

ANNA M. PISKORSKA

# USŁYSZEĆ OBRAZ, ZOBACZYĆ ŚWIAT

## O POTENCJALE DOŚWIADCZENIA KINOWEGO U OSÓB Z DEFICYTEM WZROKU

### ANNA M. PISKORSKA

Filmoznawczyni i absolwentka studiów międzywydziałowych (filozofia, religioznawstwo, kulturoznawstwo). Obecnie doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Prowadzi autorski cykl spotkań filmowych „Kino w tyglu kultur” oraz „Spotkania filozoficzne” we współpracy z firmą Gutek Film i magazynem „Filozofuj”. Jej zainteresowania to: współczesne kino artystyczne, postsekularyzm, psychologia kognitywna, religie Dalekiego Wschodu. W swojej pracy badawczej zajmuje się migracją pojęć do teorii filmu. Autorka kilkunastu artykułów, w tym ostatniego *Poświęcić niepewność – prolegomena do badań nad kinem post-sekularnym* (2021). ORCID: 0000-0003-4278-2699.

### CZEGO NIE WIDAĆ

Międzynarodowa produkcja *Imagine*<sup>1</sup> w reżyserii Andrzeja Jakimowskiego<sup>2</sup> winduje kino zaangażowane w kwestie niepełnosprawności wzrokowej na zupełnie inny poziom. W ramach tego projektu troska o potrzeby osób niewidomych i słabowidzących znajduje bowiem oryginalny wyraz na każdym etapie realizacji filmu: od prac nad scenariuszem, przez procesy produkcji i postprodukcji, aż po organizację dystrybucji filmowej. Gruntowna analiza każdego z tych poziomów ujawnia drzemiący w medium filmu potencjał do opisu wizualności świata osób niewidomych, a przy okazji może uwrażliwić osoby widzące na piękno i świeżość alternatywnych sposobów patrzenia na świat.

*Imagine* to pierwszy projekt w dorobku polskiej kinematografii, w którym nadrzędny wątek filmu – relacja osób ociemniałych ze współczesnym światem i społeczeństwem – został poprowadzony w taki sposób, by widzowie przyjęli perspektywę niewidomych

1 *Imagine*, reż. A. Jakimowski, prod. Francja, Polska, Portugalia, Wielka Brytania, 2012.

2 Dziękuję reżyserowi, Andrzejowi Jakimowskiemu, za zainteresowanie artykułem i cenne uwagi odnoszące się do jego treści.

bohaterów. Andrzej Jakimowski<sup>3</sup> znany jest z autorskiego podejścia do kina i tak jak w przypadku swoich poprzednich dzieł (*Zmruż oczy*<sup>4</sup> i *Sztuczki*<sup>5</sup>), tak też w projekcie *Imagine* pełnił równocześnie funkcje scenarzysty, reżysera i producenta. Tym razem prace scenariuszowe wymagały jednak rozległego wstępnego rozpoznania tematu, podczas którego reżyser trafił między innymi na historię Bena Underwooda i w konsekwencji zgłębiania biografii tego charyzmatycznego, przedwcześnie zmarłego chłopca to właśnie jego pamięci poświęcił swój film.

Underwood<sup>6</sup> stał się postacią medialną za sprawą udziału w programach telewizyjnych Ellen DeGeneres i Oprah Winfrey, a zasłynął odkrytą w dzieciństwie zdolnością do echolokacji – czyli lokalizacji przestrzennej niewidocznych bądź odległych obiektów za pomocą odbijanych od nich fal dźwiękowych, które następnie wracają do emitera<sup>7</sup>. Z echolokacji korzystają niektóre zwierzęta, jak delfiny czy nietoperze mające zdolność do emisji ultradźwięków. Jednak praktykowanie echolokacji przez ludzi z deficytem wzroku jest traktowane co najwyżej jako dodatkowa metoda orientacji przestrzennej. Stąd też element sensacji w życiorysie Underwooda, który posiadał ową zdolność w tak zaawansowanym stopniu, iż mógł grać w koszykówkę czy jeździć na rowerze mimo całkowitej utraty wzroku<sup>8</sup>.

Projekt filmu *Imagine* powstał we współpracy z osobami niewidomymi, które również z powodzeniem posługują się techniką echolokacji: muzykiem Henrykiem Weredą, pełniącym funkcję konsultanta, oraz Alejandro Navasem, zatrudnionym w charakterze instruktora dla Edwarda Hogga – aktora wcielającego się w postać Iana, protagonisty *Imagine*<sup>9</sup>. W ten sposób, mimo iż postać głównego bohatera filmu jest fikcyjna, to bazuje na istniejącym (choć mało popularnym) sposobie odnajdowania się w przestrzeni przez osoby niewidome. Centralną postacią w fabule jest Ian. Akcja filmu zaczyna się od jego przyjazdu do ośrodka, a kończy wraz z jego odejściem. Ian przyjeżdża do szpitala dla osób niewidomych w charakterze nowego nauczyciela orientacji przestrzennej dla dzieci i młodzieży, czyli najliczniejszej grupy podopiecznych ośrodka. Ponieważ sam posługuje się echolokacją jako podstawowym sposobem rozpoznawania przestrzeni, w której się znajduje i przemieszcza, to w ramach prowadzonych lekcji chce wypracować

3 Andrzej Jakimowski – polski reżyser, scenarzysta, producent. Absolwent filozofii na Uniwersytecie Warszawskim i reżyserii na Uniwersytecie Śląskim. Autor dokumentów (*Miasto cieni*, *Dziń, dziń, Wilcza 32*), krótkich metraży (*Pogłos, Torba*) i czterech filmów pełnometrażowych (*Zmruż oczy*, *Sztuczki*, *Imagine* i *Pewnego razu w listopadzie*). Laureat nagród na festiwalach filmowych, między innymi w Wenecji, Salonikach i w Gdyni.

4 *Zmruż oczy*, reż. A. Jakimowski, prod. Polska, 2003.

5 *Sztuczki*, reż. A. Jakimowski, prod. Polska, 2007.

6 Ben Underwood (1992–2009) – urodził się i mieszkał w Kalifornii. W wieku trzech lat w wyniku choroby nowotworowej stracił wzrok. Od piątego roku życia posługiwał się echolokacją. Zapisał się w historii jako jeden z najlepiej echolokujących ludzi na świecie. Posiadał tę umiejętność w tak wysokim stopniu, iż umożliwiała mu bieganie, grę w koszykówkę i piłkę nożną, jazdę na deskorolce i rowerze itd. Przegrał walkę z chorobą w wieku 17 lat.

7 *Echolocation*, [w:] *Merriam-Webster Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/echolocation> (14 maja 2021).

8 *The boy who sees with sound*, „People”, 14 lipca 2006, <https://people.com/premium/the-boy-who-sees-with-sound/> (14 maja 2021).

9 A. Jakimowski, *Strzępki wzięte z życia*, rozmowę przepr. B. Wróblewski, „Magazyn Kontakt”, 31 grudnia 2012, <https://magazynkontakt.pl/andrzej-jakimowski-strzepki-wziete-z-zycia/> (14 maja 2021).



Fot. 1–2. Kadry z filmu *Imagine*, reż. A. Jakimowski, fot. A. Bajerski



pewne związane z nią umiejętności również u swoich uczniów. Ian programowo odrzuca używanie białej laski, co można interpretować również jako symboliczny gest niezgody na stygmatyzację i stereotypowy sposób postrzegania osób z deficytem wzroku.

Z aparycji Iana emanuje dynamiczna, twórcza siła – taka, która umożliwiła podjęcie działania, a nawet trwałą zmianę. Bohater jest pewny siebie, odważny, trochę bezczelny. Krytycy jego postawy powiedzą: brawurowy. W sekwencji otwierającej Ian podchodzi do ciężkiej bramy ośrodka. W swobodnym ruchu kamery po dziedzińcu uwidacznia się kontrast między jego osobą a masywnym gmachem szpitala. Historia, która następnie się wydarzy, wpisuje się w archetypowy motyw walki jednostki z systemem, mimo że ten ma nad nią władzę. W przypadku *Imagine* bunt Iana zostaje wyrażony poprzez dwa symboliczne gesty:

wspomniane już odrzucenie białej laski oraz stosowanie techniki echolokacji, która jest uznawana przez instytucje służby zdrowia za niebezpieczną<sup>10</sup>.

### ANTYSYSTEMOWOŚĆ

Przewrotność filmu Jakimowskiego polega na tym, iż głęboko zakorzenione we frazeologii i powszechnie używane metaforyczne sformułowania związane z ruchem w przestrzeni: zagubieniem, przemieszczaniem się i odnajdowaniem (na przykład „odnalezienie się w danej sytuacji”, „znalezienie się na życiowym zakręcie”, „wychodzenie na prostą” i tym podobne) w tym przypadku występują zarazem na poziomie metafory, jak i całkiem dosłownie. Bohaterowie, którzy nie widzą, mają bowiem większą trudność z odnalezieniem się zarówno w konkretnym miejscu, na przykład na ulicy, jak i w świecie jako takim. Co więcej, oba poziomy wydają się równie ważne, choć z całkiem innych względów. Podczas gdy prozaiczny wymiar skutecznych sposobów na przemieszczanie się w przestrzeni jest zwyczajnie niezbędny do samodzielnej egzystencji, drugi (metaforyczny) stanowi wyraz obranej filozofii życia – podejścia do świata i własnej w nim obecności.

Ian, rezygnując z posługiwania się białą laską, odrzuca systemowe podejście do swojej niepełnosprawności, wypracowane przez organizacje społeczne podległe rządowi i reprezentujące tym samym aparat władzy. Z jednej strony w filmie system ów przybiera ludzką twarz dyrektora ośrodka – lekarza, który traktuje priorytetowo zdrowie i bezpieczeństwo swoich podopiecznych. To człowiek stanowczy, lecz w gruncie rzeczy życzliwy i troskliwy. Z drugiej strony system ów symbolizuje również sam gmach ośrodka – otoczony murem, zimny w środku, z żelaznymi drzwiami i kratami w oknach. Kolejne epizody filmowe wzmagają w widzu obawę, czy cieszący się uznaniem szpital, ośrodek o międzynarodowej randze i długiej kolejce oczekujących, nie stanowi aby miejsca cichej opresji. Poczucie to wzmagają sugestywna scena z początkowej sekwencji filmu, gdy młodzi pensjonariusze stają w otwartych oknach i przyciskają twarze do zimnych krat wstawionych w okiennice – całkiem jak więźniowie. Wrażenie powszechnej kontroli podsyca również nakaz, by niewidomi podopieczni znajdowali się pod stałą opieką pełnosprawnych lekarzy i pielęgniarzy – funkcjonariuszy systemu.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż opresyjność społeczna w przypadku osób z niepełnosprawnością ujawnia się już na poziomie języka. W rezerwuarze określeń nie znajdujemy bowiem żadnych nacechowanych pozytywnie bądź nawet neutralnie. Osoby z deficytem wzroku określamy jako „niewidome”, „ociemniałe” bądź „słabowidzące”, wskazując w ten sposób na dysfunkcję posiadanego przez nich zmysłu oraz doprecyzowując okoliczności, w jakich zmysł ów został uszkodzony (od urodzenia w przypadku niewidomych, na skutek wypadku lub choroby w przypadku ociemniałych i słabowidzących<sup>11</sup>). Są to terminy medyczne,

---

10 Przy czym warto zaznaczyć, iż brak włączenia technik echolokacji do programu edukacji osób z dysfunkcjami wzroku wynika raczej z anachronicznego systemu funkcjonowania instytucji medycznych aniżeli z inherentnych problemów samej metody.

11 P. Skiba, *Niewidomy, ociemniały, słabowidzący, tracący wzrok. Definicje, różnice*, Polski Związek Niewidomych, 29 września 2015, <https://pzn.org.pl/niewidomy-ociemniały-slabowidzacy-tracacy-wzrok-definicje-roznice/> (14 maja 2021).

adekwatne do sytuacji leczenia, czyli związane z chęcią naprawy dysfunkcji i wyleczenia chorób, lecz kiedy przechodzą w niezmienionej formie do dyskursu społecznego, stają się automatycznie stygmatyzujące i wykluczające<sup>12</sup>.

Osadzenie filmu w ośrodku dla osób z niepełnosprawnością wzrokową skutkuje odwróceniem społecznych proporcji – niewidomi przestają być mniejszością, którą społeczeństwo stara się dopasować do własnych standardów, i zaczynają stanowić większość, dla której osoby widzące to tylko tło (poza dyrektorem szpitala są to głównie funkcjonariusze systemu lub anonimowi przechodnie). W *Imagine* mieszkańcy ośrodka nie tworzą już niezróżnicowanej grupy zebranej pod marginalizującą<sup>13</sup> etykietą „niewidomi”, zamiast tego każdy z nich jawi się jako indywidualność o wyrazistej osobowości, urodzie i sposobie bycia. W zbiorowych scenach lekcji prowadzonych przez Iana bądź miejskich eskapadach starszych kuracjuszy ośrodka (Evy i Serrano) poznajemy najprzeróżniejsze podejścia bohaterów do własnych sytuacji życiowych, które łączy jedynie wspólna potrzeba budowania relacji ze światem w inny sposób niż poprzez zmysł wzroku. A i tak mamy do czynienia z dalszym zróżnicowaniem tych postaci – od osób wycofanych, pełnych obaw, izolujących się od świata zewnętrznego po takie, które odważnie chcą w nim uczestniczyć.

Ian – krańcowy reprezentant podejścia ekstrawertycznego – ucieleśnia siłę, która jest rewolucyjna, sprzeciwia się traktowaniu osób niewidomych jak niepełnosprawnych. Nie chce dać się zaszufłakować przez swoją odmienność, a dysfunkcję wzroku uznaje raczej za formę budowania własnej relacji ze światem niż za kalectwo. W swoim postulatcie innego sposobu bycia w społeczeństwie spotyka się z drugą bohaterką filmu – Evą, młodą kobietą, prawdopodobnie stałą kuraczką ośrodka. To właśnie ta postać realizuje klasyczny model protagonistki, ponieważ w ramach rozwoju fabuły przechodzi wyraźną wewnętrzną przemianę: z zależnionej i sfrustrowanej<sup>14</sup> dziewczyny w pewną siebie, odważną i ciekawą świata kobietę. Ian, który wbrew coraz poważniejszym tarapatom, w jakie wpada, niezmiennie pozostaje wierny własnym poglądom, staje się katalizatorem przemiany, jaka zachodzi w Evie. Swoją energią i otwartością na świat wzbudza w niej pragnienie życia, ekscytację z odkrywania tego, co ich spotka za kolejnym zakrętem, i poczucie radości ze smakowania chwil.

12 „Jak pokazuje historia pojmowania niepełnosprawności, niemalże zawsze osoby słabsze, chore, niepełnosprawne i w podeszłym wieku zależne były od ich społecznego postrzegania lub społecznego interesu. [...] Kategoria niepełnosprawności sprowadza się [...] do opisu jednostki w społeczeństwie, gdzie przyjmuje wskaźniki użyteczności dla prawidłowego jego funkcjonowania” (zob. I. Fajfer-Kruczek, *Wykluczenie społeczne osób z niepełnosprawnością w środowisku lokalnym*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2015, s. 15).

13 „Marginalność w ujęciu F. Mahlera to pozycja tych grup, które zostały zdegradowane do peryferyjnego statusu w wyniku zdominowania przez grupy centralne, przy czym sytuacja ta pozbawia zdegradowane grupy równości wobec prawa z powodu mniejszego dostępu do władzy politycznej, ekonomicznej i kulturowej w stosunku do jednostek i grup usytuowanych w tzw. centrum. W konsekwencji grupy zmarginalizowane pozbawione są możliwości wyboru, więc podlegają przymusowi, mają mniejsze szanse i gorsze warunki ekonomiczne, gorsze możliwości kształcenia i awansu społecznego” (F. Mahler, *Marginality and maldevelopment*, [w:] *Insights into Maldevelopment*, red. J. Danecki, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1993, s. 193, cyt. za I. Fajfer-Kruczek, *Wykluczenie społeczne...*, dz. cyt., s. 44).

14 W scenie poznawania się Eva wyznaje Ianowi, że z premedytacją połamala swoją białą laskę, ponieważ za każdym razem, gdy wychodziła z nią na ulicę, czuła się traktowana przez przechodniów przedmiotowo. Bez pytania dotykali jej i ciągnęli ją bądź pchali, naruszając w ten sposób jej przestrzeń osobistą i nietykalność cielesną.





Fot. 3–5. Kadry z filmu *Imagine*, reż. A. Jakimowski, fot. A. Bajerski



Usłyszeć obraz, zobaczyć świat...

Strategia Iana okazuje się jednak momentami skrajnie niebezpieczna. Zdrapania na twarzy bohatera świadczą o nieustannym niebezpieczeństwie upadku, a najgroźniejsze konsekwencje poruszania się po obcym mieście bez laski lub opiekuna wiążą się z ryzykiem trwałego uszczerbku na zdrowiu, a nawet śmierci. Na jednym z filmowych fotosów Ian przyciąga do siebie Evę stanowczym ruchem ramion – to ta scena *Imagine*, w której kobieta niemalże wchodzi pod koła rozpedzonej ciężarówki. Zatem gra, którą prowadzi Ian z rzeczywistością, jest oparta na (wyjściowym) założeniu, iż (jako ludzie żyjący na co dzień w nieprzewidywalnym i brutalnym świecie) nie możemy sobie zapewnić stuprocentowego poczucia bezpieczeństwa ani przewidzieć wszystkich nadchodzących zdarzeń.

### ECHOLOKACJA JAKO SPOSÓB WIDZENIA

*Imagine* w nieoczywisty, bo częściowo dosłowny sposób urealnia dwa stany powszechnie znane ludzkiemu doświadczeniu: zagubienia i zagrożenia. Ian jako nauczyciel pokazuje, jak podejmować ryzyko i podnosić się po upadku, który w szerszej perspektywie nieuchronnie musi nastąpić<sup>15</sup>. Gra, którą prowadzi, toczy się o wysoką stawkę – poczucie niezależności i sprawczości we własnym życiu. Faktycznym tematem *Imagine* nie jest zatem echolokacja jako alternatywna metoda orientacji przestrzennej, lecz walka o wolność wbrew ograniczeniom narzucanym przez system społeczny oraz tym, które nosimy w sobie. Motyw echolokacji można zatem odczytać jako metaforę, która uobecnia się przynajmniej na trzech poziomach:

- jako niesystemowe podejście do trwale ukształtowanego modelu pracy z osobami niewidomymi, a także jako sprzeciw wobec społecznej percepcji tych osób (zamykanych w ośrodkach, uprzedmiotawianych przez opiekunów itd.);
- jako inherentną umiejętność (w kontraście do aluminiowej czy grafitowej białej laski<sup>16</sup>), która wymaga odkrycia, czyli właściwego skomunikowania się z samym sobą;
- jako formę percepcji alternatywną wobec zmysłu wzroku; dowartościowuje ona perspektywę osób niewidomych, wskazując, że deficyt wzroku bywa w pełni kompensowany przez uruchomiony za pośrednictwem bodźców dźwiękowych proces wyobraźni.

Echolokacja jako zdolność rozwijana jedynie przez osoby z dysfunkcjami wzroku<sup>17</sup> dekonstruuje klasyczne rozumienie normy, ponieważ podważa

15 A. Jakimowski, *Niewidomi uczą, jak radzić sobie ze światem*, rozmowę przepr. M. Szymaniak, „Nasze Miasto”, 12 kwietnia 2013, <https://warszawa.naszemiasto.pl/rezyser-quotimaginequot-andrzej-jakimowski-niewidomi-uczna/ar/c13-1811213> (14 maja 2021).

16 Biała laska jako atrybut osoby niewidomej została upowszechniona na dużą skalę w 1945 roku w Stanach Zjednoczonych przez Board of Veterans' Appeals – organizację, która miała wówczas na celu zapewnienie opieki weteranom II wojny światowej, także tym, którzy stracili wzrok na skutek udziału w walkach (zob. D.A. Gerber, *Blind and enlightened. The contested origins of the egalitarian politics of the Blind Veterans Association*, [w:] *The New Disability History: American Perspectives*, red. P.K. Longmore, L. Umansky, New York University Press, New York – London 2001, s. 314). Mimo że działanie to miało na celu systemowe włączenie osób niepełnosprawnych do społeczeństwa, można je również odczytać jako trwałą ich stygmatyzację.

17 Echolokacja jest zdolnością dostępną każdemu człowiekowi, jednak osoby widzące poznają otoczenie przede wszystkim za pomocą zmysłu wzroku. Percepcja wzrokowa skutkuje z kolei tak zwanym efektem pierwszeństwa,

kategoryzowanie ludzi na pełnosprawnych i niepełnosprawnych<sup>18</sup>. Skoro bowiem zmysł wzroku można substytuować zdolnością do echolokacji, teorię o deficytach powinno się zastąpić koncepcją alternatywnych jakości. Wszak zarówno widzący, jak i niewidomi przeżywają swoją relację ze światem w równej intensywności, tylko w zmienionej formie. Ian, ucząc echolokacji, chce uświadomić swoim podopiecznym (żyjącym w ośrodku jak pod kloszem), że są ściśle połączeni ze światem. Technika echolokacji praktykowana przez ludzi polega na wydawaniu dźwięków poprzez stukanie obcasami, klaskanie, pstrykanie palcami i tym podobne, a następnie interpretacji fal dźwiękowych, które odbijają się od otaczających obiektów, przez co określa się ich wielkość oraz położenie.

Uzyskiwana w ten sposób orientacja przestrzenna dowodnie wskazuje, że jesteśmy częścią świata funkcjonującego na zasadzie współzależności, sieci mikrozwiązków i wzajemnych reakcji; że rzeczywistość składa się nie tyle z osobnych fenomenów, ile z pewnych przejawów materii, które zmieniają swoje nazwy i funkcje w zależności od tego, z czym wchodzi w kontakt. Jeśli zaś chodzi o związki ściśle międzyludzkie, to *Imagine* jest także filmem o uczuciu kielkującym między Ianem a Evą oraz o wątpliwościach, jakie w takiej sytuacji się pojawiają i są związane zarówno ze szczerością własnych uczuć, jak i uczciwością drugiego człowieka, który potencjalnie może przecież bardzo skrzywdzić. Kiedy Eva zaczyna podważać prawdomówność i czystość intencji Iana, to można by metaforycznie powiedzieć, iż niewidzialna ulica pełna rozpedzonych samochodów wrasta bezpośrednio w relację między nimi. Jak widać, z procesów poznawania siebie, siebie nawzajem i otaczającego nas świata wynikają problemy, które w takim samym stopniu dotyczą osób niewidomych, jak i widzących.

Jeśli zaś prześledzić proces percepcji, okaże się, iż wbrew potocznemu przeświadczeniu przewodnią rolą oka we wzrokowym odbieraniu bodźców jest tylko pozorna. Badania kognitywne wykazały, że faktycznym ośrodkiem systemu poznawczego jest ludzki umysł wytwarzający reprezentacje mentalne, które nie stanowią prostego odzwierciedlenia rzeczywistości zewnętrznej<sup>19</sup>. Umysł, czyli dostępny człowiekowi system poznawczy, to – według definicji Freda Dretskego – „układ, który nie tylko pełni funkcje przekazywania i przetwarzania informacji, ale i tworzenia przekonań, w tym przekonań fałszywych”<sup>20</sup>. Percepcja wizualna stanowi złożony proces poznawczy, polegający na odbieraniu wrażeń zmysłowych, rozpoznawaniu ich i identyfikacji w celu wytworzenia mentalnego

czyli stłumieniem echa pobliskich obiektów. Zob. L. Wallmeier, N. Geße, L. Wiegrebe, *Echolocation versus echo suppression in humans*, „Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences” 2013, <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rspb.2013.1428> (14 maja 2021).

18 „Stan, w którym orzeka się lub mówi o niepełnosprawności, nie jest stanem pożądanym. Zawsze wiąże się z ograniczeniami funkcjonowania organizmu, czasami trwałymi i nieodwracalnymi. Dlatego samo pojęcie niepełnosprawności określa sytuację człowieka, opisując go w kontekście normy” (zob. I. Fajfer-Kruczek, *Wykluczenie społeczne...*, dz. cyt., s. 14).

19 U. Żegleń, *O naturze, rodzajach i sposobie istnienia reprezentacji umysłowych*, „Analiza i Egzystencja” 11/2005, s. 156.

20 F. Dretske, *Naturalizowanie umysłu*, tłum. B. Świątczak, IFiS PAN, Warszawa 2004, s. 42.



wyobrażenia na temat świata. Wyobrażenie to znajduje się rzecz jasna w ściślejszej relacji ze światem zewnętrznym<sup>21</sup>, jednak nie jest z nim tożsame.

W tym sensie zarówno procesy poznawcze osób widzących, jak i niewidomych skutkują jedynie pewną wizją świata, który – jak nam się wydaje – istnieje. Ponadto echolokacja z percepcją wzrokową ma więcej wspólnego, niż się zakłada. Słuch, tak samo jak wzrok, przetwarza odbite fale energii (w pierwszym wypadku są to fale dźwiękowe, w drugim zaś wiązki światła) – następnie zaś oba systemy percepcji interpretują otrzymane dane, by uzyskać w ten sposób szereg informacji o środowisku. W przypadku dźwięku fale odbitej energii nazywane są echem i pod wieloma względami można je porównać z informacjami przekazywanymi przez światło<sup>22</sup>. Jednak powiązania między echolokacją a zdolnością widzenia są jeszcze ściślejsze. W przypadku osób niewidomych proces echolokacji aktywuje bowiem lewą półkulę w obszarze pierwotnej kory... wzrokowej oraz innych ośrodków odpowiedzialnych za przetwarzanie informacji wizualnych (u osób poprawnie widzących)<sup>23</sup>. Oto niezbity dowód na to, iż niewidomi widzą... uszami – słuchając dźwięków, tworzą wizualne wyobrażenia otoczenia. Przeanalizowany w ten sposób proces percepcji przestaje się znacząco różnić w przypadku osób widzących i niewidzących. Skoro bowiem w kluczowym punkcie procesu postrzegania oba systemy spotykają się ze sobą, czyli inicjują proces przetwarzania informacji w korze wzrokowej, to czy słuszne jest określanie osób zbierających informacje poprzez fale dźwiękowe mianem niewidomych?

### DŹWIĘK JAKO ŹRÓDŁO DOŚWIADCZENIA KINOWEGO

Percepcja przekazu filmowego zachodzi w analogiczny sposób do opisanych procesów poznawczych. Kognitywni teoretycy filmu, między innymi Julian Hochberg, Virginia Brooks czy Peter Ohler, przeprowadzili szereg badań, aby określić umysłową reprezentację zdarzeń wizualnych<sup>24</sup>. Badacze ci orędują za tezą, iż film stanowi jedynie materiał wyjściowy („bodziec” dla postrzegającego go podmiotu), podstawę dla procesów poznawczych zachodzących w umyśle widza. Według kognitywistów odbiór filmu nie polega zatem na prostym rejestrowaniu obrazów i dodawaniu ich w celu budowania sekwencji, lecz pojawiające się przed naszymi oczami obrazy skłaniają nas między innymi do wypełniania tak zwanych białych plam pomiędzy cięciami montażowymi i ekstrapolacji wybiegających przed kolejny nadchodzący obraz. W ten sposób jako widzowie budujemy struktury semantyczne, które rządzą zbieraniem danych. Dlatego też o kognitywnych teoriach filmowych mówi się, że starają się odpowiedzieć na pytanie: „co widz robi z filmem?”<sup>25</sup>. Hochberg i Brooks, formułując własną odpowiedź

21 O to, jaka jest natura owej zależności, badacze wciąż się spierają.

22 L. Thaler, M. Goodale, *Echolocation in humans: an overview*, „Wiley Interdisciplinary Reviews. Cognitive Science” 8/2016, s. 3.

23 Tamże, s. 5.

24 V. Brooks, J. Hochberg, *Filmy widziane oczami umysłu*, tłum. A. Helman, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 324.

25 J. Ostaszewski, *Kognitywna teoria filmu*, [w:] *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 313. Stanowią one przeciwieństwo psychoanalitycznej teorii

na to pytanie, skłaniają się ku teoriom mentalistycznym. Badaczom tym bliskie jest twierdzenie, iż w odpowiedzi na ruch (na ekranie i w oku) w umyśle widza powstają odpowiednie reprezentacje, które nie mają cech charakterystycznych dla rzeczywistości (filmowej bądź otaczającego nas świata). Owo poczucie „ciągłości ruchu”, które towarzyszy widzom, należy ulokować raczej w przestrzeni pamięci jako efekt procesu wyobrażania sobie, czyli konstruowania reprezentacji danego ruchu (lub jego części) – odmiennej od percypowania ruchu w trakcie danego zdarzenia.

Filmowy język *Imagine*, ponieważ tematyzuje perspektywę osób niewidomych, niestandardowo rozkłada akcenty, eksponując w sposób szczególny warstwę audialną. Osoba z dysfunkcją wzroku, kiedy się przemieszcza, korzysta ze zmysłu słuchu i dotyku jako źródeł informacji o otoczeniu. Zatem iluzja ruchu, o której piszą Hochberg i Brooks, powstaje w tym przypadku w wyniku połączenia następującej po sobie sekwencji dźwięków, do której komplementarnie dołącza praca kamery bądź opis sceny w ramach audiodeskrypcji (jeśli widz jest osobą niewidomą). Sytuacja ta odbiega od klasycznej, ponieważ – choć dzieło filmowe jest tworem audiowizualnym – zazwyczaj przydaje się większego znaczenia wizualnej warstwie filmu, podczas gdy dźwięk pełni szereg funkcji uzupełniających<sup>26</sup>. Audytywna warstwa dzieła filmowego, która składa się z dźwięków diegetycznych (dialogów i dźwięków wydawanych przez otoczenie, przynależnych *mise en scène*) oraz muzyki, ma w teorii za zadanie przekazywać informacje (funkcja dźwięków diegetycznych) i budować nastrój (funkcja muzyki). Jednak świat przedstawiony w *Imagine* budowany jest przede wszystkim przez efekty synchroniczne, które w ten sposób zyskują na znaczeniu i wpływają na każdy poziom odbioru: od sensualnego, przez emocjonalny, aż po intelektualny.

Sposób odbioru zakodowany w *Imagine* koresponduje ze schematem poznawczym zaproponowanym przez Hochberga i Brooks, podług którego widz konstruuje reprezentacje umysłowe na bazie informacji sensorycznych. W filmie Jakimowskiego nienaturalnie wzmocnione (z perspektywy osoby widzącej, której słuch jest przytłumiony przez bodźce wzrokowe) dźwięki diegetyczne powodują poczucie obecności w miejscu akcji. Reżyser dźwięku Jacek Hamela zastosował zabieg subiektywizacji filmowej audiosfery, tak iż widz posiada wgląd w sposób percepcji świata dźwięków przynależny Ianowi (a w końcowej części filmu także Evie<sup>27</sup>). Ów zabieg – analogiczny do subiektywizacji punktu widzenia kamery – można określić jako subiektywizację punktu słyszenia. Co ciekawe, choć chwyt operatorski służący przyjęciu perspektywy bohatera jest bardzo powszechny, to pomysł, by w ten sposób zorganizować przestrzeń dźwiękową (stosując

---

filmu, która – za pomocą kategorii umiejscowienia tekstualnego oraz utożsamiając odbiór filmu przez widza z procesem identyfikacji – stawiała pytanie: co film robi z widzem?

<sup>26</sup> Jednym z możliwych uzasadnień takiego stanu rzeczy jest to, iż medium filmowe stanowi połączenie bodźców wizualnych z dźwiękowymi w sposób analogiczny do tego, jak łączy je percypujący za pomocą zmysłów człowiek. W przypadku osób pełnosprawnych wzrok jest zmysłem dominującym, a słuch go wspomaga – choć oczywiście od tej „hierarchii zmysłów” są liczne wyjątki.

<sup>27</sup> W finale filmu, gdy bohaterka tropi Iana w dniu jego wyjazdu, wsłuchuje się w dźwięk walizki na kółkach, którą ten za sobą ciągnie, i za nim podąża.

przy tym ujęcia obiektywne) jest pomysłem oryginalnym, intrygującym i wielce wymownym.

W *Imagine* to dźwięki stwarzają świat. Efekty synchroniczne – co kapitalnie pokazują sceny lekcji prowadzonych przez Iana na dziedzińcu ośrodka bądź sytuacja pierwszego spotkania Iana z Evą – służą uobecnianiu się postaci, które dla nas, widzów, nabierają materialnych kształtów, gdy dociera do nas echo wydawanych przez nie dźwięków: kroków, głosu, szelestu ubrania, a nawet oddechu. W efekcie na co dzień okulocentryczni widzowie mają możliwość doświadczenia percepcji opartej na echolokacji. W przypadku osób z niepełnosprawnością narządu wzroku doznanie to może zostać spotęgowane za sprawą audiodeskrypcji, która zastępuje wizualne walory dzieła.

### CO MOŻNA USŁYSZĘĆ

Drugi element warstwy audialnej filmu – zazwyczaj obecny, choć niekonieczny – stanowi muzyka. W przypadku filmów Andrzeja Jakimowskiego ścieżka dźwiękowa każdorazowo jest komponowana przez Tomasza Gąssowskiego, a ta trwała współpraca przydaje filmografii reżysera stylistycznej spójności. Jednocześnie unikatowość świata percypowanego przede wszystkim przez dźwięki znajduje swoje odzwierciedlenie w oryginalnym doborze instrumentarium<sup>28</sup>. Muzyczne struktury każdego z filmów zasadzają się na kilku powtarzalnych motywach, które łączą poszczególne epizody w warstwy semantyczne. W przypadku *Imagine* możemy wyróżnić opatrzoną tym samym muzycznym motywem płaszczyznę humorystyczną, do której przynależą przykładowo sceny wystawiania nauczyciela przez uczniów na kolejne próby albo sytuacja, gdy Ian, imitując dźwięki ptaka chodzącego po parapecie, chce wywabić z pokoju i skupić na sobie uwagę swojej sąsiadki, Evy. Ponadto wszyscy główni bohaterowie filmu (Ian, Eva i Serrano) posiadają swój własny motyw muzyczny, by z łatwością można było za nimi podążać (tak jakby podczas ukazywania ich w różnych sytuacjach zabierali widzów w swoją prywatną podróż).

Najważniejszy jednakże – zarówno na poziomie znaczeniowym, jak i afektywnym – jest motyw muzyczny towarzyszący bohaterom, gdy ci na przykład wsluchują się w świat za otaczającym ich murem ośrodka lub gdy wędrują po wąskich uliczkach Lizbony oraz – w przedostatniej sekwencji filmu – idą na wybrzeże w poszukiwaniu statku (nocna wyprawa Iana i Serrano)<sup>29</sup>. Sceny te wraz z ich muzyczną aranżacją wskazują bowiem na te momenty, gdy dochodzi do wyjścia poza strefę własnego komfortu i otwarcia się na świat, który w pewnym stopniu pozostaje niezrozumiały i niedostępny, a przez to niebezpieczny. W połowie filmu Eva wywołuje wyobrażenie statku, który jakoby słyszy przez drzwi ośrodka. Mówi o tym z niedowierzaniem, lecz zachęcona entuzjazmem Iana zaczyna wierzyć w jego faktyczne istnienie. Przez większą część projekcji statek pozostaje

28 W przypadku *Imagine* chodzi o hang drum (idiofon kształtem przypominający UFO). Z kolei przy pracy nad filmem *Sztuczki* wykorzystany został duduk.

29 Zob. J. Pająk, *Bohater w świecie dźwięków. Audiowizualność postaci w filmie Imagine Andrzeja Jakimowskiego*, [w:] *Antropologia postaci w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Człuj Barbarzyńca, Warszawa 2015, s. 339.

jednak jedynie tematem rozmów, a na poziomie symbolicznym – metaforą tego, czego nie sposób dostrzec, jeśli zawczasu się w to nie uwierzy.

Gdy podczas nocnej eskapady Ian z Serrano docierają na wybrzeże, mimo iż nie jest to klasyczny port, wyraźnie słychać dźwięki, które mogą pochodzić z ogromnego statku wycieczkowego. Wybrzmiewa również metaliczne echo dźwięków odbitych od dużej powierzchni. Niemniej młody Serrano (nastoletni uczeń Iana, już wcześniej podważający prawdziwość nauczyciela) pozostaje nieprzekonany. Tajemnica statku zostaje wyjaśniona dopiero w scenie finałowej, w której Eva i Ian siedzą w ogródku kawiarnianym (nie mogąc się zobaczyć, stopniowo wyczuwają swoją obecność) i słyszą wyraźnie, jak tenże przepływa. Jeśli chodzi o warstwę wizualną tej sceny, statek pojawia się na dalszym planie, wypełniając całkowicie niebo i horyzont. Jest ogromny, a mimo to widzą go nieliczni: poza protagonistami jedynie sympatyczny, ale chodzący z głową w chmurach kelner Mario i mała dziewczynka. Dorosli, w tym również stali bywalcy tego miejsca (którzy spędzają popołudnia na grze w warcaby), nie potrafią go dostrzec. Zawczasu racjonalnie wytłumaczyli sobie absurd potencjalnej obecności statku (skoro w pobliżu nie ma portu), więc brak im wyobraźni, by uwierzyć w to, że mimo wszystko – wbrew rozsądkowi i posiadanym schematom poznawczym – on jednak istnieje.

### CO MOŻNA OPISAĆ

Gromadzone przez każdego człowieka w pamięci schematy poznawcze to coś, co Peter Ohler uważa za źródło nastawienia oraz przypuszczeń względem wszelkich nadchodzących zdarzeń. Ów niemiecki kognitywista twierdzi, że również widz, który podczas projekcji opiera się jedynie na eliptycznej i niekompletnej informacji, z pomocą schematów poznawczych potrafi skonstruować reprezentację umysłową zdarzeń filmowych i wytworzyć oczekiwania co do dalszego ich rozwoju. By opisać proces tworzenia znaczeń, Ohler wykorzystuje teorię schematową Davida Rumelharta, którą przenosi na grunt filmoznawstwa. W efekcie tworzy kognitywny model procesu przetwarzania przez widza informacji filmowej.

Model ten, jak i tezy Ohlera mogą się przysłużyć do zrozumienia metod konstruowania oraz sposobów odbioru audiodeskrypcji przez osoby niewidome i słabowidzące. Audiodeskrypcja to „przekład treści obrazu na słowa. Werbalny opis warstwy wizualnej spektakli teatralnych, produkcji audiowizualnych, sztuk plastycznych oraz wydarzeń widowiskowych sprawia, iż stają się one dostępne osobom niewidomym i słabowidzącym”<sup>30</sup>.

W przypadku *Imagine* trudność, na jaką musieli zwrócić uwagę twórcy audiodeskrypcji, polegała na zbudowaniu i utrzymaniu (analogicznie do zrealizowanych w tym filmie koncepcji wizualnych) rodzaju napięcia między tym, co wyobrażane, a tym, co w danym momencie zostaje potwierdzone jako istniejące w świecie filmowym. Poza najjaskrawszym przykładem statku, co do którego nie

30 B. Szymańska, T. Strzymiński, *Audiodeskrypcja. Obraz słowem malowany – standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych*, Audiodeskrypcja, Białystok 2010, [http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2010/12/AD-\\_standardy\\_tworzenia.pdf](http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2010/12/AD-_standardy_tworzenia.pdf). (14 maja 2021).

ma pewności, czy w ogóle istnieje, akcja filmu składa się w dużej mierze ze scen, w których podopieczni Iana dopiero uczą się właściwie rozpoznawać otoczenie, i wiele bodźców dźwiękowych początkowo ich zwodzi.

Widz słuchający audiodeskrypcji powinien brać udział w tej grze i w ramach doświadczenia kinowego również odczuwać niepewność co do faktycznej treści otrzymywanych informacji (które Ohler określa „bodźcami filmowymi”). Proces przetwarzania przez widza informacji filmowej opiera się bowiem na lukach, które wzbudzają w nim zaangażowanie, ciekawość i niepewność. Z racji niepewności, czy Ian rzeczywiście korzysta tylko z echolokacji, czy na podwórku ogrodnik przycina róże albo czy statek faktycznie istnieje, widz – także niewidomy – snuje hipotezy i intensywnie przeżywa kulminacje, w których dochodzi do rozwiązania mikrozagadek. W ten sposób audiodeskrypcja realizuje zasady narracji filmowej.

Film *Imagine* miał swoją światową premierę we wrześniu 2012 roku podczas 37. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Toronto. Do polskich kin trafił w kwietniu 2013 roku i od dnia polskiej premiery był wyświetlany z audiodeskrypcją w kilkunastu miastach, nie tylko w kinach studyjnych, lecz również w kinach sieciowych (Cinema City, Helios) – co w polskiej kulturze filmowej stanowi na razie wydarzenie precedensowe<sup>31</sup>.

### TRYLOGIA (NIE)WIDZENIA

*Imagine* wpisuje się w autorski styl Andrzeja Jakimowskiego. To trzeci pełnometrażowy film w jego dorobku – po debiucie *Zmruż oczy* i nagradzanych *Sztuczkiach* – który domyka swoistą „trylogię (nie)widerzenia”. W każdym z tych dzieł reżyser ukazuje bowiem niekonwencjonalny sposób postrzegania rzeczywistości za pomocą metafory (anty)wzrokowej: w pierwszym przypadku jest to akt zmruczenia oczu, w kolejnym umiejętność przewidywania i wpływu na przyszłość (więc jeszcze niewidoczne) odmiany losu, w ostatnim zaś zdolność do usłyszenia tego, co znajduje się poza zasięgiem wzroku. Jakimowskiego interesuje patrzenie w głąb albo w poprzek – takie, które obnaża fasadowość współczesnego świata i poprzez zmianę perspektywy wpływa na trwałe zmiany w myśleniu. Takie podejście skutkuje odmiennym od powszechnego postrzeganiem czasu, przyczynowości, celowości itp. – wszystkich tych kategorii, z których wyplatamy sieci, by pochwycić zarówno przygodną chwilę, jak i życie jako pewną całość. W konsekwencji zmiany sposobu patrzenia odślawiają się zaś kolejne poziomy rzeczywistości stanowiące źródło dziecięcego zachwyty i dojrzałej mądrości.

W *Zmruż oczy* bohaterowie wybierają bierność jako formę buntu przeciw powszechnemu pośpiechowi, pogoni za karierą i zgodzie na powierzchowność relacji międzyludzkich. Upływ czasu (a wraz z nim problem przemijania i tęsknoty) zostaje pokazany w kontekście teorii względności. Gdy główni bohaterowie filmu – Mała (dziesięcioletnia dziewczynka) i Jasiek (jej dawny nauczyciel) – rozstają

31 Dotychczasowa praktyka wskazuje bowiem, iż filmy z audiodeskrypcją są wyświetlane głównie podczas pokazów specjalnych dla osób z dysfunkcjami wzroku lub słuchu, które mają miejsce długo po kinowej premierze (zob. A. Jankowska, *Patrząc w przeszłość, patrząc w przyszłość – 10 lat audiodeskrypcji filmowej w Polsce*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2(40)/2018, s. 147).



się, być może już na zawsze, Jasiek mówi do Małej: „rzeczy nie mijają, tylko przesuwają się przed oczami [...]”. Zmruż oczy, spójrz trochę z góry, tak jakbyś się unosiła i zobaczysz [...]”<sup>32</sup>. Ta niecodzienna perspektywa pozwala zachować poczucie obecności i bycia w relacji ze światem, który trwa w zmiennej formie zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz nas. Z kolei Stefek i Elka – protagoniści *Sztuczek* – prowadzą grę z losem, prowokując w ten sposób pytanie o sensowność świata. Choć film ten (jak i dwa pozostałe) nie posiada dynamicznej akcji, dramatyzm kulminacyjnych scen jest bezdyskusyjny. Świeżość w przeżywanie, zdawałoby się dość monotonnej, egzystencji wnosi perspektywa dziecka, sześciolatniego Stefka, który każdą chwilę odbiera w jej intensywności i niezwykłości.

Co ciekawe, przekaz każdego z omówionych filmów został zbudowany na kanwie relacji między dorosłym a dzieckiem. Ten prosty pomysł dramaturgiczny umożliwia zwrot ku pytaniom z zakresu tych podstawowych i zarazem pozwala uniknąć patosu i sztampy, ponieważ dzieci (Mała, Stefek i niewidomi podopieczni lizbońskiego ośrodka) spontanicznie, ekstatycznie i szczerze uczą się zasad funkcjonowania w świecie. W tym procesie poznawczym balansują pomiędzy pryncypialnym (choć momentami wywrotowym) przekazem dorosłych a własnym, realno-magicznym sposobem rozumienia, wolnym od konwencji, schematów i norm. Pytania stawiane przez dzieci nabierają szczególnego znaczenia poprzez fakt, iż mali bohaterowie za każdym razem znajdują się w stanie kryzysu. Mała nie zgadza się na nowobogacki dom bez miłości, podszyty fałszem, którego atmosferę doskonale wyczuwa. Stefek tęskni za ojcem, którego nigdy nie poznał, pragnie jego miłości i akceptacji. Podopieczni ośrodka z powodu ich (choć nie przez nich definiowane) niepełnosprawności są niepewni siebie i świata, tak iż boją się żyć samodzielnie, podejmować ryzyko i smakować życie.

Poprzez wprowadzenie dziecięcej perspektywy Jakimowski odświeża dyskurs: poddaje ponownemu namysłowi powszechne wzorce zachowań i schematy myślowe. Stawia pytanie o normy, których dzieci mają się uczyć jako stałego punktu odniesienia w myśleniu o świecie i o sobie samych. Jakimowski oczami dziecka dostrzega magię w zwyczajnym życiu zwyczajnych ludzi. W ten sposób podważa kryterium zwyczajności i standardy normalności. Pokazuje, że są to jedynie teoretyczne kategorie, które nałożyliśmy na rzeczywistość, i że rzeczywistość można ponownie zaczarować, patrząc na nią z innego punktu widzenia i opisując za pomocą innych pojęć, innych zaklęć, innych zmysłów.

## BIBLIOGRAFIA

Brooks Virginia, Julian Hochberg. „Filmy widziane oczami umysłu”. Tłum. Alicja Helman. W: *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. Jacek Ostaszewski. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1999.

„Echolocation”. W: *Merriam-Webster Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/echolocation>.

Fajfer-Kruczek, Ilona. *Wykluczenie społeczne osób z niepełnosprawnością w środowisku lokalnym*. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2015.

32 Zmruż oczy, 1:19:33–1:19:43.

Jakimowski, Andrzej. „Niewidomi ucza, jak radzić sobie ze światem”. Rozmowę przeprowadził Marek Szymaniak. *Nasze Miasto*, 12 kwietnia 2013. <https://warszawa.naszemiasto.pl/rezyser-quotimaginequot-andrzej-jakimowski-niewidomi-ucza/ar/c13-1811213>.

Jakimowski, Andrzej. „Strzępki wzięte z życia”. Rozmowę przeprowadził Bartosz Wróblewski. *Magazyn Kontakt*, 31 grudnia 2012. <https://magazynkontakt.pl/andrzej-jakimowski-strzepki-wziete-z-zycia/>.

Ohler, Peter. „Kognitywna teoria percepcji filmu. Koncepcja przetwarzania informacji”. Tłum. Jacek Ostaszewski. W: *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. Jacek Ostaszewski. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1999.

Pająk, Jacek. „Bohater w świecie dźwięków. Audiowizualność postaci w filmie *Imagine* Andrzeja Jakimowskiego”. W: *Antropologia postaci w dziele filmowym*, red. Seweryn Kuśmierczyk. Warszawa: Czuły Barbarzyńca, 2015.

Szymańska, Barbara, Tomasz Strzymiński. *Audiodeskrypcja. Obraz słowem malowany – standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych*. Białystok: Audiodeskrypcja, 2010. [http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2010/12/AD-standardy\\_tworzenia.pdf](http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2010/12/AD-standardy_tworzenia.pdf).

Thaler, Lore, Melvyn A. Goodale. „Echolocation in humans: an overview”. *Wiley Interdisciplinary Reviews. Cognitive Science* 8 (2016).

Vandaele, Jeroen. „What meets the eye. Cognitive narratology for audio description”. *Perspectives: Studies in Translatology* 20 (2012).

Wallmeier, Ludwig Geßele Nicodemus, Lutz Wiegrebe. „Echolocation versus echo suppression in humans”. *Proceedings of the Royal Society*, 22 kwietnia 2013. <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rspb.2013.1428>.

Żgleń, Urszula M. „O naturze, rodzajach i sposobie istnienia reprezentacji umysłowych”. *Analiza i Egzystencja* 11 (2005).

Data wpłynięcia: 24 maja 2021 r. Data zatwierdzenia do druku: 30 czerwca 2021 r.

## TO HEAR THE PAINTING AND SEE THE WORLD: ABOUT THE POTENTIAL OF CINEMATIC EXPERIENCE IN PEOPLE WITH VISUAL IMPAIRMENTS

In the discussion on visual culture accessibility for people with visual impairments, Andrzej Jakimowski's *Imagine* is a unique production that shows the potential of cinematic experience communicated through audio description – a solution rarely exploited to such an extent in Polish cinematography. This article analyses various stages of preparation in this international film production, with each providing an original creative response to the needs of the visually impaired: from the script focused on the presence of the blind in society to the promotion and distribution strategies that guaranteed the full participation of visually impaired viewers in the film screenings from the day of its premiere. Cognitive film theories by Julian Hochberg, Virginia Brooks, and Peter Ohler enable an in-depth reflection on the alternative perception of film – in this case based on sound. The author of the article pays particular attention to the message of *Imagine* as a film that not only recognises

the visually impaired as full-fledged viewers but above all appreciates their way of perception as potentially more valuable than the automatic – habitual – perception of people with regular vision. As a result, *Imagine* seems to be a work that is not only fully accessible, but also original, valuable, and crucial. The success of this production should serve as an inspiration for other filmmakers.

**SŁOWA KLUCZOWE:** *Imagine*, Andrzej Jakimowski, audiowizualność, audiodeskrypcja, echolokacja

**KEY WORDS:** *Imagine*, Andrzej Jakimowski, audiovisuality, audio description, echolocation

