantka na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w dyscyplinie nauk o sztuce. Zajmuje się współczesnym kinem hiszpańskim. Dotychczas publikowała w „Bez Porównania”, „Herito” i „New Eastern Europe”.

Natura filmowego medium, ufundowanego na zjawiskach optycznych, przez dziesięciolecia skazywała je na bezwarunkowe podporządkowanie funkcjom wzroku, także w refleksji teoretycznej. We współczesnych podejściach badawczych coraz wyraźniejsza staje się jednak tendencja do weryfikowania roli pozostałych zmysłów w procesie kreacji i odbioru materiału audiowizualnego. *Sensuous film theory*, czerpiąc z fenomenologii materialnej, głównym obiektem zainteresowania czyni ciało widza i wpływ jednostkowych, cielesnych uwarunkowań na proces recepcji dzieła. Multisensoryczne zależności w odniesieniu do filmu mogą jednak wykraczać poza sytuację odbiorczą i radykalną fizjologizację pozycji odbiorcy dokonywaną przez Vivian Sobchack na gruncie wspomnianej teorii¹. *El sol del membrillo*² (1992) Víctora Erice jest utworem z pogranicza dokumentu, filmu eksperymentalnego i eseju³, w którym

¹ V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton – New York 1992.

² Film funkcjonuje w Polsce pod dwoma tytułami: *Sen o świetle*, który jest odpowiednikiem tłumaczenia angielskiego, lub *Słońce w drzewie pigwy*, bliższym oryginalnemu.

³ Jak zauważa Andrzej Pitrus: „Erica jest tu wyraźnym spadkobiercą Chrisa Markera – mistrza niezwyklej sztuki narratywizowania rzeczywistości. Zarejestrowane przez kamerę obrazy nie są zwykłą dokumentacją. Przez twórcze działanie, polegające na umieszczeniu sfilmowanych obrazów w precyzyjnie zaplanowanej strukturze, stają się argumentami wywodu będącego kinematograficznym ekwiwalentem wynalazku Michela de Montaigne’a. *Słońce w drzewie pigwy* jest nie tylko filmem, ale także rodzajem filmowej instalacji,

reżyser, na równi z obiektem swojego spojrzenia – malarzem, za pomocą szeroko rozumianych kryteriów haptycznych podejmuje próbę zmierzenia się z fenomenem sztuki, czasu i poznania. Przedsięwzięcie ściśle związane jest z przestrzenią prywatną – domem i ogrodem bohatera, w których rozgrywa się niemal cała akcja i których zamknięta, intymna przestrzeń stanowi warunek *sine qua non* pracy nad obrazem rejestrowanym przez kamerę. Cechy te czynią film interesującym materiałem do analizy możliwości zastosowania na gruncie kina wywodzących się z teorii architektury koncepcji Juhaniego Pallasmy.

Fiński badacz, choć w swych studiach najchętniej odwołuje się do kontekstu sztuk wizualnych, jest również autorem książki poświęconej funkcjom architektury w kinie, którą za Jeanem-Lukiem Godardem rozumie szeroko jako architekturę kinematograficznej ekspresji⁴, wskazując również na obustronność tej relacji i znaczenie kinematycznego doświadczenia architektury w rzeczywistej przestrzeni. W składających się na pracę esejach poddaje analizie filmy Michelangela Antonioniego, Alfreda Hitchcocka, Stanleya Kubricka i Andrieja Tarkowskiego oraz zawarte w nich autorskie strategie budowania mentalnej przestrzeni czy, innymi słowy, architektury wyobraźni. Czyni to, ustanawiając obiektem swojego zainteresowania szczególny rodzaj obrazu – obraz poetycki, który na równi z obrazami postrzeganymi, zapamiętanymi i wyobrażonymi konstytuuje nasze doświadczenie rzeczywistości, a przy tym, odchodząc od samego przedstawianego przedmiotu, a przez to otwierając pole skojarzeniom i afektywności percypującego podmiotu, ma szczególną rolę wzmacniania naszej obecności w świecie⁵.

Drugim szczególnie interesującym dla tych rozważań wątkiem jest podejmowana przez Pallasnę w wielu tekstach krytyka modernizmu jako prądu dowartościowującego formę podporządkowaną funkcjonalizmowi i obiektywistycznym kryteriom – badacz dowodzi, że prowadzą one do dehumanizacji architektury, gdyż ta w dążeniu do uniwersalnych ideałów przestaje odpowiadać na prymarne, organiczne i indywidualne potrzeby jednostek. Odwołując się do myśli fenomenologicznej, wskazuje on na konieczność rezygnacji z dominującej współcześnie perspektywy okulocentrycznej, by stworzyć warunki autentycznemu ludzkiemu doświadczeniu i byciu w świecie. Pallasmaa postulując w jej miejsce reintegrację zmysłów, szczególne znaczenie przywiązuje do przywrócenia należnej roli najbardziej organicznemu z nich – dotykowi⁶.

„Malarze jednak tracą swą moc, gdy tylko zaczynają mówić. Oni muszą powiedzieć to, co mają do powiedzenia, cieniuąc zielen błękitem, ustawiając blok na bloku. Ich czary muszą się przeplatać niczym makrele płynące za szklaną taflą akwarium, w milczeniu, tajemniczo. Kiedy tylko pozwolić im unieść szkło i prze-

w której znaczenia rodzą się z zestawień, synchronizacji i dekonstrukcji poszczególnych jej elementów” (A. Pitrus, *¡Que viene el cartero!*, „Kwartalnik Filmowy” 81/2013, s. 147).

4 J. Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Rakennustieto, Helsinki 2001.

5 Por. tamże, s. 9.

6 Por. J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012.

mówić – czar pryska”⁷ – pisała Virginia Woolf w eseju zatytułowanym *Obrazy*, w którym kwestionowała narracyjne możliwości sztuk wizualnych i negocjowała sens deklaratywności symboliki, jaką się posługują. Pisarka wysuwała całkowicie odmienny postulat sztuki intuicjonistycznej – wykraczającej poza logikę rozumu, ale i oka, podstawowym narzędziem artysty czyniąc „trzecie oko”, stanowiące wsparcie dla pozostałych zmysłów wobec ich bezradności w procesie zapisu doświadczenia.

Podobna myśl wydaje się przyświecać ostatniej, jak dotąd, pełnometrażowej realizacji Víctora Erice, *Słońce w drzewie pigwy*. Inspiracją dla tego studium artystycznego warsztatu stało się spotkanie reżysera z Antoniem Lópezem Garcíą – jednym z najbardziej uznanych hiszpańskich malarzy współczesnych, realistą, znanym przede wszystkim z dokumentowania chłodnych, zurbanizowanych, metropolitarnych pejzaży Madrytu. Twórcy poznali się dzięki hiszpańskiej telewizji, na zlecenie której Erice miał zrealizować krótkometrażowy film poświęcony Garcíi. Reżyser podczas rejestracji pracy artysty w terenie zdecydował się na odwrócenie kamery w kierunku wypalonych letnim słońcem panoram miasta, nad którymi aktualnie pracował malarz, aby, przyjąwszy dokładnie jego punkty widzenia, podjąć próbę audiowizualnego skopiowania spojrzenia. Równie istotnym celem eksperymentu było otwarcie się na możliwość odtworzenia doświadczenia konkretnego aktu artystycznej kreacji w jego momentalności, rozumianego jako wypadkowa temperatury, dźwięków aglomeracji, przedostającego się do oczu pyłu, leżących pod stopami śmieci i innych składników miejskiego krajobrazu, odbieranych całym ciałem i, choć pozornie niebędących obiektami reprezentacji, wpływających na percepcję czysto wizualnych bodźców, a następnie odwzorowywanych na płótnie⁸. Próba filmowej reprodukcji procesu malarskiej kreacji wobec oczywistych różnic techniki i technologii nie mogła być uznana za adekwatną. Jednak zainspirowała reżysera do dalszego poszukiwania sposobów przekraczania ograniczeń reprezentacji, których efektem miałyby być nie tyle rejestracja rzeczywistości, ile odkrycie, ujawnienie w dziele jej esencji.

Zapisać, a jednocześnie narzędziem tego procesu stało się *Słońce w drzewie pigwy* – film, którego pomysł zrodził się spontanicznie u schyłku lata, gdy podczas rozmowy López zwierzył się z planu powrotu do swej wieloletniej, niezrealizowanej dotąd obsesji – plastycznego uchwycenia fenomenu jesiennego słońca w owocującym drzewie pigwy, będącego treścią szczególnie ważnego dla artysty snu. Erice decyzję, by towarzyszyć malarzowi z ekipą, zmuszony był podjąć niezwłocznie. Prace miały się rozpocząć pięć dni później, co ostatecznie zdeterminowało kształt filmu, za obopólną zgodą pozbawionego scenariusza czy innych, szkicowych choćby, prób strukturyzacji materiału. Formuła projektu w całości została podporządkowana intencji rygorystycznego zapisu rzeczywistości, wykluczającego inscenizację czy fikcjonalizację. Złożona konstrukcja metatekstualna wpisana w utwór czyni z niego jednak także bogate studium funkcji spojrzenia,

7 V. Woolf, *Obrazy*, [w:] *Eseje wybrane*, tłum. M. Heydel, Kraków 2015, s. 183–184.

8 Por. C. Arocena, *Victor Erice*, Cátedra, Madrid 1996, s. 277.

doświadczenia w sztuce i przez sztukę, wreszcie pisany językiem prostej materii traktat na temat granic między artystyczną kreacją a rzeczywistością.

Strategia reżysera, by uczynić kamerę świadkiem aktu tworzenia, wiązała się z koniecznością przyjęcia właściwych dla dokumentu ograniczeń formalnych, przekładających się na stylistyczną przezroczystość. Jednocześnie jednak autorska ambicja wyjścia poza funkcję reprodukcji materialności i uczynienia taśmy filmowej membraną, na której mógłby ujawnić się fenomen, wymusiła poszukiwanie środków wyrazu wykraczających poza dokumentalny weryzm, w celu ustanowienia bliższego, fizycznego kontaktu z filmowaną rzeczywistością. Erice uzyskuje ten efekt poprzez zaangażowanie w percepcję widza także czynników pozawzrokowych. Poza aktywizacją w procesie odbioru – w ramach pięcioelementowej typologii – smaku, węchu, słuchu, a przede wszystkim dotyku *Słońce w drzewie pigwy* przyznaje znaczenie także proponowanym przez Pallasnę dodatkowym zmysłom – światła i temperatury.

Zainteresowanie możliwościami multisensorycznej percepcji, a także przekształcenie funkcji samego patrzenia, dające się obserwować w dokumencie, to efekt wieloletnich poszukiwań reżysera, w którego filmach odbiorca wyrasta na figurę centralną. Zarówno w swych dotychczasowych fabułach – *Duchu roju* (1973) i *Południu* (1983), jak i późniejszym dokumentalnym *La morte rouge* (2006) to jednak spojrzeniu, nawet jeżeli miało ono w znacznej mierze wymiar intuicyjny i afektywny, Erice nadawał funkcję podstawowego narzędzia poznawania, a czasem wręcz ustanawiania rzeczywistości. Zabieg ten okazuje się jeszcze mocniejszą artystyczną deklaracją, gdy weźmie się pod uwagę, że bohaterami wszystkich filmów są dzieci, dla których prymarnym w percepcji świata zmysłem jest zwykle dotyk. Uczynienie wzroku dominantą wynika w dużej mierze z podejmowanych wątków autotematycznych – w każdym ze wspomnianych tytułów centralną rolę odgrywa doświadczenie kinowego seansu, w którym reżyser nawiązuje do swojego wspomnienia pierwszej projekcji, będącej inicjacją w świat ruchomych obrazów, które rzutowało na definiowanie natury medium jako narzędzia poznania w jego późniejszej pracy zawodowej.

Już w debiutanckim *Duchu roju* film staje się funkcją spojrzenia rozumianego jako aparat sprawowania kontroli. Klasyczny mechanizm projekcji-identyfikacji, a więc podporządkowanie omnipotentnemu spojrzeniu kamery, któremu ulega kilkuletnia bohaterka grana przez Anę Torrent po obejrzeniu w kinie objazdowym *Frankensteina* (1931) Jamesa Whale'a, stanowi tu zaledwie punkt wyjścia. Dziewczynka bowiem zaczyna nakładać rozpoznane w trakcie seansu diegetyczne struktury na otaczającą ją rzeczywistość. Utożsamia zbiegłego przed prześladowaniami reżimu Franco republikańskiego żołnierza z filmowym monstrum, a relacja, którą z nim tworzy, jest rezultatem wpisania siebie w przeniesioną z ekranu fabularną strukturę. Staje się zatem jednocześnie „ofiara” kamery, podporządkowując się zaproponowanej przez nią wizji świata, jak i źródłem spojrzenia, które aktywnie konstruuje rzeczywistość według własnych reguł, subiektywny ogląd biorąc za faktyczny stan rzeczy. Traktuje go wręcz jako jedyny realny, gdyż zanurzaniu się w świat własnej kreacji towarzyszy stopniowe osłabianie znaczenia znanego,

fizykalnego porządku reprezentowanego przez dom rodzinny, co znamionuje symboliczne przekazanie władzy – ofiarowanie uciekinierowi przez dziewczynkę zegarka należącego do jej ojca i funkcjonującego w filmie jako jego atrybut. Kino i stanowiące jego metaforę spojrzenie stają się u Ericie swoistym rytuałem przejścia, autonomizacją podmiotu – rozumianymi nie tylko jako inicjacja w dorosłość, ale także wkroczenie w porządek symboliczny. W obu przypadkach poznanie będzie miało jednak także wymiar dystansujący, czy wręcz alienujący.

Właśnie ten aspekt wzroku jako narzędzia doświadczania i zdobywania wiedzy oraz związaną z nim figurę widza wysuwa na pierwszy plan Juhani Pallasmaa w książce *Oczy skóry. Architektura i zmysły*. Poddaje w niej krytyce mający w świecie zachodnim wielowiekową tradycję paradygmat okulocentryzmu rozumiany jako sposób postrzegania szczególnie dowartościowany przez współczesność podporządkowaną wizualności i zorientowaną na wytwarzanie obrazów. Czerpiąc w równej mierze z doświadczeń swojej praktyki jako czynnego architekta, jak i z myśli fenomenologicznej, Pallasmaa postuluje przywrócenie warunków dla wielozmysłowego doświadczania przestrzeni. Podkreśla, że stanowi ono naturalny dla człowieka sposób poznania, mimo że ulega nieustannemu represjonowaniu w procesie rozwoju cywilizacji, począwszy od czasów starożytnych, które zapoczątkowały gradację zmysłów, taktylność uznając za najbardziej prymitywną formę percepcji w opozycji do wzroku uważanego za domenę racjonalizmu. Przeciwwstawiając się takiemu rozróżnieniu, badacz wskazuje, że o randze dotyku świadczy to, iż jest on *de facto* funkcją pozostałych zmysłów, w przypadku których odbieranie bodźców polega na fizycznym kontakcie różnych aspektów rzeczywistości z zewnętrznymi częściami ciała: membraną ucha, receptorami języka, sensorami nosa czy rogówką oka. Co więcej, zdaniem teoretyka akurat kultura ma zbyt złożoną strukturę, by zubażać jej odbiór, sprowadzając go do prostej intelektualizacji i poddając się pokusie zewnętrznej kontroli, a rezygnując z wieloaspektowego, internalizującego, integrującego, cielesnego przeżywania oraz z dostępu do bogactwa treści mającego swe źródło w niepewności. Na tak rozumianą percepcję dzieła sztuki składa się symultaniczne doświadczenie świata zewnętrznego i wewnętrznej, egzystencjalnej istoty jednostki. Umożliwia ono zdefiniowanie wzajemnej relacji wymienionych elementów, reintegrację sfragmentaryzowanego podmiotu, a następnie poprawę życia jako takiego.

Pallasmaa zwraca uwagę, że będąca efektem dziewiętnastowiecznej rewolucji przemysłowej i związanych z nią nowych możliwości reprodukcji słów i obrazów „technologiczna kultura w jeszcze większym stopniu uporządkowała i oddzieliła od siebie zmysły. Wzrok i słuch są teraz uprzywilejowanymi zmysłami społecznymi, podczas gdy pozostałe trzy są uważane za archaiczne, sensoryczne pozostałości, pełniące wyłącznie prywatne funkcje, osłabiane zazwyczaj przez kodeks kulturowy”⁹. To z kolei wymusza powierzchowność recepcji masowych, produkowanych w nadmiarze komunikatów, co uniemożliwia autentyczne zaangażowanie i staje się dla doświadczającego podmiotu – zewnętrznego obserwatora – czynni-

⁹ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, dz. cyt., s. 22.

kiem wyłączającym z rzeczywistego i pełnego uczestnictwa. Pallasmaa postuluje więc dowartościowanie wielowymiarowej przestrzeni ludzkiego doświadczenia we wszystkich jego wymiarach, percepcji upodmiotawiającej odbiorcę, angażującej całe ciało i wykorzystującej je nie tylko jako receptor, ale też miernik i punkt odniesienia prymarny wobec czynników społeczno-kulturowych.

Odnosząc się do polemicznej wobec hegemonii okulocentryzmu dwudziestowiecznej francuskiej tradycji filozoficznej, teoretyk przywołuje stworzoną przez Maurice'a Merleau-Ponty'ego teorię wzroku jako „widzenia cielesnego”, zgodnie z którą bycie w świecie i jego doświadczanie jest zaprzeczeniem pozafizykalnej, wyizolowanej, intencjonalnej i intelektualnej kartezjańskiej uwagi, a opiera się na wielozmysłowej interakcji, wzajemnym, osmotycznym przenikaniu całym sobą organicznego podmiotu i „ciała świata”. Zdaniem Pallasmy dopiero tak rozumiana fizjologiczna percepcja, polegająca na przywróceniu naturalnego dla człowieka stanu integracji zmysłów, może stworzyć warunki dla głębokiego i autentycznego egzystencjalnego doświadczenia.

By ten rodzaj postrzegania uczynić znów możliwym i przywrócić bliskość czy wręcz intymność kontaktu odbiorcy z dziełem, a przez niego z tradycją kulturową i światem jako takim, konieczne jest przededefiniowanie kategorii estetycznych, rehabilitacja znaczenia dotyku, wreszcie włączenie do przestrzeni artystycznej walorów odbieranych wielozmysłowo. „Podobnie zadanie sztuki i architektury jako takich polega na odbudowie doświadczenia nieodróżnicowanego świata wewnętrznego, w którym nie jesteśmy widzami, ale do którego nieodłącznie należymy. W dziełach sztuki nasze egzystencjalne zrozumienie bierze się z samego spotkania ze światem i bycia w świecie – doświadczenia nie podlegają konceptualizacji czy działaniu intelektu”¹⁰, pisze Pallasmaa.

Badanie możliwości recepcji będącej doświadczeniem i przyjęcie analogicznych do Pallasmy metod opisu świata i osiągnięcia stanu uczestnictwa w rzeczywistości stanowi oś ostatniego, jak dotąd, pełnometrażowego utworu Erice. Ustanawia ono wewnątrzdiegetyczne poszukiwania malarza, a jednocześnie jest przestrzenią eksperymentu analizującego możliwe relacje reżysera i widzów z dziełem. Co więcej, zwrot ku rozumieniu idei i misji sztuki filmowej paralelnemu do koncepcji fińskiego badacza szczególnie celnie charakteryzuje założenia Victora Erice – reżysera, który tak jak Roberto Rossellini, do którego odwołuje się często w wywiadach, definiuje swój zawód jako środek do pozbawionego wstępnych założeń odkrywania, bezpośredniego obcowania ze światem i stwarzania temu ostatniemu warunków do materializowania się w dziele w sposób nieskrępowany ideologicznym aparatem autora. Nie sposób zaprzeczyć, że twórca uprzednio skoncentrowany był na zagadnieniach wizualności i widzialności, w drugim zaś rzędzie – dźwięku i słuchu, zarówno jako elementach istniejących wewnątrz świata przedstawionego, jak i narzędziach poznania. Szczególne dowartościowanie tych zmysłów cechuje również kino – medium podobnie jak miejskie środowisko, w którym powstało, skoncentrowane na bodźcach wzro-

¹⁰ Tamże, s. 33.

kowych, a wraz z rozwojem technologii także dźwiękowych. Podejście to szczególnie wyraźne było w pierwszym etapie rozwoju nowej sztuki, gdy pożądanym sposobem recepcji przez nieprzygotowaną publiczność filmowych reprezentacji początkowo mylonych z rzeczywistością było nabycie do nich dystansu. Chłodny, racjonalny i pasywny ogląd znamionował wykształconego, świadomego widza, przygotowanego do pożądanej społecznie formy odbioru. I przeciwnie, emocjonalne reakcje, połączone z dążeniem do bezpośredniego, dotykowego kontaktu, będącego wynikiem bezwarunkowej wiary w reprezentację, interpretowane były jako przejaw niekompetencji i deprecjonowane¹¹. Perspektywa ta zdeterminowała na wiele lat tak sposób myślenia o filmie, jak i filmu o sobie, przyznając okulocentryzmowi status jedynej prawomocnej metody budowania kinematograficznego przekazu i jego odczytań zarówno przez odbiorców, jak i badaczy. Dość dodać, że przestrzeń dla pełnej rehabilitacji roli ciała i somatycznej recepcji udało się stworzyć dopiero *sensuous film theory* w ostatniej dekadzie XX wieku¹².

Filmowy dialog o roli sztuki, toczony przez dwóch artystów z wykorzystaniem narzędzi właściwych dla nich mediów, jakim jest *Słońce w drzewie pigwy*, z początku sprawia wrażenie klasycznego dokumentu, w którym ekipa filmowa biernie towarzyszy bohaterowi, rejestrując jego poczynania – tu śledząc proces powstawania obrazu. Utwór rozpoczyna sekwencja, w której kamera podąża za malarzem do jego domu, gdzie zapisuje precyzyjny rytuał przygotowywania narzędzi, nabijania płótna na blejtram, konstruowania stanowiska pracy w ogrodzie, aż po oznaczenie punktu widzenia naprzeciwko drzewka. Takie otwarcie filmu wyznacza jednocześnie zakres zainteresowań reżysera, który koncentrując się na rzemieślniczym aspekcie działań artysty i fizycznej, wykonywanej rękoma pracy, stawia swojego bohatera w pozycji nie obserwatora, lecz badacza wykraczającego poza perspektywę okulocentryczną ku taktylnemu wymiarowi poznania i obcowania z rzeczywistością. Ów zwrot jest o tyle nieoczywisty, że López, twórca precyzyjnie skomponowanych, niemal matematycznych konstrukcji miejskich pejzaży, architekt obrazu podporządkowujący także formę drzewka ścisłym kompozycyjnym wyliczeniom, jest powszechnie odbierany jako twórca intelektualista, modelowy reprezentant spojrzenia w rozumieniu Pallasmy. Wspomniany sposób poznania stanowi jego podstawowy aparat pracy i interpretowania rzeczywistości, co zostaje wyraźnie zarysowane także w filmie, co więcej – przy podkreśleniu paralelności oglądu reżysera i malarza. Erice czyni artystę swoim *porte-parole*, a jednocześnie narzędziem badania świata. W tym sensie postać ta funkcjonuje w filmie nie tyle jako bohater, ile

11 Por. T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015, s. 166. Thomas Elsaesser i Malte Hagener zwracają szczególną uwagę na powiązanie tego rodzaju percepcji i samej sztuki z naturalnym dla nich środowiskiem miejskim. W tym sensie wczesne projekcje kinowe interpretowane być mogą jako jedno z narzędzi przystosowywania obywateli do funkcjonowania w metropolii opartej na dystansie. Podobnie Erice zdaje się rozumieć funkcję współczesnej telewizji, której krytyki dokonuje w *Słońcu w drzewie pigwy*.

12 Dynamikę tego procesu w kontekście historii pojęcia haptyczności na gruncie estetyki opisuje Marta Stańczyk, por. M. Stańczyk, *Kino haptyczne. Przypadek twórczości Héléne Cattet i Bruna Forzaniego*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2016 s. 266–275.

raczej cielesny aparat otwierający dzieło filmowe na możliwość bezpośredniego doświadczenia niedostępnego dla konstytuujących medium technologicznych narzędzi. Punkt wyjścia metodycznych, formalnych poszukiwań budujących narrację filmu stanowią sen Lópeza o jesiennym świetle w drzewie pigwy i pragnienie oddania jego fenomenowi na płótnie. Element pochodzący z porządku wyobrażeń, będący podświadomą transkrypcją wspomnienia dzieciństwa, staje się inspiracją dla współdzielonych przez twórców prób uchwycenia pozamaterialnych aspektów realności, uczynienia obrazu nie tylko widocznym, ale też – przede wszystkim – widzialnym w kontinuum jego zmienności.

Jak zauważa reżyser, zarówno on sam, jak i jego bohater są w pewnym stopniu ofiarami zmiany statusu reprezentacji, procesu zapoczątkowanego przez rewolucję przemysłową wynalezieniem fotografii, a dalej filmu¹³, i jego postępującej ewolucji. W konsekwencji, z pierwotnej potrzeby uchwycenia rzeczywistości taką, jaka jest, łącznie z jej aspektem temporalnym, we współczesnych mediach rozwinął się paradygmat nieustannej amplifikacji obrazów jako metody prezentacji, która staje się formą eskapizmu. Obowiązuje ona dziś w kinie, telewizji czy reklamach, gdzie skonwencjonalizowany schemat narracyjny budują elementy zaczerpnięte z życia i wzmocnione przez zastosowanie dostępnych technologii w celu zaangażowania widza. Wobec wielości bodźców audiowizualnych i obojętnienia na nie odbiorców dla osiągnięcia tego samego efektu konieczna staje się jednak ich stała akceleracja, która wiąże się z inflacją samych obrazów oraz postępującym odchodzeniem od prymarnej materii przedmiotu reprezentacji. Pozbawione analogicznych mechanizmów uatrakcyjniania czy potęgowania doznań bezpośrednie otoczenie staje się nieprzyswajalne i niekonkurencyjne. To zaś skutkuje społecznym lekceważeniem bezpośredniego i świadomego uczestnictwa oraz zwracaniem się ku ekranowym symulacjom.

Ericie obrazuje tę tezę poprzez budowę systemu opozycji, poczynając od najbardziej podstawowej dychotomii wewnątrz – zewnątrz. Otoczona murem, prywatna, pozbawiona zbędnych elementów, uporządkowana rzetelną rutyną skoncentrowanych na celu, codziennych czynności przestrzeń domu i ogrodu artysty, gdzie toczy się większość akcji, ustanawia terytorium poszukiwań – doświadczalnych, intymnych, uważnych i otwartych na możliwość autorefleksyjnego przeżycia. Skontrastowane z nią zostają przebitki ilustrujące codzienność bezpośredniego otoczenia domu: wyjeżdżający z pobliskiego dworca pociąg, panoramy miasta wydobywane z mroku za pomocą sztucznego, elektrycznego światła, ujęcia domów, których okna ożywia pulsująca, niebieska poświata ekranów telewizorów – nowych centrów domowej parawspólnoty, które zastąpiły bliskość gromadzenia się wokół paleniska¹⁴. Antytezą dla filigranowej pigwy jest wieża telewizyj-

¹³ Por. V. Erice, *Sobre la película. Presentación*, broszura w DVD, s. 11. Analogicznie Pallasmaa media te uważa za źródło złudnej dostępności świata, podczas gdy faktycznie obcujemy tylko z jego kopiami.

¹⁴ Zdaniem Pallasmy przesunięcie to skutkuje zastąpieniem pierwotnej przyjemności obcowania z żywością – doświadczenia jednocześnie archaicznego i osadzonego w teraźniejszości, co składa się na jego wspólnototwórczy wymiar – koncentracją na nierealnym, która ma funkcję alienującą ze zbiorowości. Por. J. Pallasmaa, *Identity, intimacy and domicile. Notes on the phenomenology of home*, http://www2.uiah.fi/opintoasiat/history2/e_ident.htm (30 października 2017).

na dominująca nad miastem. Tytułowy sen o świetle transformuje w parabolę życia podporządkowanego technologii, którego rytm wyznaczają nie wschody i zachody słońca, lecz godziny emisji. Reżyser poddaje krytyce model biernej, bezrefleksyjnej percepcji wymodulowanego, gotowego komunikatu opartego na paradygmacie okulocentryzmu, gdzie patrzenie stanowi jedyną możliwą formę uczestnictwa, wykluczając poprzez zdeprecjonowanie wszelkie alternatywy i jedynym aktywnym oknem czyniąc ekran telewizora. Podejście to koresponduje z diagnozą Pallasmy, zwracającego uwagę na przemocowy charakter hegemonii masowej produkcji obrazów, która doprowadza do emocjonalnej alienacji odbiorców, pogrążonych w hipnozie strumieniowania¹⁵. Ta zaś wpływa na pozamedialne doświadczenie świata, w którym abstrakcja wypiera materię, zarówno światło, jak i czas ulegają relatywizacji i spłaszczeniu, a zdystansowany, zewnętrzny ogląd zastępuje przeżycie.

Otoczony murami ogród zapewnia intymność kontaktu artysty z bliskimi, sztuką i sobą samym. Jednocześnie przedostaje się do niego zgiełk metropolii, informacje ze świata emitowane przez towarzyszące malarzowi radio czy odgłosy pracy murarzy, dochodzące z wnętrza remontowanego domu, ustanawiając kontekst czasu i realność miejsca, nadając mu wymiar przestrzeni dźwiękowej i oddalając podejrzenia o eskapizm czy izolacjonizm samego procesu twórczego¹⁶. Obszar ten pozostaje jednak niedostępny dla spojrzeń przechodniów, zachowując autonomię i nie poddając się dominującemu w miastach imperatywowi dostępności, transparentności, jawności i nieustannej ekspozycji. Tak zredukowane terytorium staje się reprezentacją tego, co w rozumieniu Pallasmy stanowi prymarną rolę architektury, ale też praktykę reżyserów, i co nazywa on *mind-space* – przestrzenią wykraczającą poza materialny porządek, włączającą subiektywność umysłu, myśli i emocji, strukturyzującą jednostkowe bycie-w-świecie i ustanawiającą płaszczyznę kontaktu między doświadczającym podmiotem a otoczeniem¹⁷. Erice wzmacniając poczucie wnętrza, a wraz z nim zakorzenienia, umożliwia przeorientowanie się na inny rodzaj recepcji – pozbawionej dystansu, stałej, opartej na trwaniu i wchodzeniu w głąb, skoncentrowanej na szczególe i stawiającej w centrum relację twórcy z obiektem jego uwagi w procesie kreacji.

Procesualność jest pojęciem kluczowym dla *Słońca w drzewie pigwy*. Uwidacznia się w jego konstrukcji fabularnej – podążaniu za malarzem w codzienne podejmowanych przezeń próbach urzeczywistnienia na płótnie fenomenu światła. Również sam bohater, wyjaśniając metody swojej pracy odwiedzającej go chińskiej profesor, jasno deklaruje, że efekt końcowy ma dla niego znaczenie drugorzędne. Jako istotę swych działań rozumie samo poszukiwanie i stan bezpośredniego, wspólnego bycia z drzewem, podążania za nim i towarzyszenia

¹⁵ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, dz. cyt., s. 30.

¹⁶ Obecność polskich robotników była dla Erice zaskoczeniem. Mimo znaczących realizacyjnych utrudnień, jakie ze sobą niosła, przede wszystkim ze względu na hałas, reżyser zdołał uczynić z niej istotny element dopełniający strukturę filmu, zaznaczając korespondencję między fizycznym aspektem pracy malarza a konstrukcjami stworzonymi przez murarzy.

¹⁷ Por. J. Pallasmaa, *The Architecture of Image...*, dz. cyt., s. 17.

mu¹⁸. Jednocześnie ukierunkowanie na proces – tu rozumiany jako oczekiwanie – pełni ważną funkcję w warstwie metatekstualnej filmu, którego zamiarem jest analogiczne przekroczenie materii kinematograficznej i wpisanej w nią reprodukcji w celu dotarcia do doświadczenia. W tym miejscu powtórnie metoda twórcza Erice spotyka się z tą wypracowaną przez Roberta Rosselliniego, zwłaszcza z jego rozumieniem filmu jako materiału skonstruowanego z prawdziwego życia. Hiszpański reżyser deklaruje, że także jego celem było największe możliwe ograniczenie ingerencji kamery, odejście od wszelkich prób inscenizacji i jedynie umieszczenie aparatu w konkretnym otoczeniu w oczekiwaniu, aż coś ważnego się ujawni¹⁹. Odkrycie czy też stworzenie warunków dla epifanii zastępuje prezentację. Jak zauważa Alicja Helman:

Twórca nie nadaje znaczeń temu, co filmuje, próbuje te znaczenia wydobyć, odgadnąć, przeniknąć. Znaczeń tych nie zawierają wyglądy rzeczy, nie leżą one na powierzchni, gotowe do zarejestrowania. Rzeczy kryją w sobie tajemnicę, do której można dotrzeć, jeśli w relacji między kamerą i obiektem ujawni się moment prawdy, coś z obiektywnego i niezależnego bytu rzeczy. Tę intencję można przypisać nie tylko Erice, ale także Lópezowi, który w taki właśnie sposób podchodzi do modelu – drzewa pigwy²⁰.

W tym wymiarze oczekiwanie na ujawnienie się świata zmienia filmowe medium z tradycyjnego obserwatora w uczestnika. Podobnie jak Pallasmaa uważa, że rolą architektury jest tworzenie świata, w którym nie jesteśmy tylko widzami, tak reżyser traktuje doświadczenie sztuki przez autora i odbiorcę jako mające swoje źródło w sensualności spotkania. Służy ono wzmocnieniu sensu rzeczywistości, której dotyczy i której świadkiem jest dzieło, wymykając się sterylnej, spłaszczającej konceptualizacji.

W tym aspekcie ujawnia się również ewolucja rozumienia przez Erice medium filmowego w sensie ogólnym: od charakteryzującego jego wcześniejsze tytuły projektora rzucającego na ekran obrazy-widma, będące współdzielonymi przez widzów-bohaterów fantazjami, do stożka światła, w którego przestrzeni ukazują się rzeczy. Rzeczywistość jako taka staje się aktem w kręgu uważnego, zatrzymanego, obserwującego i dotykającego spojrzenia. Reżyser dystansuje się tym samym od koncepcji kina jako ruchomego oka, wyswobodzonego z ograniczeń ciała dzięki technologii. Tę ostatnią autor identyfikuje jako czynnik mechanizujący akt patrzenia, który nie tyle uwalnia, co prowadzi do eskapizmu. Aktywne, poszukujące spojrzenie zostaje zastąpione statycznym, uwięzionym na statywie punktem widzenia. Dwie kamery, którymi posługuje się Erice, i zredukowana do minimum ekipa mają rejestrować i przyswajać, jednak tylko to, co jest skłonne

18 Podmiotowe traktowanie przez Lópeza pigwy przejawia się w samej kompozycji płótna, gdzie stosuje on zasady centralnej ekspozycji, właściwej dla portretu. Jak sam przyznaje, roślina jest dla niego postacią.

19 Wywiad Joségo Luisa Guarnera z Victorem Erice nagrany 23 lipca 1992 roku, transkrypcja dołączona do broszury towarzyszącej wydaniu filmu na DVD.

20 A. Helman, *Victor Erice. Strzała i rana*, [w:] *Autorzy kina europejskiego III*, red. A. Helman, A. Pitrus, Wydawnictwo „Rabid”, Kraków 2007, s. 60.

się ujawnić w ramach przyjętych jako punkt wyjścia i wobec uwzględnianych ograniczeń. Ich świadome użycie, podobnie jak dla Pallasmy dobrowolny rygor użytych materiałów czy zastosowanych konstrukcji, które pozornie pętają architektoniczną wolność, sprawia, że same stają się nie tylko koniecznym warunkiem intymności, ale też receptorami i źródłem znaczeń. Usztywniony filmowy kadr zyskuje funkcję lustra, odzwierciedlając rygor formatu płótna, raz obranej perspektywy. Ekwiwalentem frontalnego oglądu obiektu przez malarza jest „uwięzienie” kamer w jednym miejscu akcji, którego centralny punkt stanowią drzewko i pracujący przy nim artysta. Tak radykalna zmiana języka w stosunku do poprzednich utworów, w których spojrzenie miało silnie kreacjonistyczny czy wręcz fantasmagoryczny charakter, ustanawiając świat wyobraźni bohaterek *Ducha roju* i *Południa* równorzędnym z realnymi zdarzeniami składnikiem diegezy, jest demonstracją ewolucji rozumienia przez reżysera roli medium filmowego i wpisanej w niego filozofii spojrzenia.

Redukując filmowe środki, lokalizując kamerę w ograniczonej, prywatnej przestrzeni i wiążąc ją z bohaterem w jego procesie malarskich poszukiwań, Erice podejmuje próbę stworzenia warunków dla zaistnienia widzenia cielesnego. Haptyczność jest tu funkcją nie tylko percypującego w świecie przedstawionym podmiotu, ale też samego filmowego aparatu, który ściśle połączony z bohaterem, zdaje się stanowić jego organ, a przynajmniej równorzędne z pędzlem narzędzie, co z kolei wpływa na proces recepcji filmu przez widza, budując znacznie wyższy poziom intymności sytuacji odbiorczej.

Dotyk ma zasadnicze znaczenie w pracy Lópeza; to ten zmysł ustanawia obiekt, materiał i jego obraz. Bohatera z drzewkiem łączy szczególna, podmiotowa więź – zostało ono przezeń zasadzone, a następnie było latami pielęgnowane. Tym samym jest obiektem stworzenia w najbardziej organicznym rozumieniu, przedmiotem swoistej, fizykalnej relacji. Jest w nią jednak wpisana pewna ambiwalencja o tyle, że roślina dla malarza podczas pracy, bardziej niż autonomicznym bytem, jest formą dla światła, którego uchwycenie stanowi główną intencję artysty. Światła, co warto dodać, samego w sobie będącego falą, obdarzonego jednak funkcją uobecniania materii, czynienia ze wzroku, jak chce Pallasmaa, nieświadomego zmysłu dotyku. Także przywołana wcześniej, otwierająca utwór Erice scena przygotowywania płótna i stanowiska pracy zwraca uwagę na manualny, rzemieślniczy charakter procesu twórczego, pozornie – jak film – skazanego na hegemonię spojrzenia.

Podobny wymiar ma kolejny aspekt pracy artysty, na który składają się: zaznaczenie bezpośrednio na pigwie kompozycyjnych dominant poprzez znakowanie jej powierzchni farbą, korygowanie owych linii podziału na gałęziach zmieniających położenie wraz z upływem tygodni, ujęcie w dodatkowe ramy, jakimi staje się baldachim ochraniający drzewo przed jesiennym deszczem, a także odślanianie owoców spod więdnących liści przez pomagających malarzowi przyjaciół. Nałożenie aparatu analitycznego i korygowanie go wraz ze zmieniającą się w czasie formą żywego organizmu funkcjonuje u Erice jako rodzaj mediatyzacji materii, zmiany jej tożsamości z obiektu natury w model. Proces dokonuje się w równej

mierze pod wpływem racjonalizacji reprezentowanej przez wzrok i czynione z jego użyciem intelektualne wyliczenia, co sekwencji materialnych czynności opierających się na dotyku. Ręka i pędzel stają się w filmie naturalnym „przedłużeniem” oka, które zostaje zreintegrowane z ciałem. Tak rozumiane spojrzenie artysty konstruuje obraz-obiekt na przejściowym etapie procesu zmierzającego do przywrócenia pierwotnej natury drzewa – oddania jego esencji, atmosfery w dziele malarskim. Czy też raczej jest poszukiwaniem tej esencji w samym akcie kreacji.

Uwidacznia to walka artysty ze zmieniającym się, słabnącym i przybierającym chłodne tony, jesiennym światłem, z upływem czasu, co Erice wzmacnia, oznaczając datami kolejne sceny – akty zmagania. Temporalność definiuje drzewo istniejące w ciągłej zmianie, w naturalnym rytmie nabrzmiewania owoców, ich nieuniknionego chylecia się ku ziemi aż po moment, w którym zaczynają opadać, uniemożliwiając dokończenie dzieła. Obojętność wobec aktu kreacji przyrody w jej procesualności warunkowanej cyklem życia przekształca film w refleksję nad przemijaniem, niszczeniem i rozpadem, które w opozycji do doskonałej, wiecznej formy są, jak chce Pallasmaa, najmocniejszym środkiem uobecniania rzeczywistości. W ów naturalny rytm przekształceń biologicznego trwania wpisuje się sam bohater, spędzając całe dni w ogrodzie, przy pracy, podporządkowując się czynnikom zewnętrznym, przekonstruowując wizję w odpowiedzi na zmienność obiektu, wreszcie, wobec niepowodzenia, decydując się rozpocząć pracę od nowa, tym razem w skromniejszej technice rysunku. Istotę procesualnego, twórczego wysiłku, przekształconego w filmie w metaforę ludzkiego życia, stanowi stan bycia z drzewem, poddanie się Lópeza naturze w skazanej na porażkę, ale i bezkompromisowej próbie utrwalenia na płótnie fenomenu czasu – stan ten sam w sobie stanowi intymną relację, opartą na haptyczności i głębokim autentyzmie kontaktu.

Kamera Erice z podobną cierpliwością towarzyszy zmaganiom malarza, przyjmując jednak konsekwentnie punkt widzenia obserwatora; intencją reżysera było zminimalizowanie skutków jej obecności, interferencji z rejestrowanym światem, przy jednoczesnym zachowaniu jej statusu jako uczestnika. Wpisana w projekt utopijność założenia jest kolejną analogią, która łączy artystów, czyniąc, jak zauważa Carmen Arocena, oba dzieła – film i filmowany obraz – przykładami poetyki nieobecności²¹. Końcowa sekwencja stanowi zaś eseistyczny akt konfrontacji obu mediów. Film porzuca dokumentalną konwencję, by opowiedzieć sen malarza. Narracyjne przejście dokonuje się w scenie, w której artysta – tym razem sam w funkcji modelu – pozując na łóżku swojej partnerce, również malarce Marii Moreno, usypia. Przejście w stan nieświadomości jest figurą śmierci – sekwencję zbliżeń filmowanych w zimnym świetle księżyca rozpoczynają ujęcia nieruchomej, bladej twarzy bohatera. Następnie „uwolniona” kamera w serii ujęć, wśród których przeważają zbliżenia, zaczyna badawczo „dotykać” innych „umarłych”

²¹ Por. C. Arocena, *Víctor Erice*, dz. cyt., s. 303.

obiektów – gasnących ekranów telewizorów, odrzuconych rzeźb i obrazów składowanych w piwnicy, wreszcie niszczących pod drzewem owoców. Czyni to za pomocą onirycznych, poddanych wyraźnej estetyzacji obrazów, posługując się mechanizmem jawnej wizualnej mediatyzacji, której towarzyszy początkowo muzyka, a następnie głos z offu opowiadający sen malarza – wizję siebie z rodzicami z oddali, pod drzewami pigwy na placu rodzinnego miasteczka, pośród leżących w błocie przejrziałych owoców w dziwnym, niemożliwym do opisanego słowami świetle, pod wpływem którego ulegają rozkładowi. W poprzedzającej scenie reżyser decyduje się ujawnić reprezentowane przez siebie medium – w nocnym ujęciu ogrodu sztucznie oświetlonego ciepłym światłem filmowego reflektora widzimy pozbawioną operatora kamerę, rejestrującą leżące pod drzewem owoce.

Odsłaniając samotny aparat kina z paradoksem jego techniki – sztucznych, dodanych środków modyfikujących rzeczywistość, a stworzonych po to, by jak najdokładniej ją reprodukować – Erice dekonstruuje pozór obiektywności filmowego, dokumentalnego spojrzenia. Przede wszystkim jednak dokonuje ambiwalentnego gestu zdystansowania się wobec medium, którego technologiczna strona oddala je od filmowanego przedmiotu, możliwości interakcji. Kamera funkcjonuje tu jako narzędzie dystansu, ale i ograniczenia, podporządkowania, mogące wręcz prowadzić do destrukcji – owoce zdają się gnić pod wpływem działania reflektora²². Jednocześnie jednak Erice zdaje się sugerować, że to właśnie filmowy aparat i tylko on, nie zaś stojący za kamerą człowiek z jego pragnieniem strukturyzowania obrazu, filtrowania go przez własne sądy i autorski styl, jest zdolny dać świadectwo zmiennej rzeczywistości i życiu w jego cykliczności.

By jednak mogło do tego dojść, poza obiektywizmem oczekującego, otwartego spojrzenia, Erice wskazuje na konieczność i wagę intymnego kontaktu między medium a jego przedstawieniem. Przewagą malarstwa jest to, że funkcją spojrzenia czyniąc dotyk, fizyczność aktu, istnieje blisko samych rzeczy. Dlatego López – ucieleśnienie postulatów Pallasmy o nadaniu plastyczności spojrzeniu²³ – staje się dla filmu możliwością przekroczenia samego siebie, agentem oka, któremu przywraca utraconą, haptyczną cielesność, wreszcie swoistym przekąźnikiem, redukującym technologiczny dystans i przybliżającym do świata i jego fenomenów. W procesie poddawania rzeczywistości analizie, by móc ją następnie – za pomocą trzymającej pędzel „myślącej dłoni” – na powrót scalić w dziele, ujawnia się współdzielona przez twórców idea uczynienia obrazu prawdziwie widocznym. Owa widoczność ma szansę zaistnieć dzięki dokonującemu się w filmie przeformułowaniu tradycyjnej hierarchii zmysłów, stworzeniu w miejsce hegemonii logiki okulocentryzmu przestrzeni dla doświadczenia możliwie multisensorycznego. Erice realizuje tę strategię, redefiniując rolę kamery, która w relacji reżyser

²² Scena ta jako jedyna sygnalizuje rodzaj zależności między pigwą a filmowym medium. Gnucie jest też częścią równoległej opowieści, którą prowadzi reżyser, dokumentując los owoców opadłych z drzewa – a więc uwolnionych z funkcji modelu i przywróconych naturze – oraz angażując w proces odbioru filmu kolejny z lekceważonych przez sztukę i uważanych za podrzędne zmysłów – smak. Część pigwy zostaje zebrana przez gospozię w celu przerobienia na przetwory, jedną zabierają pracujący w domu murarze, by – po rozkrojeniu – spróbować nieznanego im owocu i w ten sposób rozpoznać nie tylko jego smak, ale i źródło intrygującej ich, obserwowanej tygodniami fascynacji malarza.

²³ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, dz. cyt., s. 39.

– obiekt przedstawienia transformuje z optycznego aparatu w rodzaj narządu, cielesnego receptora.

Z kolei sam film, ujawniając swą materialność, staje się przestrzenią graniczną między światem obrazu a widzem. Laura Marks, tworząc metaforę filmu jako skóry, przestrzeni somatycznego kontaktu dla haptycznej, ucieleśnionej percepcji, pisze: „film nadaje znaczenie dzięki swej materialności, dzięki kontaktowi między postrzegającym oraz przedstawianym przedmiotem. Sugeruje to, że także wizualność może mieć wymiar pewnej namacalności, tak jakbyśmy mogli dotykać filmu za pomocą swoich oczu: zjawisko to określam mianem haptycznej wizualności”²⁴.

Koncepcje fenomenologiczne na gruncie teorii filmu na pierwszy plan wysuwają rolę percypującego podmiotu, podczas gdy Erice dodatkowo przywraca spojrzeniu funkcję widzenia – strukturyzowania życiowego doświadczenia, rozumienia, zdolności do wychodzenia poza czystą przedstawieniowość i patrzenia przez rejestrowany na taśmie obraz w poszukiwaniu jego esencjonalności – a przez to tworzy warunki dla aktywnego patrzenia widzom, ich uczestnictwa w intymnym, personalnym obcowaniu z rzeczywistością podniesionym do rangi aktu artystycznego. Podobnie jak Pallasmaa definiuje rolę architektury jako tworzenie świata, do którego należą jej użytkownicy, a wielkość kina odnajduje nie w obrazach ekranowych, lecz tych, które wywołuje ono w widzu, tak Erice w filmowym eseju podporządkowuje spojrzenie celowi doświadczenia sztuki, stanu bycia z nią i wpisaniu w nią widza, a przez nie zapewnienia mu warunków dla organicznego, nieskonceptualizowanego spotkania z rzeczywistością, otwarcia na wymiar jej fenomenów i wzmocnienia własnej podmiotowości.



THE FUNCTION OF SEEING IN *THE QUINCE TREE SUN* BY VICTOR ERICE IN THE CONTEXT OF JUHANY PALLASMAA'S HAPTIC PERCEPTION

The text uses Juhany Pallasmaa's phenomenological theory of architecture as a way of broadening the sensuous film theory methodology, with the aim of testing the possibility of haptic seeing in cinematography. *The Quince Tree Sun* directed by Víctor Erice becomes a source for investigating ways of perception other than visual within the space of inner- and outer-diegesis. The article also analyses intertextual relations of painting and film media, the status of images they produce, as well as co-dependence of the protagonist, the author and the viewer in experiencing reality through art.

²⁴ L.U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham – New York – London 2000, s. XI, cyt. za T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu...*, dz. cyt., s. 167. Warto zauważyć, że w filmie Erice przejście od części dokumentalnej do końcowej eseistycznej sekwencji dokonuje się przez powierzenie ciała malarza pozującego na łóżku. W trakcie mężczyzna zasypia, co daje asumpt do jawnie subiektywnej, automatycznej narracji – od ujawnienia w ogrodzie kamery po opowieść Lópeza o śnie.