

Anna Maria Piskorska

Uniwersytet Jagielloński

Ostry trip po DMT czy bardo umierania? Potencjał kognitywnych teorii filmu na przykładzie analizy zmienionych stanów świadomości w *Enter the Void* Gaspara Noè

Film jako narzędzie badawcze?

Choć już twórcy pierwszych kinematografów upatrywali w nich szansę na rzetelną dokumentację różnorodności świata (np. za sprawą filmowych „dzienników z podróży”) oraz na powszechną edukację (poprzez przygotowywanie materiałów poglądowych, takich jak rejestracje operacji czy wideoinstruktaże), w dalszym rozwoju medium filmu zwyciężył jego potencjał fikcyjotwórczy wykorzystywany przede wszystkim w funkcji rozrywkowej oraz jako przepustka do uniwersum sztuki. Estetyczne aspekty sztuki filmowej przez lata były podkreślane również za sprawą nstawionej na ten cel teorii filmu, stanowiącej podstawę dla krytyki filmowej, i w ten pośredni sposób wpływającej na kształtowanie nawyków odbiorczych u widzów¹. Niemniej, wraz z rozwojem myśli psychologicznej (przetransformowanej na grunt filmoznawstwa w postaci psychoanalitycznej teorii filmu, a obecnie także konkurencyjnych względem niej kognitywnych teorii filmu), zwrócono baczniejszą uwagę na to, że medium filmu stanowi również narzędzie badawcze służące m.in. do eksplorowania różnorodnych stanów świadomości – przede wszystkim snu, pamięci, doświadczanych emocji i przeżywanych uczuć – a także do analizy wielowymiarowej rzeczywistości: w jej aspekcie społecznym, religijnym, politycznym itd. Punkt wyjścia dla rozważań zawartych w niniejszym artykule stanowi hipoteza, iż twórcy kina autorskiego (sygnowanego zazwyczaj nazwiskiem reżysera, lecz realnie stanowiącego raczej efekt współpracy wielu jednostek twórczych: scenarzysty, operatora, kompozytora, aktorów...²) są badaczami świata: zewnętrznego – tropiąc zależności

¹ Ponieważ teksty krytyczno-filmowe popularyzują wybrane wzorce odbiorcze, można przypuszczać, że stąd też bierze się dzisiejsze „bazowe” nakierowanie widza przede wszystkim na przeżycie estetyczne oraz skorelowane z nim (a w krańcowych przypadkach: z nim utożsamiane) ocenianie danego fenomenu filmowego właśnie pod tym kątem.

² Oryginalny styl tych filmów w większości przypadków stanowi efekt twórczego spotkania, a najpopularniejsze duety to reżyser-operator lub reżyser-scenarzysta. Nawet „wyrobiony” widz zna jednak zazwyczaj tylko nazwisko reżysera, a jest to świadomy zabieg producentów, ponieważ sygnowanie każdego kolejnego przedsięwzięcia tym samym, coraz bardziej rozpoznawalnym, nazwiskiem przypomina proces budowania marki i sprzyja działaniom marketingowym podejmowanym w procesie dystrybucji filmu.

między fundamentalnymi kategoriami, takimi jak: natura, kultura, idea, społeczeństwo, oraz wewnętrznego – eksperymentując z uwarunkowaniami ludzkiej percepcji, odważnie eksplorując sferę emocjonalno-uczuciową i rozkładając na czynniki pierwsze to, co ogólnikowo nazywamy „przeżyciem wewnętrznym”³.

Taką funkcję przypisują filmowcom autorzy kognitywnych⁴ teorii filmu, według których reżyser zajmuje się docelowo – mniej lub bardziej intencjonalnie – zgłębianiem natury ludzkiego umysłu. Według podejścia kognitywnego, antropocentryczny punkt wyjścia twórców filmowych, nawet w najogólniejszej perspektywie, nadal wykreśla obszar badań w obrębie ludzkiej świadomości, a dzieje się to na dwóch polach: w ramach świata wewnątrzfilmowego (tu mówimy o schemacie fabularnym w kontekście opowiadania, dominancie stylistycznej w obszarze narracji, sposobach konstrukcji bohatera itp.) oraz w relacji widza względem percypowanego świata przedstawionego (np. koncepcja schematów poznawczych, wyobrażeń osobowych i bezosobowych czy próba ustrukturyzowania odczuwanych emocji). Zauważono, iż konstrukcja materiału danego („artykułowanego”) bezpośrednio przez film – określona przez rosyjskich formalistów jako *szużet* – opiera się w dużej mierze na opuszczeniach (elipsy czasowe, brak danych co do przyczyn zdarzeń i motywacji

³ Obecnie sfera „przeżyciowa” odbioru filmowego w całości jest wyrażana w języku estetyki i oparta na koncepcji „przeżycia estetycznego”. W swoim artykule nie zamierzam polemizować ze słusznością tej koncepcji, lecz chcę udowodnić, że nie powinno się kwestii estetycznych rozstrzygać w sztucznie wytworzonej przez filozofię próżni, w oderwaniu od naturalnych dla odbioru filmu kontekstów: psychologicznych, kognitywnych, a nawet neurologicznych. Ponadto na przykładzie stematyzowania w *Enter the Void* treści *Tybetańskiej księgi umarłych* rozwijam podnoszoną przez estetyków kwestię uwarunkowań kulturowych znacznie ograniczających proces rozumienia, czyli (w szerszym ujęciu) możliwości odbioru.

⁴ Kognitywizm – nauka o procesach poznawczych, skrótkowo nazywana kognitywizmem w celu wyodrębnienia metodologicznie osobnej dziedziny wiedzy (wciąż jeszcze określanej mianem „interdyscyplinarnej”). Choć kognitywizm zajmuje się badaniami procesów poznawczych, które w większości zostały uwzględnione przez tradycyjną teorię poznania, wypracowuje w tym celu innowacyjne metody badawcze oraz tworzy nowy aparat pojęciowy do ich opisu. W ostatnim ćwierćwieczu są realizowane kognitywne badania prowadzone w obszarach różnych dziedzin sztuki, w tym również sztuki filmowej. Na gruncie teorii filmu kognitywizm pod koniec ubiegłego wieku zyskał rangę nowego paradygmatu badawczego, konkurując z psychoanalitycznym modelem odbioru filmu, a nawet – częściowo przynajmniej – wypierając go w ten sposób. Niemniej pierwsze intuicje dotyczące procesu odbioru i rozumienia dzieła filmowego zbieżne z kognitywnymi zasadami gromadzenia, przechowywania i przetwarzania informacji odnajdujemy w myśli teoretyczno-filmowej znacznie wcześniej. Za „prekognitywistów” uznaje się m.in. psychologa Hugo Münsterberga, który w *Dramacie kinowym* określił podstawę odbioru filmu w jego aktywnym „przetworzeniu” przez widza oraz formalistów rosyjskich z uwagi na ich dążenie do skorelowania estetycznego aspektu dzieła sztuki z psychologią widza filmowego. Te prekursorskie koncepcje, wyrażane głównie w krótkich szkicach wychodzących spod ręki praktyków kina (Lew Kuleszow, Dziga Wiertow, Borys Eichenbaum czy Siergiej Eisenstein byli przede wszystkim reżyserami filmowymi, którzy realizowali swoje eksperymenty z głębokim przeczuciem wielkiego potencjału tkwiącego w formie filmowej, potencjału, który dopiero z biegiem lat zostanie w pełni wykorzystany) znalazły swoją twórczą kontynuację w środowisku amerykańskich teoretyków kina, a w sposób szczególnie zostały rozwinięte przez naukowców z Uniwersytetu Wisconsin – Davida Bordwella i Kristin Thompson, twórców modelu neoformalnej analizy filmu. Ponadto orendownikami kognitywnego podejścia do procesów poznawczych zaangażowanych w lekturę filmu są m.in.: Edward Branigan, Gregory Currie, Murray Smith, Julian Hochberg, Peter Ohler – twórcy kognitywnych teorii filmu w Ameryce. Nie tworzą oni jednej spójnej teorii, lecz ich twierdzenia składają się na twórczy interdyscyplinarny wielogłos.

bohaterów, niedoinformowanie o miejscu lub czasie akcji itd.); aktywność poznawcza widza polega zatem przede wszystkim na przewycięzeniu owego „deficytu” informacyjnego i uzupełnieniu „białych plam” za pomocą inferencji. I tak jedna z podstawowych tez neoformalno-kognitywnej teorii Davida Bordwella brzmi: „film jest to konfiguracja chwytów formalnych, której znaczenie nadaje dopiero widz w procesie odbioru” (Ostaszewski, 2007, s. 314; Bordwell, 1999, s. 31–32).

Kognitywiści twierdzą, że wszelkie akty poznawcze mają charakter konstrukcyjny – stąd możliwość skonstruowania modelu procesu przetwarzania informacji filmowej oraz uschematyzowania procesów poznawczych⁵. Ich działalność naukowa zasługuje na szczególną uwagę ze względu na aspiracje do (jak to określili sami twórcy) zbadania „umysłowej reprezentacji zdarzeń wizualnych” (Hochberg, Brooks, 1999, s. 324). Zaczynając od opisu, przenoszą punkt ciężkości w konstruowaniu swoich teorii na eksperymentalne badanie percepcji dzieł filmowych. Tą tendencją do empirycznych doświadczeń w celu weryfikacji stawianych tez oraz interdyscyplinarnym łączeniem własnego warsztatu badawczego z dorobkiem dyscyplin związanych z estetyką i sztuką (np. historią sztuki, historią muzyki, filmoznawstwem i medioznawstwem), naukowcy ci zbliżają się do neuroestetyków, takich jak Villajananur Ramachandran, Semir Zeki czy William Hirstein. Różne, często uzupełniające się, lecz czasem wchodzące ze sobą w spór, teorie kognitywne próbują odpowiedzieć na pytanie, jak zachodzą procesy poznawcze na poszczególnych etapach: od poziomu najprostszej, naturalnej (uwarunkowanej biologicznie i neurologicznie) percepcji zmysłowej, po tworzenie schematów symbolicznych i szeroko pojętej ideologizacji przekazu.

Percepcja, według kognitywistów, nie oznacza bowiem jedynie biernej rejestracji wrażeń zmysłowych. Impuls ze strony zmysłów jest filtrowany, transformowany, uzupełniany i porównywany z innymi w celu stworzenia spójnego, stabilnego świata przy pomocy heurystyk. Wybrane porcje „tekstu” skłaniają nas – widzów – do ekstrapolacji. W ten sposób zaczynamy budować struktury semantyczne, które rządzą zbieraniem danych. Perspektywa kognitywna zwraca uwagę na fakt, że już same zmysły angażują się w wysiłek „poszukiwania znaczenia”, że postrzeganie

⁵ Jako przykład można przywołać dwie przeciwstawne teorie dotyczące procesów poznawczych ustrukturyzowane w schematy: „dół-góra” (zwolennikami którego są Julian Hochberg i Virginia Brookes) oraz „góra-dół” (za którym oręduje Peter Ohler). Wspomniani badacze są zgodni co do tego, że całość aktywności poznawczych widza opiera się o konstrukcjonistyczną zasadę dwukierunkowości przetwarzania informacji – dyskusja dotyczy zaś tego, w którym kierunku owa aktywność się odbywa. Zasada dwukierunkowości przetwarzania informacji wyraża silnie zarysowaną w teoriach kognitywnych więź między percepcją a poznaniem. Pod koniec lat 50. XX wieku w ramach psychologii „New Looku” (pierwszego świadomego ruchu przeciwstawiającego się behawioryzmowi) zostały ukształtowane kluczowe pojęcia określające wzajemny stosunek tych dwóch procesów. I tak Hochberg i Brooks, określając sposób odbioru materiału filmowego przez widza, oddają pierwszeństwo przetwarzaniu typu dół-góra (tzw. przetwarzaniu sterowanym danymi), za punkt wyjścia przyjmując informacje sensoryczne, takie jak, m.in. ruch wewnątrzkadrowy czy cięcia montażowe i rozważając związane z nimi przetwarzanie sensoryczne oraz pamięć sensoryczną, podczas gdy Peter Ohler optuje z kolei za przetwarzaniem typu góra-dół (czyli przetwarzaniem sterowanym pojęciowo), gdzie większy wpływ na poznanie wywierają oczekiwania, nastawienia i zgromadzone w pamięci widza schematy interpretowania danych, a działania wykonywane przez widza (np. rozwiązywanie problemów i abstrakcyjne sądy) oparte są na wiedzy płynącej z doświadczenia (m.in. obcowania z różnymi tekstami kultury).

czegokolwiek pociąga za sobą opis, rozwiązanie problemu i wnioskowanie – wszystkie procesy konstrukcyjne, które normalnie łączymy z działaniami z wyższego poziomu (por. Ostaszewski, 1999a).

Celem niniejszej pracy jest, z jednej strony, włączenie do dyskursu prowadzonego w tomie *Nie tylko kreacja. Dzieło sztuki jako narzędzie badawcze* kognitywnej teorii filmu, ponieważ, wedle mojego uznania, oferuje ona interesujące narzędzia do opisu fenomenów filmowych, z drugiej zaś strony, zweryfikowanie jej tez na gruncie mniej pewnym. Większość zwolenników podejścia kognitywnego eksploruje bowiem obszar skonwencjonalizowanego filmu fabularnego – i jest to podstawowy zarzut stawiany im przez oponentów. Kierując się zachęcającym głosem Jamesa Petersona, który w artykule o prowokacyjnie brzmiącym tytule: *Czy podejście kognitywne do kina awangardowego jest niestosowne?* argumentuje, że wręcz przeciwnie: umożliwiała ono dostrzeżenie w kinie awangardowym procesu rozwiązywania percepcyjnych problemów stawianych widzom (Peterson, 1999, s. 156), postanowiłam zaaplikować koncepcje kognitywne do zrozumienia wyrażonych w medium filmu zmienionych stanów świadomości na przykładzie *Enter the Void* w reżyserii Gaspara Noé. Kolejna część artykułu zawiera analizę tego filmu w oparciu o koncepcje Todorova, Braningana i Bordwella. A ponieważ podejście kognitywne oferuje ponadto sposoby badania natury świadomości poprzez jawne odwołanie się do szczególnych procesów poznawczych widza, temu będzie poświęcona trzecia część niniejszego szkicu, następująca po analizie, czyli w miejscu tradycyjnie przysługującej interpretacji.

Opowiadanie świata

Tak zwane odmienne stany świadomości to opisowa formuła obejmująca wszelkie zmiany w obrębie świadomości, a zatem zarówno te zachodzące spontanicznie, jak np. marzenia sennie, OOBÉ – *out-of-body experience* – opętanie czy w końcu doświadczenie śmierci, jak i te, wywoływane przez konkretne działania i substancje, np. hipnozę, medytację czy różne rodzaje halucynacji⁶. W *Enter the Void*⁷ podjęto próbę wyrażenia językiem filmowym wielu z nich: począwszy od wspomnień i snów (wykorzystywanych przez reżyserów tak często, że aż zyskały one miano typowych motywów filmowych), przez celowo prowokowane halucynacje, aż po przypadkową śmierć skutkującą eskterioryzacją i dalszą pośmiertną wędrówką bohatera w formie bezcielesnej. Główny bohater, Oscar, Amerykanin mieszkający w Tokio, początkujący dealer narkotyków, w pierwszej sekwencji filmu zażywa środek psychoaktywny DMT, po czym wyrusza do klubu The Void, w którym zostaje zastrzelony przez japońską policję.

Żeby dobrze zrozumieć koncept związany z dwuznacznością jego śmierci, należy w tym miejscu powiedzieć parę słów o DMT. N,N-dimetylotryptamina (DMT) jest

⁶ Choć wciąż brak jednej spójnej teorii odmiennych stanów świadomości, widać szansę na jej powstanie, odkąd obszar ten znalazł swoje miejsce nie tylko w religioznawstwie i psychopatologii, ale również funkcjonuje jako dziedzina badań neuronauki poznawczej.

⁷ *Enter the Void* (tłum. *Wkraczając w pustkę*), 2009, Francja, Kanada, Niemcy, Włochy, reż. Gaspar Noé, scen. Lucile Hadzihalilovic, Gaspar Noé, obsada: Nathaniel Brown (Oscar), Paz de la Huerta (Linda), Cyril Roy (Alex) i in.

to substancja psychoaktywna o bardzo silnym, acz krótkotrwałym działaniu (w subiektywnym odczuciu jej działanie może jednak trwać znacznie dłużej ze względu na zaburzenia poczucia czasu, które powoduje). Reżyser *Enter the Void* zadbał o to, by widz pośrednio (niefizjologicznie), czyli przejmując perspektywę głównego bohatera poprzez zastosowanie tzw. subiektu⁸, poznał podstawowe właściwości działania narkotyku: zmiany percepcyjne, z którymi idą w parze bardzo intensywne efekty wizualne (uzyskane przez zastosowanie świateł stroboskopowych, migotania obrazu, psychodelicznych wizualizacji i konsekwentnego zestawiania ze sobą jaskrawych, kontrastowych barw), silne wrażenia erotyczne (liczne i niebanalne sceny aktów seksualnych, aż po – jedyne chyba w dziejach kina – ujęcie stosunku płciowego z perspektywy wnętrza pochwy), lecz przede wszystkim: narkotyki te mają zdolność symulowania doświadczeń bliskich opisom śmierci klinicznej oraz niektórych wschodnich praktyk medytacyjnych⁹. Stąd też sam bohater w momencie śmierci nie jest pewien, czy dzieje się ona naprawdę i – patrząc na rozchodzącą się z jego brzucha plamę krwi po postrzale – przekonuje sam siebie: „To nie jest naprawdę. Tylko odjeżdżam. Przecież to... DMT”.

Enigmatyczność związana ze śmiercią Oscara ukazuje dwa możliwe podejścia do projekcji odbywających się w ludzkim umyśle. Uznane za wytworzone przez tenże umysł będą interpretowane jako rezultat patologii mózgu, a zatem trafią pod obserwację neurobiologów i psychiatrów, natomiast potraktowane jako zewnętrzna rzeczywistość, która jedynie udostępnia się (objawia) człowiekowi poprzez jego umysł, są określane jako doświadczenia mistyczne, jakie niejednokrotnie stanowiły podwaliny danego systemu religijnego, a następnie pozostają w sferze dążeń jego wyznawców. W *Enter the Void* pierwsze stanowisko wyraża wątek zażywania DMT oraz – szerzej – skłonności Oscara do kreowania doświadczeń psychodelicznych. Drugi zaś zostaje wprowadzony przez Alexa, przyjaciela Oscara, który pożyczając mu *Tybetańską księgę umarłych (Bardo Tödrol Czenmo – co oznacza dosłownie „Wielkie wyzwolenie poprzez słuchanie w bardo” [Rinpoche, 2001, s. 127]¹⁰*). Jest to XIV-wieczny „przewodnik dobrego umierania” odczytywany po dziś dzień buddyzmem tybetańskim w stanie agonii jako instruktaż, jak wyzwolić się z samsary (kręgu śmierci i narodzin) i urzeczywistnić najwyższe oświecenie – nirwanę¹¹.

⁸ W tym przypadku mamy do czynienia z takim rodzajem „subiektu” (tak potocznie jest określany subiektywny kąt widzenia kamery), w którym kamera rejestruje otoczenie tak, jakby znajdowała się „w oku” aktora. Dzięki temu widz percypuje to samo, co bohater. Kamera zgodnie z tym chwytem technicznym zastępuje aktora, który wchodzi w interakcje z innymi bohaterami w scenie. Gdy dana postać chce spojrzeć temu aktorowi prosto w oczy, patrzy centralnie w obiektyw, co powoduje u widza uświadomienie sobie obecności kamery i aktywizuje odbiór (widz nie jest wówczas zewnętrznym obserwatorem, lecz uczestnikiem akcji) (por. Mascelli, 2007, s. 25–40).

⁹ Ponadto DMT jest to organiczny związek chemiczny, który występuje w małych ilościach także w ludzkim mózgu. Według badań Ricka Strassmana podczas narodzin oraz w momencie śmierci zostaje przez szyszynkę naturalnie uwolniona większa ilość DMT, co dało podstawy do wysunięcia przez tego amerykańskiego psychiatrę śmiałej i kontrowersyjnej tezy określającej DMT „molekułą duszy” (por. Strassman, 2011).

¹⁰ Rinpoche na tej samej stronie objaśnia, że samo słowo *bardo* oznacza: *bar* – pomiędzy i *do* – zawieszony lub ciśnięty.

¹¹ Choć buddyzm (w przeciwieństwie do np. różnych kultów szamańskich) wyraża negatywny stosunek do zażywania środków psychoaktywnych, to w środowisku badaczy i admiratorów substancji psychotropowych istnieje wyraźna tendencja do porównywania

Sam pomysł, by tropić i wyrażać różne zmiany świadomości poprzez chociażby zaburzenia percepcji, aż po dywagacje na temat świadomości i tożsamości osobowej w stanach granicznych nie jest oczywiście niczym nowym, szczególnie w obrębie sztuk wizualnych, posiadających fantastyczne narzędzia do ukazywania różnych *quasi-rzeczywistości*. Sam Gaspar Noé przy decyzjach formalnych inspirował się prawdopodobnie pracami eksperymentalnymi artystów audiowizualnych lat 60. (tzw. drugiej awangardy), o czym szerzej pisze Antoni Michnik w artykule *Podmiot, czas, światło. Gaspara Noé eksperymenty z realizmem we „Wkraczając w pustkę”* (Michnik, 2011, s. 209–236). Artyści lat 60., tacy jak: Andy Warhol, Jordan Belson i Henry Jameson, Dan Flavin i Bruce Nauman, a także malarz abstrakcjonista Luis Felipe Noé, ojciec reżysera, w atmosferze realizowanych wówczas badań nad m.in. działaniem LSD (Timothy Leary) czy DMT (Stephen Szára) tworzyli dzieła, których oddziaływanie na widza porównywano do wpływu narkotyków. Za współczesnym neurobiologiem Semirem Zekim można ich określić jako „nieświadomych neurobiologów”, ponieważ, badając możliwości ludzkiej percepcji oraz emocje estetyczne wywoływane u odbiorcy pod wpływem recepcji ich eksperymentalnych dzieł, rozwijali kognitywny potencjał sztuki polegający na nabywaniu wiedzy o otaczającym nas świecie (Zeki, 2002, s. 53–76) – czyli to, co stanowi wszak podstawową funkcję samego mózgu.

Chociaż można z powodzeniem doszukiwać się w twórczości Gaspara Noé inspiracji neoawangardą lat 60. (op-artem, pop-artem, anti-artem), określenie filmu *Enter the Void* mianem kina awangardowego byłoby zabiegiem zdecydowanie na wyrost. Przy szczegółowej analizie łatwo wykazać, iż reżyser skonstruował swoją artystyczną wypowiedź w oparciu o konwencje filmowe już dawno wypracowane w historii kina i choć w każdym kolejnym filmie twórczo przetwarza klasyczne modele narracji, to w żadnym miejscu ich nie przekracza.

W oparciu o schemat narracji niepodzielnie panujący w krytyce filmowej powinienem zacząć opis analizowanego filmu od przedstawienia historii, jaka się w nim zawiera (którą „film ten opowiada”). Choć postąpiłam inaczej, upowszechnienie się takiego sposobu ujmowania treści filmowych wydaje mi się dość czytelne. Wzięło się ono zapewne z tego, że opowiadanie stanowi sposób organizacji danych stosowany przez każdą istniejącą ludzką kulturę, od społeczeństw pierwotnych począwszy. Według amerykańskich psychologów, opowiadanie jako czynność to podstawowy sposób organizacji myślenia i towarzyszy już samej percepcji¹². Z perspektywy kognitywnej opowiadanie można zdefiniować następująco:

Opowiadanie jest aktywnością percepcyjną, organizującą dane według szczególnego wzoru, który przedstawia i wyjaśnia doświadczenie. Bardziej szczegółowo rzecz ujmując, opowiadanie jest sposobem organizowania danych przestrzennych i czasowych, posiadający pewien początek, środek i zakończenie. Łańcuch ten wyraża sąd o naturze

wyższych stanów medytacyjnych z doświadczeniami psychodelicznymi; np., niegdyś duża popularnością cieszyła się książka o LSD autorstwa psychologów: Timothy’ego Leary’ego, Richarda Alperta (Ram Dass) i Ralpa Metznera, (2011). *Doświadczenie psychodeliczne*, oparta w dużej mierze na interpretacji *Tybetańskiej księgi umarłych*.

¹² Takie stanowisko reprezentują m.in. C.G. Prado w *Making Believe: Philosophical Reflections od Fiction* oraz T.R. Sarbin w *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*.

zdarzeń i określa, w jaki sposób możliwa jest wiedza o nich, a co za tym idzie – opowiadanie o nich (Branigan, 1999, s. 114)¹³.

Śmierć, zarówno w *Enter the Void*, jak i w *Tybetańskiej księdze umarłych*, jest doświadczeniem, które zostało zorganizowane w opowiadanie i to w wersji kanonicznej dla tej struktury. „Kanonyczność” tych opowiadań można rozpoznać, bazując na koncepcji Tzvetana Todorova, według której najbardziej podstawowa forma opowiadania opiera się na przyczynowej „transformacji” sytuacji przez pięć kolejnych faz (Branigan, 1999, s. 116):

- a) początkowy stan równowagi,
- b) zachwianie równowagi
- a') rozpoznanie utraty równowagi
- b') usiłowanie przywrócenia stanu równowagi
- a) przywrócenie stanu początkowej równowagi

fazy wyszczególnione przez Todorova	schemat opowiadania w <i>Enter the Void</i>	schemat opowiadania w <i>Tybetańskiej księdze umarłych</i>
a	życie Oscara (pierwsze sekwencje filmu + retrospekcje)	naturalne bardo tego życia
b	zastrzelenie Oscara w <i>The Void</i>	bolesne bardo umierania
a'	„out of the body experience” – motyw światła	światliste bardo dharmaty
b'	podróż po Tokio	karmiczne bardo stawania się
a	ponowne narodziny	ponowne narodziny/wyzwolenie z samsary

Co warte podkreślenia, opowiadanie z perspektywy przywołanych kognitywistów nie oznacza zewnętrznego (wyrażonego w jakiejś formie językowej) opisu uprzedniego doświadczenia, lecz jest samym sposobem przeżywania owego doświadczenia, które udostępnia się jedynie poprzez ów schemat opowiadania. Oznacza to, że czynność opowiadania wyraża swoisty sposób rozumienia świata i własnej obecności w świecie, który posiada dwa wymiary: indywidualny (opowiadanie jako przedmiot psychologiczny – tworzone przez daną osobę i istniejące indywidualnie dla niej) oraz społeczny (opowiadanie jako przedmiot materialny i społeczny – wspólna wartość danej zbiorowości).

A zatem każda opowieść wyrażona w szeroko pojętej narracji zakłada implicytnie w niej zawartą *jakąś* perspektywę, z której wynika dalsze orzekanie o zjawiskach. Również filmoznawstwo przysposobiło sobie co najmniej kilka odmiennych punktów widzenia na dzieło filmowe i rozwinęło je w teorie filmowe dające kolejnym pokoleniom badaczy pewne zaplecze metodologiczne. Każda teoria wypracowuje sobie zestaw kategorii, w które próbuje ująć dane pojęcie – i tak, wpisując *Enter the Void* w psychoanalityczny model interpretacji dzieła filmowego, należałoby zwrócić

¹³ W innym miejscu tego samego tekstu badacz pisze: „Jeden z najważniejszych sposobów spostrzegania przez nas otoczenia polega na antycypowaniu i opowiadaniu sobie samym minihistoryjek o nim, na podstawie historii już opowiedzianych. Tworzenie opowiadań jest strategią umożliwiającą rozumienie świata naszych doświadczeń i pragnień. Jest to podstawowy sposób organizacji danych” (Branigan, 1999, s. 112).

uwagę przede wszystkim na wątek pracowania traumy poprzez cykliczne ponowienia sceny śmierci rodziców oraz sceny rozdzielania brata z siostrą ukazywane w retrospekcjach, lgnięcie Oscara do matki, której wspomnienie przenika także sceny zbliżeń seksualnych bohatera z różnymi kobietami, jak również obecność w warstwie referencyjnej filmu obrazów Luisa Felipe'a Noé, ojca Gaspara. Z kolei zwolennicy autorskiej teorii filmu Gillesa Deleuze'a mogliby z powodzeniem podjąć próbę wpisania *Enter the Void* w koncepcję kina-czasu, ponieważ film koresponduje ściśle z wieloma jej właściwościami: zniszczenie chronologicznego *continuum* przez nakładanie się czasów i tym samym podróz po różnych obszarach pamięci (po kilkunastominutowym ujęciu wprowadzającym, które kończy się śmiercią Oscara, film staje się mozaiką zmontowanych scen z dzieciństwa Oscara i Lindy, ich niedawnego spotkania po latach, życia Oscara w Tokio, przyjazdu Lindy i wspólnego życia aż do dnia strzelaniny), wieloznaczność i labiryntowość (powracanie do tych samych wydarzeń ukazywanych z różnych perspektyw) oraz dostęp do rzeczywistego czasu jedynie jako przeszłości (repetycja fragmentów zdarzeń z dnia, w którym zginął główny bohater).

Oparcie się na tego typu modelu interpretacyjnym stanowi „chleb powszedni” przynajmniej polskich filmoznawców. Niemniej David Bordwell zwraca uwagę na niewystarczalność każdej teorii filmowej (niezależnie od tego, jak wielkie byłyby aspiracje jej twórców, to nie sposób skonstruować – jak to określa amerykański badacz – Wielkiej Teorii Wszystkiego), co stwarza ryzyko wybierania tylko takich egzemplifikacji, które potwierdzają głoszoną teorię (Bordwell, 1999, s. 31–32). Filmoznawcy kognitywiści działają według innej strategii – swoją podstawową praktykę badawczą wykreślają w obszarze analizy, nie interpretacji. Kognitywna perspektywa umożliwia im odkrycie i opisanie schematu znajdującego się wewnątrz danego fenomenu i zarazem pozwala uniknąć schematyczności samej analizy. Badacze ci realizują projekty o mniejszym stopniu ogólności, za to gruntownie przemyślane i rzetelnie sprawdzone, dzięki czemu udostępniają narzędzia analityczne o uniwersalnym zastosowaniu, czego przykładem jest także wywód Kirsten Thompson na temat dominanty stylistycznej – będący dla mnie ważnym punktem odniesienia przy formułowaniu tez niniejszej części pracy.

Subiektywny punkt cierpienia

Wyróżniając cechy dystynktywne *Enter the Void*, w pierwszej kolejności dotrzemy do pojęcia dominanty. Dominanta jako pewna zasada formalna przenika całość, od najogólniejszego do najbardziej lokalnego poziomu, a zarazem jest kategorią porządkującą, ponieważ wskazuje, w jakie relacje wchodzi ze sobą poszczególne elementy dzieła filmowego. Z kolei z perspektywy widza „dominanta rządzi perceptualno-poznawczym «punktem widzenia», który na tle swojego podłoża jest nam wskazany do zaadoptowania podczas oglądania filmu” (Thompson, 1999, s. 89). Zatem w szerszym oglądzie wpływa ona na każdy poziom odbioru, aż po konstruowanie przez odbiorcę sensy.

W przypadku *Enter the Void* taką kluczową cechą obranej strategii narracyjnej są, w moim mniemaniu, nietypowe zabiegi operatorskie – tu rozmyślnie i precyzyjnie poprowadzone. Konsekwentnie stosowana przez początkowe sekwencje

filmu perspektywa subiektywna determinująca długie ujęcia bez cięć montażowych wypiera podstawową dla narracji filmowej konwencję ukazywania relacji międzyludzkich i zdarzeń w schemacie: ujęcie–przeciwujęcie, co narzuca widzowi punkt widzenia bohatera jako jedyną formę opisu percypowanego świata. Za sprawą radykalności w zastosowaniu tego chwytu każda kolejna zmiana perspektywy kamery w sposób ścisły odnosi się i tak do punktu widzenia Oscara. Co więcej, w licznych retrospekcjach przenicowujących plan głównej akcji spojrzenie Oscara nadal pełni funkcję organizującą: wszystkie tego typu sceny rozgrywają się w tle jego pierwszoplanowej sylwetki – ujmowanej zazwyczaj w planie bliskim, lecz tyłem do patrzącego, jakby bohater był jednocześnie pierwszym widzem, jedynie biernym odbiorcą własnego życia. Ów nienaturalny bezruch, w jakim trwa (a który może być również aluzją do wpisanej w sytuację odbiorczą bierności widza) w obliczu wzruszających bądź tragicznych wydarzeń, wskazuje na ich odmienny status – przynależą one już tylko do obszaru pamięci, z którego wynurzają się niekiedy na powierzchnię świadomości pod wpływem często niekontrolowanych skojarzeń lub powracają w snach.

Co ciekawe (i jakże oryginalne), silne początkowe doświadczenie oglądu subiektywnego wpływa również na taką interpretację scen umierania, mimo że w warstwie referencyjnej nie zostaje w nich określony „podmiot patrzący”, lecz wręcz przeciwnie – punkt widzenia na naszych oczach separuje się od ciała (kamera podąża w górę, a potem z wysoka patrzy na umierające ciało Oscara), co kontrastuje z dotychczasowym konsekwentnym eksponowaniem punktu widzenia głównego bohatera. Wydawałoby się, że powinien być to zabieg obiektywizujący narrację, lecz doświadczenie odbiorcze mówi coś innego: widz dalej żywi bowiem przekonanie, że Oscar – czyli wówczas wyzwolona z ciała świadomość, do której się po śmierci sprowadza jego dalsze istnienie – wciąż „stoi za spojrzeniem”, z tym że poza przestrzenią diegetyczną, co koresponduje z jego zmienionym statusem względem materialnej rzeczywistości. Kreacja tej specyficznej sytuacji odbiorczej znajduje swoje apogeum w analizowanej scenie agonii, lecz została wywołana już niemal na samym początku filmu w scenie zażywania DMT jako sugestia *out-of-body experience*. Jako że już wówczas nauczyliśmy się interpretować ów zabieg jako wyraz zmienionego stanu świadomości bohatera, w obliczu kolejnej zmiany – jego śmierci w dotychczasowej postaci – przypuszczamy, że destrukcja ciała oznacza konieczność opuszczenia go, lecz nie istotowe zniknięcie. Takie przeświadczenie nigdy nie zrodziłoby się w widzu, gdyby nie został on wcześniej wtajemniczony w specyficzny sposób interpretacji danych za pomocą nietypowej dominanty narracyjnej.

Wśród licznych wykorzystywanych w *Enter the Void* motywów zaczerpniętych z *Tybetańskiej księgi umarłych* za najbardziej eksponowany należy uznać motyw światła stanowiącego dla bliżej nieokreślonej, „czystej” świadomości portal do przenikania przestrzeni niejako na wskroś. W *Tybetańskiej księdze umarłych* najważniejsza metafora oparta na wyobrażeniu światła została wyrażona w tzw. Jasności Prawdy – umierający jest wciąż pouczany do świadomego i pełnego stopienia się z nią, osiągając dzięki temu wyzwolenie. Jeśli zaś to się nie uda podczas pierwszych trzech i pół dnia (tyle zajmuje opuszczenie ciała przez świadomość), podróż będzie kontynuowana w kolejnych bardo: świetlistym bardo dharmaty oraz w bardo stawania się. W filmie po początkowym totalnym rozświetleniu kadru – wizualnym (raczej mało oryginalnym) zobrazowaniu owej Jasności Prawdy – następują przejścia przez

kolejne bardo spajane zawsze jakimś elementem świetlnym znajdującym się w ramach filmowej diegezy, ale nieodmiennie z nią kontrastującym, nadmiernym i ostatecznie nad nią dominującym (operatorski chwyt „wejścia w światło” niezmiennie puentuje każdą kolejną scenę podróży po filmowych bardo).

Choć świetlna wizualizacja stanowi leitmotiv filmu *Enter the Void*, to bynajmniej nie prowadzi ona do oświecenia. Ostatecznie podróż (Oscara) przez świat – nie fantasmagoryczny zaświat, lecz hybrydowy konglomerat złożony z rzeczywiistości, w której pozostali bliscy głównego bohatera, obrazów przeszłości i *quasi*-narkotycznych wizji – ma wymowę ponurą i wyraża pesymistyczne podejście do świata, który jest chaotyczny, opresyjny i niesprawiedliwy, ale przede wszystkim – odbierający nadzieję na wyzwolenie. Wędrówka po filmowych bardo kończy się kolejną inkarnacją, a puentujący film rozdzierający płacz nowo narodzonego dziecka po odcięciu pępownicy wyraża pierwszą buddyjską prawdę, że od momentu rozpoczęcia życia wraz z pierwszym wdechem aż po ostatni wydech cała egzystencja napiętnowana jest cierpieniem (sanskryt. *dukkha*¹⁴).

Analizując wykorzystane w filmie motywy nawiązujące bezpośrednio lub pośrednio do buddyjskiej doktryny, można śmiało pokusić się o konstatację, że ukazana w dziele rzeczywistość odpowiada pierwszym dwóm (z czterech istniejących) prawdom buddyjskim¹⁵.

Trudności cechujące ludzką egzystencję, zobrazowane na przykładzie życia Oscara, znajdują w filmie fabularne uzasadnienie: opuszczenie spowodowane zostało tragiczną śmiercią rodziców, poczucie samotności wzmaga mieszkanie w obcym kulturowo Tokio, a upodobanie do narkotyków wyraża tendencje eskapistyczne, których przyczyną jest poczucie „bezdumności w świecie” itd., lecz zarazem można powiedzieć, że (tak jak zostało to wyrażone w buddyzmie indyjskim) Noë także tematyzuje cierpienie w jego wszechwymiarze – jako przenikające całą egzystencję podstawowe doświadczenie. Druga prawda możliwa do odkrycia w warstwie implicytnej *Enter the Void* dotyczy przyczyny owego cierpienia, która jest upatrywana w nietrwałości – podstawowej cesze świata. Ludzie brną w kolejne niespełnienia, ponieważ ich pragnienia przeczą powszechnej nietrwałości, a są to: pragnienie przyjemności, pragnienie wiecznego istnienia oraz pragnienie nieistnienia (Powers, 1999, s. 64). Każde z nich zostało literalnie zobrazowane w filmie. Wypełniają go sceny seksu i narkotycznych odlotów, Tokio ukazywane jedynie nocą skrzy się od sztucznych światła, razi oczy jaskrawością neonów, ale zarazem przyciąga w ten

¹⁴ Sanskryckie *dukkha* – najczęściej tłumaczone jako „cierpienie”, „ból” i „niezadowolenie”, ale również: „smutek”, „żał”, „nieszczęście”, „frustracja”, „niezadowolenie” itd. – stanowi jedno z fundamentalnych pojęć dla filozofii indyjskiej. Według doktryny buddyjskiej *dukkha* przenika całe istnienie, a zatem stanowi fundamentalną i uniwersalną cechę wszelkiego bytowania.

¹⁵ „Cztery szlachetne prawdy Buddy są formułą, którą się stosuje w odniesieniu do postrzegania rzeczy. Kto «widzi» istotę prawd, uwalnia się od skaz nienawiści, niewiedzy i przywiązania, wznosi ponad wiarę w fikcję istnienia trwałego i niezmiennego «ja» osobowego i ostatecznie wyzwala z bolesności sansary: nie odradza się już nigdy. Co więcej, owe cztery prawdy stanowią jakby diagnozę choroby, na którą cierpi świat. Budda – niczym lekarz – zilustrował bowiem cztery szlachetne prawdy: o cierpieniu, o przyczynie cierpienia, o położeniu kresu cierpienia i o sposobie zniszczenia cierpienia, czterema zasadami medycyny indyjskiej (*ajurweda*, dosłownie «wiedza o [długim] życiu») w zastosowaniu do duchowego uzdrowienia cierpiącej ludzkości” (Mejor, 2001, s. 80).

sposób spragnionych chwili przyjemności do nocnych klubów i innych fabryk symulaków. Drugie z podstawowych pragnień para głównych bohaterów werbalizuje wprost, obiecując sobie, że zawsze będą razem. Na pytanie Lindy: „A co się stanie, gdy umrzesz?” Oscar odpowiada: „Nie umrę. Nigdy nie umrzemy”. Trzecie z pragnień natomiast wypowiada już osamotniona po śmierci brata zrozpaczona Linda, która – nie potrafiąc sobie poradzić z jego stratą – wpada w histerię i krzyczy, że pragnie umrzeć. Konsekwentnie poprowadzono również komentarz odnośnie tych wszystkich przyczyn cierpienia – tak jak w tradycji buddyjskiej, w filmie Noè żadne z pragnień nie jest możliwe do zaspokojenia (nawet śmierć, o którą prosi Linda i którą próbuje wywołać, nie udaje się: truje się tabletkami, lecz zostaje uratowana, co potem interpretuje jako dowód na obecność zmarłego brata).

Nieodkryte natomiast pozostają dalsze z Czterech Szlachetnych Prawd: trzecia mówiąca o tym, że owe negatywne elementy ludzkiej kondycji nie są niezmiennne, oraz czwarta dostarczająca sposobu na zmianę postrzegania rzeczywistości¹⁶. Jednakże w świecie filmowym znajdujemy na to uzasadnienie: bohaterowie nie są buddystami, sceptycznie podchodzą do kwestii wiary i jeśli wyrażają pewne duchowe tęsknoty, to w sposób bliżej nieokreślony¹⁷. Koncepcja pustki – filar buddyjskiej doktryny – wiąże się ściśle z wglądem rozumianym, w uproszczeniu, jako stan rozpuszczenia umysłu pojęciowego, czyli konceptualnego umysłu cechującego się dyskursywnym myśleniem. Natomiast w *Enter the Void* tytułowa pustka, w którą wkracza bohater (błyskotliwy pomysł na osadzenie jej w świecie filmowym w formie obskurnego klubu, do którego rzeczywiście wchodzi bohater – co kończy zarówno ujęcie ustanawiające, jak i jego życie), zmienia jego egzystencję o tyle, że nieoczekiwana śmierć rozpoczyna samsaryczny proces ponownych narodzin. Stąd też, gdy Oscar zaczyna umierać, kompletnie tym faktem zaskoczony, biernie ulega całemu procesowi aż po kulminacyjną scenę ponownego „wejścia w łono”. Z perspektywy praktyk buddyzmu tybetańskiego chodzi jednak o to, żeby – będąc w bardo – kierować się kolejnymi manifestacjami i wizjami bardo w celu uświadomienia sobie głębokiej prawdy o naszej prawdziwej naturze.

Antoni Michnik uważa, że buddyzm został w *Enter the Void* potraktowany instrumentalnie, z czym trudno się nie zgodzić. Przez zlekceważenie całego wypracowanego w buddyzmie systemu soteriologicznego podróz po bardo sprowadza się do kolejnego psychodelicznego tripu, który nie wpływa w żaden sposób na konieczność dalszej/ponownej bolesnej egzystencji. Jednak można również podjąć ów temat od drugiej strony i zapytać: jakie działania artystyczne uznano by za wystarczające, by znieść ów zarzut, a także: jaka konstatacja stanowiłaby odwrotność owego „instrumentalnego potraktowania”? Czy chodziłoby o ukazanie jakiegoś uniwersalnego przesłania buddyjskiego albo o wyrażenie jego „istoty”?

¹⁶ Dopiero te cztery logicznie ze sobą powiązane prawdy czynią z buddyzmu system soteriologiczny umożliwiający wyzwolenie z samsary (kręgu śmierci i narodzin) – nirwanę.

¹⁷ A jeśliby podjąć się próby jego określenia, to można by go interpretować nie tylko w kontekście buddyjskiej koncepcji ustania cierpienia, ale równie dobrze jako wyraz pierwotnej tęsknoty za bliskością z łonem matki, co by przywodziło na myśl prędzej kult Wielkiej Macierzy (Matki Ziemi) realizowany w różnych formach w większości religii plemiennych.

Zamknięte koło schematów poznawczych?

Kognitywiści żywią przekonanie, że ludzka wiedza jest ustrukturyzowana, a sposobem jej organizacji jest schemat. Schemat to rodzaj uporządkowania przez percypującego – w sytuacji odbioru dzieła filmowego: widza – wiedzy już zdobytej, którą stosuje do wytwarzania oczekiwań i klasyfikowania nowych danych sensorycznych. A zatem zainteresowanie, jakim człowiek obdarza świat, zostaje ujęte w uprzednio przyswojone przez niego schematy, dzięki czemu różne fenomeny stają się możliwe do zrozumienia, lecz zarazem sam proces rozumienia jest uwarunkowany uprzednio już zinterioryzowanym schematem poznawczym.

Podobnie dzieje się w odniesieniu do wartości kulturowych. „Przyczyny i skutki” wyłaniają się niejako dopiero po fakcie – jako etykiety objaśniające sekwencje działań widzianych z perspektywy konkretnego opisu przeprowadzonego za pomocą schematów. W tym kontekście nie są wolne od schematów ani autorska wypowiedź artystyczna (*Enter the Void*), ani księga o charakterze religijnym zawierająca opis specyficznych rytuałów (Kania, 2005), ani ten czytany właśnie artykuł. Tak jak pokazałam na przykładzie pary scen: zażywania DMT i agonii Oscara, doświadczenie *out-of-body experience* zostało rozpoznane w drugiej ze scen tylko poprzez analogię do bardziej dosłownie je obrazującej pierwszej sceny. Wniosek: żeby widz był w stanie pewnie zjawiska uchwycić w ich rodzimym kontekście, musi je najpierw na tyle zinterioryzować, by w ogóle uznał je za prawdopodobne. Np. większość doświadczeń wyniesionych z dzieciństwa zostaje utracona, ponieważ są one systematyzowane w sposób niezgodny z klasyfikacjami używanymi przez dorosłych do porządkowania i przypominania sobie doświadczeń. Epistemologia buddyjska też uwzględnia owe schematy, tworząc w oparciu o nie koncepcję wizji karmicznej¹⁸. Dlatego też bez wcześniejszych praktyk medytacyjnych nie można rozpoznać siebie samego w bardo we „właściwy” sposób. „Właściwy” oznacza w tym wypadku – niezgodny z percepcją.

Skoro już początkowe pytania o percepcję opowiadania, percepcję jako opowiadanie, doprowadziły nas do miejsca konfrontacji dzieła filmowego z religią, należy sprawę wyjaśnić możliwie najprościej. Otóż oba fenomeny opierają się na odmiennych modelach symbolicznych: na modelu estetycznym i religijnym. Artysta działający zgodnie z modelem estetycznym pozostaje zdystansowanym obserwatorem, dla którego „dany system symboliczny występujący [...] w postaci rytuału religijnego stanowi odwzorowanie religijnej – jednej z wielu – rzeczywistości odprawiających go ludzi” (Geertz, 1965, s. 206). Z kolei dla podążających daną ścieżką duchową „system [...] jest każdorazowo aktualizowanym modelem, który w nieświadomiany przez nich sposób wytwarza treści religijnych przeświadczeń o jedynie możliwej rzeczywistości” (Geertz, 1965, s. 206). Te dwa punkty widzenia, jeśli żaden nie został podporządkowany drugiemu, właściwie się wykluczają, a to, do jakiego z wyróżnionych modeli zaklasyfikuje widz rozpoznaną konwencję symboliczną, zależy ostatecznie głównie od jego własnego rodzaju odniesienia.

¹⁸ „Wszystkie istoty o podobnej karmie mają wspólną wizję otaczającego je świata. Tę wspólną im percepcję nazywa się wizją karmiczną. Bliski związek między naszą karmą i rodzajem świata, sfery, w której się znajdujemy, wyjaśnia również pojawienie się różnych form. Ty i ja na przykład jesteśmy ludźmi, ponieważ mamy wspólną karmę podstawową” (Rinpoche, 2001, s. 138).

*

Na koniec powróćmy do początku – do sposobu definiowania opowiadania przez Edwarda Branigana:

opowiadanie jest sposobem doświadczania grupy zdań lub obrazów, które w jakiś sposób wspólnie wyznaczają „czemuś” początek, środek i koniec. Początek, środek i koniec nie mieszczą się w nieciągłych elementach, powiedzmy w pojedynczych zdaniach powieści, lecz są ustalane w ogólnych związkach między elementami czy zdaniami całości. Na przykład pierwsze zdanie powieści samo w sobie nie jest „początkiem”. Osiąga ono ten status w zależności od innych zdań (Branigan, 1999, s. 115).

Według Dalajlamy medytacja jest zżywaniem się umysłu z obiektem medytacji. Dzięki niej następuje zmiana poglądów, przemiana postrzegania rzeczywistości. A zatem – jeśliby Noë w pewnym momencie zarzucił tę konsekwentnie prowadzoną po śmierci Oscara „lotną”¹⁹ perspektywę i zastąpił ją zwykłą, najprostszą i najbardziej naturalną również dla widza – czy w kontekście tego, co już zobaczyliśmy, można by w zwykłym, mechanicznym rejestrowaniu świata (czystej percepcji pozabawionego świadomości oka kamery) zobaczyć oświecenie? To już jednak temat na całkiem inną dyskusję.

Bibliografia

- Bordwell D. (1993). Tworzenie znaczenia. W: W. Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Bordwell D. (1999). Pochwała kognitywizmu. W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Branigan E. (1999). Schemat fabularny. W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Geertz C. (1965). Religion as a cultural system. W: W.A. Lessa, E.Z. Vogt (red.), *Reader in comparative religion*. New York: Harper.
- Hochberg J., Brookes V. (1999). Filmy widziane oczami umysłu. W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Kraków: Baran i Suszczyński.
- Kania I. (oprac.). (2005). *Tybetańska księga umarłych*, Ireneusz Kania (przeł.). Kraków: Wydawnictwo A.
- Mascelli J.V. (2007). *Pięć tajemnic warsztatu filmowego*. Warszawa: Wojciech Marzec.
- Mejor M. (2001). *Buddyzm. Zarys historii buddyzmu w Indiach*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Michnik A. (2011). Podmiot, czas, światło. Gaspara Noé eksperymenty z realizmem we „Wkraczając w pustkę”. *Kwartalnik Filmowy* 75–76, s. 209–236.
- Ostaszewski J. (1999a). *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Ostaszewski J., red. (1999b). *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Ostaszewski J. (2007). Kognitywna teoria filmu. W: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Historia myśli filmowej. Podręcznik*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

¹⁹ Określenie przejęte od Antoniego Michnika (Michnik, 2011).

- Peterson J. (1999). Czy podejście kognitywne do kina awangardowego jest niestosowne? W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Powers J. (1999). *Wprowadzenie do buddyzmu tybetańskiego*, Joanna Janiszewska (przeł.). Kraków: Wydawnictwo A.
- Prado C.G. (1984). *Making Believe: Philosophical Reflections of Fiction*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Rinpoche S. (2001). *Tybetańska księga życia i umierania*, Adam Kozieł (przeł.). Warszawa: Diogenes.
- Sarbin T.R. (1986). *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*. New York–London: Praeger.
- Sikora T. (1999). *Użycie substancji halucynogennych a religia*. Kraków: Nomos.
- Strassman R. (2011). *DMT – molekula duszy. Rewolucyjne badania w dziedzinie biologii doświadczeń mistycznych i z pogranicza śmierci*. Maciej Lorenc (przeł.). Białystok: Illuminatio.
- Thompson K. (1999). Nuda na plaży. Banalność w „Wakacjach pana Hulot” W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Zeki S. (2002). Neural Concept Formation & Art: Dante, Michelangelo, Wagner. *Journal of Consciousness Studies*, 9(3), s. 53–76.

A Sharp Trip after DMT or a Bardo of Dying? The Potential of Cognitive Theories of Film on an Example of an Analysis of Alternative States of Consciousness in *Enter the Void* by Gaspar Noë

Abstract

This article shows how films can be used as contemporary research tools in order to get to know people's inner states, with particular focus on changed states of consciousness such as psychedelic experience and near-death experience. On the basis of cognitive film theory (presented by Tzvetan Todorov, Edward Branigan, David Bordwell and Kristin Thompson) that goes beyond aesthetic reception of a film and studies the structures of cognition, the author of the article makes an attempt to analyze the film entitled *Enter the Void* directed by Gaspar Noë – an example of auteur cinema in two areas: its structures (a subjective view as a stylistic identifier) and its reception (the idea of cognitive schema and the assimilation of new schema, perception and narrative schema) with special attention paid to symbolic schemas (the comparison of *Enter the Void* – an aesthetic model and *Tibetan Book of the Dead* – a religious model).

Key words: cognitive film theories, auteur cinema, cognitive schemas, symbolic schemas, psychedelic experience, DMT, *Tibetan Book of the Death*

Nota o autorze

Anna Maria Piskorska – absolwentka Wiedzy o Teatrze (specjalność kuratorska) i MISH (magisterium z Filmoznawstwa) na UAM w Poznaniu. Obecnie jako doktorantka w Instytucie Religioznawstwa UJ w Krakowie zajmuje się badaniem procesów akulturacji buddyjskich systemów symbolicznych na gruncie Europy Zachodniej. Aktywny odbiorca kina najnowszego.

ANEKS DO ARTYKUŁU

Protokół *Enter the Void*

2009, Francja, Kanada, Niemcy, Włochy, reż. Gaspar Noé, scen. Lucile Hadzihalilovic, Gaspar Noé, obsada: Nathaniel Brown (Oscar), Paz de la Huerta (Linda), Cyril Roy (Alex) i in.

SCENA		RETROSPEKCJE/WSPOMNIENIA	WIZJE	WARSTWA AUDJALNA (elementy istotne dla budowania znaczeń)	EFEKTY WIZUALNE (elementy istotne dla budowania znaczeń)	KAMERA (kął widzenia i ruch kamery, wielkość planu)	PRZEJŚCIE MONTAŻOWE
O[scar]	rozmaia z L[inda] o śmierci i o Tybetańskiej księżce umarłych			Mysli O. wyrażone w monologu wewnętrznym (potem równieź)		kamera „z ręki”, (perspektywa subiektywna – tzw. subiekt: Oscara)	neon ENTER
O.	zażywa DMT	pod wpływem narkotyku		dźwięk niediegetyczny odgłosy miasta	psychodeliczne wizualizacje ulice Tokio wypełniają neonowe szyldy i kolorowe światła	odjazd (perspektywa ptasia) z ręki (subiekt)	przenikanie
ulice Tokio:	rozmowa O. z A[lexem] o stanach bardo w drodze do klubu The Void						
wejście do The Void:	wrobienie O. przez Victora, zastrzelenie O. w klubie The Void: śmierć O. w toalecie klubu		lot ku światłu	dźwięk niediegetyczny	światne wizualizacje	dojazd (perspektywa żabia) ---odwrócenie perspektywy o 180°--- (perspektywa ptasia)	„wejście” w światło żarów-ki wiszącej na suficie migotanie
[00:27:00-00:30:03]	wyciąganie ciała O. przez tokijską policję rozmowa Victora z A.			zamieszanie, krzyki Victora	światła policyjnych radiowozów i ambulansu	lot* *kamera dynamiczna, rejestruje głównie z góry, lecz często zmienia perspektywę – tak jakby potrafiła latać	
ulice Tokio:	ucieczka A., A. dzwoni do L.					jw.	
klub (w którym tańczy L.):	L. kończy występ			dźwięk niediegetyczny	migotanie światła w klubie	jw.	

					ulamek sek. zastępuje inna twarz		
		sekwencja snu c.d., kryjówka A.: A. uświadamia O., że go skremowali i jest już martwy			A. pisze na murze „I want 2 live” - napis po cięciu montażowym zastępuje „I want 2 die”	jw.	
		mieszkanie O. i L.: L. budzi się ze snu i wysypuje prochy O. do zlewu w kuchni			ogień wypełnia cały kadr	lot	ścieki
		kryjówka A.: do A. przychodzi jego współlokator z mieszkania				jw.	
		mieszkanie O. i L.: do L. przychodzi Victor, który próbuje ją przeprosić. L. wpada w histerię				jw.	
		niebo: lot wysoko nad miastem					samolot
		wnętrze samolotu: rodzice O. lecą w tym samolocie, matka O. karmi go piersią				lot	
		ulica Tokio: L. przejechała taksówką po A., rozmawiają podczas jazdy, gdy...				jw.	
		...następuje płynnie przejście w scenę wypadku samochodowego rodziców O. i L.			histeryczny płacz małej L.	jw.	
		ożywiona makieta „neonowego” Tokio: długi lot nad miastem				jw.	
		wnętrze hotelu Love: pary uprawiające seks (głównie znajomi O.)			odgłosy seksu + dźwięki niediegityczne	odcienie czerwieni światło promieniujące od ogranów rozrodczych	jw.
					twarz anonimowej kobiety zastępuje twarz matki O.	wejście „do głowy” jednego z kopulujących mężczyzn	
		hotel Love: seks A. z L.			twarz L. również zostaje zastąpiona przez twarz matki O.	lot	

	seks rodziców O.		na drugim planie maty O., który otworzył ich drzwi do sypialni	jw.	
	hotel Love: powrót do sceny seksu A. z L.		migotanie, światło od narządów rozrodczych	jw.	światło
	całkowite rozświetlenie sceny		migotliwe żółte światło	jw.	lampka w pokoju
	sypialnia rodziców O. i L.: cała rodzina razem, matka L. tańczy i wychodzi na balkon	dźwięk niediegetyczny	nieostrość panorama miasta: w tle samolot	jw.	
	hotel Love: powrót do sceny seksu A. z L.		migotanie, światło od narządów rozrodczych	jw.	światło
	scena seksu – c. d.		perspektywa stosunku genitalnego z wnętrza pochwy		pochwa
	wizualizacja zapłodnienia wyciemnienie obrazu	cisza			
	Szpital: noworodek wychodzi na świat i od razu zostaje przystawiony do piersi matki	cisza	niejednolita ciemna czerwień		
	szpital: odcięcie pępowiny i wyniesienie noworodka z sali porodowej – oddzielenie od matki	krzyki rodzącej kobiety	nieostrość (percepcja noworodka)	kamera „z ręki”, (perspektywa subiektywna – tzw. subiekt: noworodka)	
		pierwszy płacz nowonarodzonego dziecka	mocne szpitalne światło		