

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 10 (2022)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.10.17

Robert Birkholz

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0002-5192-4997

Fokalizacja taktylna w filmie.

Uwagi wstępne na przykładzie *Wstrętu* Romana Polańskiego

Zagadnienie taktylności cieszy się od kilkunastu lat dużą popularnością wśród filmoznawców, którzy dokonują rewizji teorii kina i krytykują dominujący w niej przez lata okulocentryzm. Ufundowana na fenomenologii Maurice'a Merleau-Ponty'ego zmysłowa teoria kina (*sensuous theory*) zwraca uwagę na afektywny i somatyczny aspekt odbioru dzieł audiowizualnych – badaczki takie jak Vivian Sobchack i Laura Marks koncentrują się na oddziaływaniu obrazów filmowych na zmysły, wśród których szczególnie istotną rolę odgrywa zmysł dotyku¹. Kategoria taktylności rzadko jest jednak wykorzystywana w badaniach z zakresu poetyki strukturalnej², choć wydaje się, że perspektywa poetologiczna mogłaby wzbogacić refleksję nad kinem jako medium wyrażania doznań dotykowych³. O tym, że metoda strukturalna może

¹ Zob. m.in.: L.U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham – London 2000; L.U. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2002; V. Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004. Zob. także: M. Stańczyk, „Ucieleśnione doświadczenie kinowe. *Sensuous theory* i jej krytyczny potencjał”, nieopublikowana praca doktorska napisana pod opieką prof. dr. hab. Krzysztofa Loski, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2019, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/148810/stanczyk_ucielesnione_doswiadczenie_kinowe_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dostęp: 2.06.2022).

² Choć tradycyjne ujęcia teoretyczne subiektywizacji w literaturze i filmie mogą być dużą inspiracją dla badań taktylności, to jednak badacze rzadko kiedy podejmowali zagadnienie reprezentacji doznań dotykowych. Por. m.in. D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978; F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, przeł. R. Handke, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980; L. Brinton, „Percepcja uobecniona”: *studium z dziedziny narracji*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 4(81); E. Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, University of Wisconsin, Madison 1979; B.F. Kawin, *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-Person Film*, Princeton University Press, Princeton 1978; M. Przyłipiak, *O subiektywizacji narracji filmowej*, „Studia Filmoznawcze” 1987, t. 7, s. 241–242.

³ W tekstach badaczy *sensuous theory*, koncentrujących się na filozofii kina i na procesie odbioru, o samej formie filmowej pisze się zazwyczaj niewiele. Wyjątkiem jest pozycja

być niezwykle użyteczna przy charakterystyce współczesnych tekstów, świadczy popularność narratologicznej koncepcji Mieke Bal⁴. Holenderska uczona nie tylko udowodniła, iż dogłębne analizy tekstowe mogą stanowić solidny fundament analiz kulturowych, lecz także wprowadziła interdyscyplinarne narzędzia opisu różno-medialnych tekstów. Z największym rezonansem w humanistyce spotkała się – wykorzystywana już wcześniej przez Gérarda Genette'a⁵, jednak zmodyfikowana przez narratologkę – kategoria fokalizacji, która znalazła zastosowanie w badaniach nad reprezentacją perspektywy podmiotu w literaturze, grach komputerowych czy filmie. Choć jednak takie techniki fokalizacyjne jak „punkt widzenia” czy „punkt słyszenia” już dawno doczekały się obfitej bibliografii, nie podejmowano dotychczas wnikliwych badań filmoznawczych nad reprezentacją odczuć taktylnych. Odwołując się do teorii Bal, warto zastanowić się nad możliwością analizy taktylności w filmie i scharakteryzować wybrane środki stylistyczne i figury tekstowe służące przedstawianiu doznań dotykowych postaci. Analiza *Wstrętu* (1965) Romana Polańskiego⁶ – dzieła, w którym percepcja wyjątkowo czulej na dotyk bohaterki została oddana za pomocą szczególnie bogatego zestawu środków subiektywizujących – może dowieść funkcjonalności kategorii fokalizacji taktylnej w badaniach filmoznawczych.

W koncepcji Mieke Bal pojęcie fokalizacji określa wpisane w tekst akty percepcyjne. Holenderska badaczka przyjmuje, że w utworach narracyjnych zachodzą dwie procedury: pierwszą jest narracja, czyli komunikowanie, przedstawianie opowieści, drugą – fokalizacja, czyli filtrowanie narracji i fabuły przez czyjąś perspektywę⁷. Bal pisze, że fokalizacja to „zabarwienie fabuły przez konkretnego agensa percepcji, do którego przynależy określony »punkt widzenia«”⁸. Badaczka posługuje się pojęciami odwołującymi się do zmysłu wzroku, choć często bierze je w cudzysłów, ponieważ fokalizacja oznacza w jej ujęciu nie tylko postrzeganie w sensie dosłownym, lecz także rozumienie i doświadczanie świata przez podmiot⁹. Mając na względzie fakt, że pojęcie fokalizacji (zarówno u Bal, jak i u Genette'a) określa wiele różnych

Jennifer Barker: J. Barker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2009.

⁴ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zespołowy pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012. Wskazywano już na silne związki koncepcji Bal ze strukturalizmem: zob. m.in. A. Sadza, *Narratologia Mieke Bal*, „Przekładaniec” 2013, nr 27, s. 238–245.

⁵ G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, przeł. z fr. J.E. Lewin, Cornell University Press, New York 1980, s. 195–198 [wyd. oryg.: G. Genette, *Discours du récit*, w: tegoż, *Figures III*, Seuil, Paris 1972].

⁶ *Wstręt (Repulsion)*, reż. R. Polański, Wielka Brytania, 1965.

⁷ Koncepcja fokalizacji była już przedmiotem licznych komentarzy, dlatego nie będzie tu szerzej omawiana. Więcej na temat fokalizacji zob. m.in.: W. Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 115–142. Pojęcie było już także przeszczepiane na grunt filmowy – zob. m.in. tamże; B. Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Łódź 2018, s. 129–149.

⁸ M. Bal, *Narratologia*, dz. cyt., s. 18.

⁹ Również Shlomith Rimmon-Kenan uznaje, że pojęcia fokalizacji nie należy rozumieć w ścisłe wizualnym sensie i trzeba rozszerzyć je tak, by objęło też perspektywę poznawczą,

sytuacji narracyjnych, François Jost i William Nelles zaproponowali, by wprowadzić nowe terminy – „okularyzacja” (*ocularization*) miałyby odnosić się do implikowanego przez narrację pola wizualnego, które jest lub nie jest ograniczone do pola widzenia bohatera, „aurykularyzacja” (*auricularization*) do pola dźwiękowego, a „taktylizacja” (*tactilization*) do doświadczeń dotykowych wyrażanych w tekście¹⁰. Rozwiązanie to nie wydaje się jednak fortunate, po pierwsze – ze względów stylistyczno-językowych, po drugie – dlatego że skłania do mnożenia kolejnych kategorii odnoszących się do innego rodzaju doznań, na przykład smakowych czy seksualnych. Jako że percepcja determinowana jest nie tylko przez wzrok, lecz także przez inne zmysły, w tym dotyk, model narratologiczny Bal w istocie wymaga jednak rozszerzenia. Pozostając przy szerokiej definicji focalizacji – rozumianej jako wpisana w tekst perspektywa zarówno poznawcza, jak i zmysłowa – można wyróżnić rozmaite jej odmiany. Jedną z nich byłaby właśnie focalizacja taktylna, określająca uobecnianie w narracji doznania dotykowe, które podobnie jak akty patrzenia mogą kształtować sensy opowieści.

W ujęciu Bal focalizacja pełni funkcję mediacyjną między narracją a fabułą. To dopiero implikowane przez narrację „spojrzenie”, „perspektywa”, focalizacja (wewnętrzna, czyli należąca do jednego z bohaterów, bądź też zewnętrzna) pozwala scalić i zrozumieć wydarzenia fabularne. Fokalizator to „punkt, z którego widziane są elementy”¹¹ w tekście, a „widzenie” oznacza w tym ujęciu także interpretację tego, co dzieje się w świecie przedstawionym. Wprowadzenie kategorii focalizacji taktylnej komplikuje jednak koncepcję Bal, która mimo wszystko jest silnie oparta na wizualnych metaforach. O tym, jak złożony i wielozmysłowy charakter może mieć focalizacja w filmie, świadczy narracja *Wstrętu*, w którym funkcję focalizatorki pełni Carol, około dwudziestoletnia kobieta cierpiąca na androfobię. Ogólny schemat fabularny filmu Romana Polańskiego jest bardzo prosty: kiedy protagonistka zostaje na kilka dni sama w londyńskim mieszkaniu współdzielonym na co dzień z siostrą, zabija dwie osoby – zalecającego się do niej młodego mężczyznę Colina oraz właściciela domu, który próbuje nakłonić kobietę do stosunku seksualnego. Pomimo silnej subiektywizacji funkcja Carol jako focalizatorki spajającej opowieść swoim spojrzeniem jest jednak ograniczona, a motywy postępowania bohaterki pozostają niejasne. Okulocentryczna analiza skupiająca się na spojrzeniu jako na spoiwie narracyjnym nie pozwala dlatego uchwycić istotnych znaczeń przekazywanych przez narrację filmu.

Opisując zsubiektywizowaną narrację dzieła, filmoznawcy charakteryzowali *Wstręt* przy użyciu takich pojęć kluczy jak „perspektywa widzenia” czy „voyeuryzm”¹² i odwoływali się często do psychoanalizy. „Miejsca niedookreślenia” zоста-

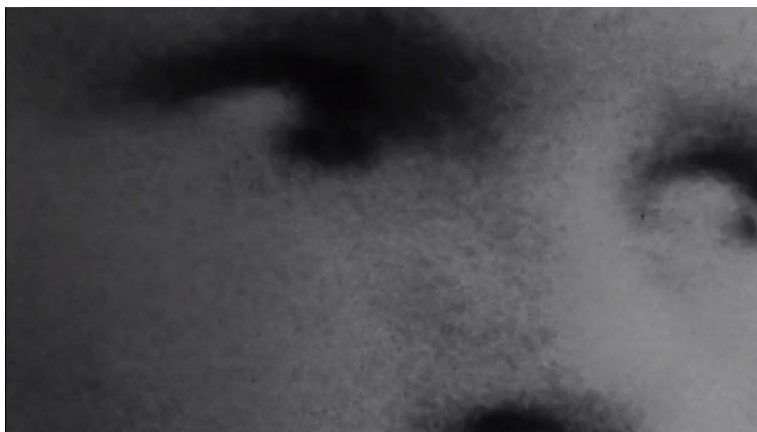
emocje i ideologiczny punkt widzenia zawarty w narracji. S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Routledge, London 1983, s. 71.

¹⁰ Nelles rozwijał koncepcję Josta. Zob. W. Nelles, *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, Peter Lang, New York 1997, s. 95–96.

¹¹ M. Bal, *Narratologia*, dz. cyt., s. 151.

¹² Por.: „sytuację narracyjną we *Wstręcie* określają dwie perspektywy widzenia: narratora-podglądacza wnikającego w świat Carol i ukazującego go z własnej perspektywy oraz samej Carol, której optyka deformacji rzeczywistości otaczającej staje się momentami udzia-

wione przez twórców były często wypełniane przez komentatorów psychologicznym wnioskowaniem, dla którego punktem zaczepienia stało się ostatnie ujęcie, pokazujące w detalu oko nastoletniej Carol na rodzinnej fotografii. Zależniona twarz dziewczynki i kierunek spojrzenia pozwoliły filmoznawcom wysnuć hipotezę, że bohaterka mogła być molestowana w dzieciństwie przez widocznego na fotografii starszego mężczyznę, co stało się źródłem jej zaburzeń psychicznych w dorosłym życiu¹³. Interpretacja ta mogłaby być dobrą ilustracją koncepcji Bal: wymowne spojrzenie Carol spełnia funkcję swego rodzaju retroaktywnej ramy, rzutuje na fabułę, pozwala widzom zrozumieć motywy postępowania kobiety i tym samym scalić wydarzenia ukazywane w filmie.



Il. 1. Zbliżenie oczu nastoletniej Carol w finale *Wstrętu*

Nie bez znaczenia wydaje się jednak to, że oko bohaterki, pokazywane w ostatnim ujęciu dzieła Polańskiego z coraz bliższej odległości (za pomocą zoomu), w pewnym momencie staje się prawie nieidentyfikowalne i na ekranie widać już tylko ziarno fotografii (por. il. 1). Obraz ten tworzy kłamrę z czołówką *Wstrętu*,

łem widza. Postęp jej schizofrenicznego rozpadu osobowości znajduje swój ekwiwalent obrazowy w postaci manipulacji instancji nadawczej strukturami »widzenia«. I. Kolasińska, *Kiedy mężczyzna opowiada o tym, co widzi kobieta (Wstręt, Dziecko Rosemary)*, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Instytut Francuski w Krakowie, Kraków 1995, s. 76. Przeformułując myśl Kolasińskiej na język Bal, można powiedzieć, że we *Wstręcie* mamy do czynienia ze złożoną relacją między fokalizacją wewnętrzną bohaterki a „voyeurystyczną” fokalizacją zewnętrzną.

¹³ Na temat recepcji motywu fotografii pojawiającej się w finale zob. M. Hybiak, *W matni Symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2019, s. 109–111. Sam Hybiak dystansuje się co prawda od tej interpretacji, jednak traktuje *Wstręt* instrumentalnie, jako materiał ilustracyjny też Jacques’a Lacana. Zdaniem autora fotografia wskazuje na to, że bohaterka już jako dziecko zerwała kontakt z Symbolicznym, a Polański próbuje zasugerować widzowi, że już wtedy nie była ona „w pełni zdrowa”. Interpretacja autora wydaje się dyskusyjna i prowokuje szereg pytań. Co to znaczy być „w pełni zdrowym”? Dlaczego finałowe zbliżenie na fotografię ma, jak twierdzi autor, „przypominać” widzowi, że Carol jest „osobą niedojrzałą”? Por. tamże, s. 111, 117.

w której oko patrzącej w przestrzeń Carol pokazywane jest w detalu i niejako „przecinane” napisami wstępnymi, w czym można się dopatrzeć nawiązania do *Psa andaluzyjskiego* (1929) Luisa Buñuela. Słynny obraz brzytwy przecinającej oko w surrealistycznym dziele z lat dwudziestych odczytywany był jako swego rodzaju manifest antyokulocentryzmu, symboliczny atak na oko jako na uprzywilejowane w kulturze zachodniej, najszlachetniejsze narzędzie poznania¹⁴. Zbliżenia na oczy, które w kulturze traktowane są jako „okno duszy”, pełnią niekiedy w kinie funkcję ramy wprowadzającej introspekcję, jednak odbiorcy *Wstrętu* nie poznają nigdy myśli bohaterki. Wyeksponowanie cielesności gałki ocznej, rozpoczęcie filmu od pustego spojrzenia protagonistki i zakończenie na enigmatycznym obrazie oka „rozmywającego” się w fakturze obrazu to zabiegi mogące wskazywać na kryzys oka jako narzędzia poznawczego – zarówno w wymiarze psychologicznym (percepcja bohaterki), jak i narracyjnym (osłabiona funkcja spajająca spojrzenia w narracji filmowej). Trudno polemizować z filmoznawcami uznającymi, że narracja dzieła Polańskiego została przedstawiona z „punktu widzenia” Carol, jednak wieloznaczność i metaforyczność tego pojęcia maskuje fakt, iż filtrem percepcyjnym są we *Wstręcie* tyleż spojrzenia głównej bohaterki, ile jej doznania taktylne¹⁵.

Parafrazując definicję Bal, można powiedzieć, że z focalizacją taktylną mamy do czynienia wtedy, kiedy narracja została „zabarwiona” przez odczucia dotykowe postaci¹⁶. Wpisując taktylność w narratologiczny model holenderskiej badaczki, trzeba jednak na wstępie poczynić dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, z powodu ograniczeń medium wykorzystującego wizualny i audialny, a nie taktylny kanał przekazu¹⁷ reprezentacje taktylności w filmie muszą być kreowane za pomocą obrazu i dźwięku. Po drugie, focalizacja taktylna jest zabiegiem stopniowalnym, a jej granic nie da się wyznaczyć w sposób ścisły. Oddawaniu doznań dotykowych postaci w filmie mogą służyć:

- a) werbalne opisy odczuć taktylnych zawarte w dialogach lub w monologach bohaterów;
- b) duża częstotliwość pokazywania aktywności taktylnych postaci;
- c) przedstawianie czynności o intensywnie taktylnym charakterze;
- d) użycie charakterystycznych środków stylistycznych, tworzących audiowizualną reprezentację doznań taktylnych.

¹⁴ Zob. komentarz Georges’a Didi-Hubermana na temat *Psa andaluzyjskiego* przytaczany przez Tomasza Swobodę: T. Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, Wydawnictwo Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 37.

¹⁵ O taktylności *Wstrętu* pisała Jennifer Barker, która zwróciła uwagę na niedostatki psychoanalitycznej metody w przypadku interpretacji tego filmu. Zdaniem badaczki dzięki uwzględnieniu doznań taktylnych w analizie niektóre motywy w dziele Polańskiego, np. finałowa ulewa, nabierają zgoła odmiennych znaczeń niż te, które mogliby jej przypisać przedstawiciele teorii psychoanalitycznej. Por. J. Barker, *The Tactile Eye*, dz. cyt., s. 50. Jako reprezentantka zmysłowej teorii kina Barker stosuje przy tym zupełnie odmienną metodologię niż ta zaproponowana w niniejszym artykule.

¹⁶ Skupiając się w artykule na reprezentacji doznań taktylnych postaci (a więc na focalizacji wewnętrznej), zostawiam na boku pytanie o to, czy można mówić o „zewnętrznej focalizacji taktylnej” w filmie.

¹⁷ Wyjątkiem są rozmaite *movie gimmicks* stosowane w tzw. kinach 4D.

Wydaje się, że fokalizacja taktylna to zazwyczaj rezultat interakcji powyższych elementów.

We *Wstręcie* występują wszystkie powyższe formy fokalizacji oprócz werbalnej, ponieważ główna bohaterka jest zamknięta w sobie i nie opowiada o swoich odczuciach. Od początku filmu kamera koncentruje się natomiast na codziennych, zwyczajnych czynnościach, które za Janem Švankmajerem można nazwać taktylnymi¹⁸, takich jak czesanie włosów czy obmywanie ciała. Co istotne, aktywności bohaterki, która nawiasem mówiąc, pracuje jako kosmetyczka, bardzo często pozbawione są celów użytecznych – przykładowo kobieta w wielu ujęciach gładzi ściany oraz powierzchnie przedmiotów. Choć tego rodzaju czynności nie wydają się istotne pod względem fabularnym, to jednak współtworzą charakterystykę Carol, która jawi się jako osoba o szczególnie wrażliwym zmysle dotyku. Przedstawienie czynności taktylnych może pobudzać także odczucia taktylne odbiorcy i skłaniać go do współodczuwania razem z bohaterką.

Pokazane w filmie doświadczenia taktylne Carol można podzielić na interakcje z ludźmi oraz z przedmiotami. W pierwszym wypadku zarysowuje się wyraźna linia podziału – główna bohaterka akceptuje dotyk innych kobiet, natomiast odczuwa lęk przed bliskim kontaktem z mężczyznami¹⁹. Bardzo istotne są jednak także interakcje protagonistki z przedmiotami. Do analizy dzieł, w których dotyk odgrywa szczególnie istotną rolę, warto wprowadzić pojęcia odnoszące się do faktur i właściwości zmysłowych obiektów dotykanych przez bohaterów. Jak zauważa Jan Švankmajer, dysponujemy dość ubogim „słownikiem taktylnym”, pozwalającym na opisywanie jedynie ogólnych cech deskryptywnych (takich jak aksamitność czy galaretowatość) bądź też opozycji w stylu ciężki – lekki, twardy – miękki, chropowaty – gładki²⁰. Wydaje się jednak, że skorzystanie z tego rodzaju niedoskonałego słownika – który może wszak być dowolnie rozbudowywany przez badaczy – jest niezbędne przy charakterystyce fokalizacji zmysłowej w filmie.

Jedną z metod pomocnych przy analizie taktylności może być usytuowanie wybranych obiektów pojawiających się w świecie przedstawionym na osiach wyznaczanych przez przeciwstawne właściwości taktylne²¹. Analiza uwzględniająca interakcje bohaterów z przedmiotami o określonych cechach pozwala niekiedy na dostrzeżenie pewnych prawidłowości, określających „światoodczucie” postaci. Przykładowo warto zwrócić uwagę na to, że protagonistka *Wstrętu* chętnie doty-

¹⁸ Aktywnościami taktylnymi są według Švankmajera m.in.: praca manualna, aktywność seksualna, chodzenie boso, opalanie się czy pływanie. J. Švankmajer, *Touching and Imagining. An Introduction to Tactile Art*, przeł. z czes. S. Dalby, Bloomsbury Academic, London 2014, s. 4.

¹⁹ Dotyk jest probierzem stosunku Carol do innych bohaterów filmu – w zależności od relacji może on być bezemocjonalny (w stosunku do klientek salonu kosmetycznego), czuły (w kontaktach z siostrą i z koleżanką z pracy) bądź też wzbudzający lęk i obrzydzenie (interakcje z mężczyznami).

²⁰ J. Švankmajer, *Touching and Imagining*, dz. cyt., s. 114.

²¹ Zaproponowana metoda różni się od strukturalistycznej metody opozycji binarnych tym, że w przypadku analizy taktylności obiekty zostają wyróżnione tyleż ze względu na ich cechy semantyczne, ile właściwości zmysłowe – badacz musi siłą rzeczy odwoływać się zatem do własnych, zmysłowych wrażeń.

ka powierzchni delikatnych, miękkich, pozbawionych ostrych krawędzi, takich jak pościel, koce czy sukienki jej siostry Helen²². Brzytwa – ostry, falliczny przedmiot należący do partnera Helen Michaela, wzbudza natomiast wstręt głównej bohaterki. Carol brzydzi się ponadto powierzchniami zabrudzonymi i opanowana jest potrzebą czystości²³. Można powiedzieć, że wchodząc w interakcje z ludźmi oraz z przedmiotami, kobieta boi się, że zostanie skalana, gdyż dotyk sam w sobie oznacza, jak zauważa Tadeusz Sławek, „»zabrudzenie« przedmiotem. Dotykana rzecz zostawia na mojej dłoni swój odcisk”²⁴. Z czasem widoczna staje się jednak również fascynacja kobiety brudem, na przykład w scenie, w której bohaterka ze wstrętem podnosi leżącą w łazience podkoszulkę Michaela, a następnie wacha ją i dopiero potem z obrzydzeniem rzuca na podłogę²⁵. Można mówić także o występowaniu w filmie opozycji gładkie – spękane, która wiąże się zarówno ze wzrokową, jak i z taktylną percepcją protagonistki. Kamera wielokrotnie pokazuje gładkie, lśniące powierzchnie, jednak uwaga Carol ogniskuje się przede wszystkim na rozmaitych rysach. Bohaterka wydaje się zaniepokojona, a zarazem zaintrygowana różnego rodzaju pęknięciami – w jednej scenie pociera w swoim pokoju brudę w ścianie, w innej przygląda się niczym zahipnotyzowana pęknięciu na chodniku²⁶. Analizując interakcję kobiety z przedmiotami, można wywnioskować, że Carol boi się tego, co może naruszyć granice jej ciała (ostry, „męski” przedmiot) bądź skalać jej czystość (powierzchnie zabrudzone), a także obawia się niestabilności otaczającego ją świata (powierzchnie spękane). Oczywiście percepcja kobiety jest uwarunkowana psychologicznie i kulturowo (w filmie pojawiają się sugestie, że obsesja czystości ma związek z wychowaniem religijnym), jednak twórcy eksplorują przede wszystkim doświadczenie psychofizyczne bohaterki. Koncentracja filmoznawców na kategorii spojrzenia wydaje się redukcyjna, ponieważ nie pozwala uchwycić wielozmysłowego charakteru perspektywy Carol.

Ukazane na ekranie aktywności dotykowe mogą być nośnikiem informacji o wrażliwości bohaterów, o ich emocjach i odczuciach. We *Wstręcie* pokazane zostają nie tylko codzienne interakcje bohaterki z ludźmi i z przedmiotami, lecz także wydarzenia o szczególnie intensywnym taktylnym charakterze motywowane tematem

²² Co znamienne, jedna taka sytuacja – kiedy Carol przystawia do ciała suknię swojej siostry – zostaje brutalnie przerwana pojawieniem się w lustrze wyobrazonego mężczyzny.

²³ Brud oraz czystość to cechy niezwiązane oczywiście wyłącznie ze zmysłem dotyku, jednak fizyczny, taktylny kontakt z „nieczystymi” obiektami wydaje się wzbudzać szczególne obrzydzenie bohaterki.

²⁴ T. Sławek, *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku*, w: *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Miejski Dom Kultury „Batory” w Chorzowie, Chorzów 2009, s. 18. W tym kontekście warto wspomnieć o scenie, w której kamera podąża za wzrokiem zaniepokojonej Carol, pokazując odcisnięte na kołdrze ślady ciała – siostry bohaterki i jej kochanka.

²⁵ Przykład ten pokazuje, że doznania taktylne idą często w parze z innymi doznaniem zmysłowymi – w tym wypadku ze wzrokowymi i z węchowymi.

²⁶ Na funkcję gładkich i popękanych powierzchni w filmie zwracała też uwagę Jennifer Barker: „Tym, co ją [Carol – przyp. R.B.] (oraz widza) przeraża, jest to, że te gładkie, płaskie powierzchnie ustępują pod naciskiem obrzydliwych i niepokojących tekstur: tynkowane ściany przemieniają się w lepkie, obmacujące ręce; pęknięcie chodnika wydaje się rozszerzać złowrogo niczym grzyb”. J. Barker, *The Tactile Eye*, dz. cyt., s. 48.

dzieła. Film Polańskiego zawiera fragmenty przedstawiające między innymi – zarówno wymaginowane, jak i rzeczywiste – molestowanie seksualne bohaterki. Cieleśne doznania nie są jednak wyłącznie przedmiotem przedstawienia; czasem zyskują też reprezentację na poziomie tekstualnych środków wyrazu. Fokalizacji taktylnej może służyć niekiedy samo podkreślanie faktur ciał lub przedmiotów za pomocą montażu, kolorystyki bądź oświetlenia. Można odnieść wrażenie, że niektóre obrazy eksponujące faktury obiektów we *Wstręcie* zostały przefiltrowane przez taktylną wrażliwość bohaterki, nawet wtedy gdy nie ma ona cielesnego kontaktu z pokazywanymi przedmiotami. Przykładem może być sposób pokazania brzytwy w scenie w łazience – intensywne światło odbijające się na metalowej części przedmiotu oddaje poczucie niemal cielesnego zagrożenia odczuwanego przez patrzącą na nią Carol. Ujęcie to jest jednocześnie świadectwem tego, że doznania taktylne są często zapośredniczane w filmach przez spojrzenie postaci.



Il. 2. Zbliżenia dłoni pojawiające się w niemal każdej scenie filmu

Znacznie bardziej wyrazistym środkiem fokalizacji taktylnej są jednak plany bliskie pokazujące ciała bohaterów stykające się z innymi ciałami bądź przedmiotami. Szczególnie reprezentatywne dla przedstawień taktylności są zbliżenia dłoni²⁷, uznawanych często za ikonę dotyku²⁸. Zbliżenia takie pojawiają się w niemal każdej scenie *Wstrętu* – kamera koncentruje się na dłoniach bohaterki, kiedy kobieta robi manicure klientkom w salonie, gdy zdejmuje rękawiczki bądź kiedy wciska dzwonek do mieszkania (zob. il. 2). Dotyk, w odróżnieniu od wzroku, uznawany jest przez

²⁷ Zbliżenia dłoni były rzadko analizowane przez filmoznawców, na co zwraca uwagę Joe McElhaney: J. McElhaney, *The Artist and the Killer. Fritz Lang's Cinema of the Hand*, „16:9” 2006, nr 17 [czasopismo internetowe], http://www.16-9.dk/2006-06/side11_inenglish.htm (dostęp: 6.01.2021).

²⁸ Warto przy tym zaznaczyć, że palce – choć często reprezentują zmysł dotyku – nie pozostają w takiej do niego relacji jak uszy w stosunku do słyszenia czy oczy w stosunku do widzenia, ponieważ dotyk jest doświadczeniem całego ciała. Zob. J.K. Bonnell, *Touch Images in the Poetry of Robert Browning*, „Publications of the Modern Language Association of America” 1922, nr 3(37), s. 579.

antropologów za zmysł bliski²⁹, a w przypadku omawianej techniki właściwość ta znajduje odzwierciedlenie w samym usytuowaniu kamery, która pokazuje dotykające (i dotykane) ciała z niewielkiego dystansu. Można powiedzieć, że w zbliżeniach dłoni obraz jest przefiltrowany przez taktylne odczucia postaci, choć ujęcia tego rodzaju jako środek focalizacji znacznie różnią się od techniki punktu widzenia.

Po pierwsze, zbliżenia fragmentów ciał i przedmiotów, powodujące zawężenie perspektywy wizualnej, nie dostarczają zazwyczaj odbiorcy wielu informacji o rozgrywającej się akcji, lecz skupiają się często na psychosomatycznym wymiarze doświadczeń postaci. Po drugie, technika ta implikuje zupełnie inną relację między focalizatorem a przedmiotem focalizowanym. W przypadku klasycznego punktu widzenia oglądamy zazwyczaj w jednym ujęciu patrzącego bohatera, a w drugim fragment przestrzeni przezeń oglądany – postać znika wówczas z kadru i z przedmiotu obserwacji staje się podmiotem spojrzenia. Inaczej sytuacja wygląda w ujęciach przedstawiających zbliżenia dłoni, ponieważ ciało postaci jest stale widoczne w kadrze i cały czas pozostaje przedmiotem „spojrzenia” kamery. Bohater nie staje się w tym wypadku nigdy niewidzialnym, oddzielnym od świata focalizatorem. Wybór pomiędzy subiektywizacją poprzez punkt widzenia a focalizacją taktylną może mieć konsekwencje dla konstruowanej w filmie podmiotowości bohatera. Zainspirowany teorią Bal narratolog Peter Verstraten uznaje (za Sashą Vojkovic), że ujęcia z punktu widzenia są przykładem totalnej focalizacji wewnętrznej i wiążą się z upodmiotowieniem bohatera, który zostaje w ten sposób niejako wywindowany na wyższy poziom narracji, zyskuje prawo do autonomicznego spojrzenia³⁰. W przypadku focalizacji taktylnej postać nie zostaje obdarzona tego rodzaju „władzą” nad światem przedstawionym – zbliżenia dłoni przedstawiają fizyczne zespolenie bohatera z otaczającą go rzeczywistością. Jak ujmuje to Elizabeth Grosz, podczas gdy wzrok ustanawia pewną przestrzeń pomiędzy widzącym a widzianym, dotyk prowadzi do częściowego pokrycia się powierzchni dotykającego i dotykanego³¹. Relacja ta znajduje odzwierciedlenie w filmowych środkach subiektywizujących, w związku z czym obecny w teorii Bal podział na podmiot i przedmiot percepcji, na focalizację wewnętrzną i zewnętrzną, okazuje się problematyczny. Posługiwanie się focalizacją taktylną może sprzyjać kreowaniu postaci, które nie mogą lub nie chcą zająć zdystansowanej pozycji wobec otaczającego świata. Przez Carol, która pełni w narracji *Wstrętu* funkcję focalizatorki taktylnej, świat zewnętrzny nie jest postrzegany jako seria obrazów, lecz jako materia stykająca się z jej ciałem i nieustannie jej zagrażająca.

Focalizacja taktylna może być kreowana także przez pracę kamery, która jako środek subiektywizacji była dotychczas analizowana przede wszystkim w odniesieniu do kinetyki i punktu widzenia postaci. Filmoznawcy pisali o voyeurystycznym

²⁹ Por. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 185.

³⁰ P. Verstraten, *Film Narratology*, przeł. z flam. S. van der Lecq, University of Toronto Press, Toronto 2009, s. 102–103.

³¹ E. Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 97–98.

charakterze kamery we *Wstręcie*³², jednak stwierdzenie to wydaje się redukcyjne, czego świadectwem mogą być sceny, w których wyobcowana Carol przechodzi ulicami miasta. Kamera podąża za bohaterką i filmuje ją pod różnymi kątami widzenia – pokazuje ją z bardzo bliskiej odległości, otacza półkolem, skupia się na twarzy, to znów przedstawia z profilu (por. il. 3). Nie jest to filmowa symulacja spojrzenia podglądacza, ale raczej reprezentacja zachowania kogoś, kto fizycznie przekracza strefę dystansu intymnego i napastuje kobietę. Ruchy kamery, którym towarzyszy niekiedy ekspresywna muzyka (m.in. uderzanie w bębny), oddają dyskomfort kobiety czującej na sobie nie tylko spojrzenia, ale też dotyk – choćby wyimaginowanych – mężczyzn. Lęk w głównej bohaterce wzbudza przede wszystkim bliskość mężczyzn oraz przedmiotów, które stanowią potencjalne zagrożenie dla jej ciała (a także szerzej – podmiotowości). Jak zauważa Sara Ahmed, fizyczna bliskość – niezależnie od właściwości taktylnych obiektu – sama w sobie może być źródłem wstrętu³³. Związana z doświadczeniem taktylnym opozycja bliskość – dystans zostaje w filmie Polańskiego metonimicznie przeniesiona z relacji między bohaterką a percypowanymi przez nią obiektami na relację między kamerą a postacią. Natrętna praca kamery „z ręki” wyrzuca odbiorcę ze strefy komfortu i być może obnaża pragnienia widza związane nie tylko z podglądaniem, ale też z chęcią cielesnej ingerencji w intymną przestrzeń innych ludzi.



Il. 3. Kamera „napastująca” bohaterkę filmu

Przykład dzieła Polańskiego pokazuje, że odczucia taktylne bohaterów mogą być wyrażane także poprzez scenografię. Warto raz jeszcze odwołać się do koncepcji

³² Zob. przyp. 13.

³³ Por.: „doświadczenie wstrętu wyraźnie zależy od kontaktu, ponieważ dotyczy relacji dotyku i bliskości między powierzchniami ciała i przedmiotów. Kontakt tego doznaje się jako nieprzyjemnej intensywności; przy tym nie chodzi o to, że przedmiot, oddalony od ciała, ma cechę »bycia odrażającym«, tylko o bliskość przedmiotu wobec ciała, którą odczuwa się jako budzącą odrazę”. S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 173.

Bal, która wyróżnia dwa rodzaje obiektów postrzeganych przez fokalizatora: „percypowalne”, które mają intersubiektywny status i mogą zostać dostrzeżone przez innych bohaterów w świecie przedstawionym, oraz „niepercypowalne”, istniejące wyłącznie w świadomości postaci³⁴. We *Wstręcie* przedmiotem fokalizacji bohaterki są nie tylko obiekty percypowalne, takie jak wspomniana wcześniej brzytwa czy pęknięta płyta chodnikowa, ale też niepercypowalne, niedostępne dla innych postaci w diegezie. O najsilniejszym rodzaju fokalizacji wewnętrznej można mówić właśnie w tej drugiej sytuacji, kiedy narracja umożliwia wgląd w psychikę postaci i oddaje jej wyobrażenia bądź przywidzenia. Podczas gdy klasyczne strumienie świadomości przedstawiają obrazy pojawiające się w umyśle bohaterów, w ramach fokalizacji taktylnej mogą być wizualizowane wewnętrzne doznania postaci związane ze zmysłem dotyku.

We *Wstręcie* kilkakrotnie zmaterializowane zostają halucynacje dotykowe Carol, które oddawane są za pomocą bardzo silnej deformacji scenografii. Ekspresywność zabiegów zastosowanych w filmie zyskuje dodatkową motywację w wykorzystywanej przez reżysera konwencji horroru³⁵. Przykładem może być moment, kiedy główna bohaterka dotyka ściany, która odkształca się po zetknięciu z jej dłonią i staje się miękka i elastyczna niczym plastelina, co wydaje się reprezentować lęk kobiety przed niestabilnością otaczającej przestrzeni oraz brakiem ścisłej granicy między jej ciałem a światem zewnętrznym. W innej scenie, gdy Carol przechodzi przedpokojem do łazienki, a ze ścian wychodzą obłapiające ją dłonie, deformacje scenograficzne służą animizacji przestrzeni (zob. il. 4). Nie ma większego znaczenia, czy bohaterka rzeczywiście zobaczyła ręce – celem subiektywizacji jest przede wszystkim oddanie odczuć kobiety, która ma wrażenie, że jest dotykana. Fokalizacji nie należy przy tym ograniczać do zastosowania określonych technik filmowych³⁶ – odczytując film na poziomie symbolicznym, można uznać, że przestrzeń mieszkania jako całość stanowi metaforyczną reprezentację ciała Carol. Zgodnie z tą interpretacją niestabilne, pulsujące i pękające ściany są analogonem ciała kobiety, która odczuwa lęk przed naruszeniem jej cielesnej integralności, a nagłe wtargnięcia mężczyzn do mieszkania (wskutek sforsowania drzwi wejściowych) mogą być rozpatrywane jako metafora gwałtu³⁷.

³⁴ M. Bal, *Narratologia*, dz. cyt., s. 158.

³⁵ Można powiązać niektóre formy gatunkowe (np. kino erotyczne czy *body horror*, by ograniczyć się do najbardziej wyrazistych przykładów) z określonymi formami taktylności i z charakterystycznymi technikami ich przedstawiania.

³⁶ Jeśli chodzi o techniki oddające w filmach taktylne doznania postaci, oprócz tych użytych we *Wstręcie* można by wymienić również takie jak choćby montaż skojarzeniowy czy zastosowanie kolorystyki ewokującej określone odczucia taktylne.

³⁷ Zob. N. Martin, *Don't Touch Me: Violating Boundaries in Roman Polanski's Repulsion*, w: *Virgin Territory. Representing Sexual Inexperience in Film*, red. T.J. McDonald, Wayne State University Press, Detroit 2010, s. 146–147.



II. 4. Halucynacje taktylne we *Wstręcie*

Reasumując, w przekazach filmowych doznania taktylne mogą być wyrażane nie tylko poprzez bezpośrednie przedstawienie cielesnych interakcji bohaterów z ludźmi i przedmiotami, lecz także przez rozmaite tropy i figury tekstowe. Analizując taktylność w dziełach takich jak *Wstręt*, trzeba wziąć pod uwagę korelację między pokazywanymi na ekranie aktywnościami postaci a środkami stylistycznymi, które bądź to ogniskują uwagę widza na dotyku, bądź to same tworzą metonimiczną lub metaforyczną reprezentację doświadczeń taktylnych. Przykładem wzajemnego oddziaływania różnych form fokalizacji w filmie Polańskiego jest fragment, w którym Carol słyszy trzeszczący odgłos i dostrzega rysę na ścianie. Kamera w bliskim planie pokazuje, jak kobieta, jakby w reakcji na ten widok, przełamuje herbatnik. Narracja staje się po chwili skrajnie zsubiektywizowana i widzimy, jak ściana w mieszkaniu bohaterki zaczyna gwałtownie pękać. Dzięki skojarzeniu z kruszonym ciastkiem obraz pękającej ściany może być odczytywany przez pryzmat percepcji dotykowej bohaterki, która fizycznie odczuwa kruchość otaczającej ją materii. Jak pokazuje ten przykład, taktylne doznania Carol pozostają przy tym w ścisłym związku z jej doznaniem wzrokowymi i słuchowymi.

Wydaje się, że analiza taktylności w filmach takich jak *Wstręt* pozwala na pełniejszą charakterystykę procesów zachodzących w bohaterach niż odczytanie koncentrujące się wyłącznie na kategorii spojrzenia. Stan psychiczny Carol zmienia się wraz z rozwojem akcji, a zmiany te wyrażane są właśnie w ramach zastosowanej fokalizacji. Na osiach ukonstytuowanych przez takie opozycje jak czysty – brudny, daleki – bliski, gładki – spękany, szczelny – nieszczelny dochodzi w miarę upływu czasu do znaczących przesunięć. Przedmioty i powierzchnie brudne i popękane zaczynają dominować w przestrzeni kobiety, co zostaje wyrażone za pomocą ekspresywnych środków subiektywizacji. Carol zaczyna ulegać temu, co początkowo napawało ją odrazą – obsesyjna na punkcie czystości kobieta doprowadza w końcu mieszkanie do ruiny. W ostatnich scenach kamera często pokazuje bohaterkę leżącą na podłodze, a zatem dotykającą – powierzchnią całego ciała – przestrzeni brudnej,

skalanej³⁸. Interpretując *Wstręt* z perspektywy psychoanalitycznej, można uznać, że Carol próbuje bronić swojej podmiotowości, ale ulega cenzurowanym pragnieniom, co prowadzi ostatecznie do dezintegracji jej tożsamości.

Zaproponowana analiza taktylna nie pozostaje w sprzeczności z psychoanalitycznymi interpretacjami, jednak pozwala nieco przesunąć akcenty. Odczytywany przez pryzmat reprezentacji dotyku film staje się tyleż opowieścią o traumie z dzieciństwa (na temat której często spekulowali ukierunkowani psychoanalitycznie badacze) i zaburzeniu psychicznym, ile dziełem o taktylnym doświadczaniu świata. Ustanawiając zmysł dotyku filtrem percepcji rzeczywistości, twórcy, po pierwsze, ujawniają przemoc, jaką podszyte są relacje międzyludzkie. Mężczyźni, których morduje Carol, wkraczają wcześniej nieproszeni w jej przestrzeń intymną, a dominujący model kultury całkowicie przyzwala im na tego typu zachowania³⁹. Po drugie, przefiltrowanie narracji przez percepcję ekstremalnie wrażliwej na dotyk kobiety pozwala ujawnić rysy i szczeliny zarówno w teksturach materialnego świata, jak i w strukturze samego podmiotu. Carol odczuwa lęk nie tylko przed naruszeniem cielesnych granic, ale też przed utratą integralności, która okazuje się jedynie iluzoryczna. Jak zauważa Julia Kristeva, wstręt, który stanowi swego rodzaju reakcję obronną podmiotu na to, co zaburza jego tożsamość, system i ład, jest dwuznaczny, ponieważ „co prawda wyznacza podmiot, lecz nie oddziela go radykalnie od tego, co mu zagraża – przeciwnie, ujawnia, że podmiot jest w ciągłym niebezpieczeństwie”⁴⁰. Zaburzająca podmiotowo-przedmiotową opozycję fokalizacja taktylna umożliwia inną konstrukcję subiektywności niż fokalizacja poprzez spojrzenie i staje się doskonałym środkiem opowiadania o płynnych granicach podmiotowości.

Pisząc o fokalizacji, Mieke Bal konstatuje, że „punkt widzenia, z którego przedstawiane są elementy fabuły, często decyduje o znaczeniu, jakie czytelnik przypisze tej fabule”⁴¹. W przypadku *Wstrętu* ów „punkt widzenia” określany jest w dużym stopniu przez percepcję taktylną bohaterki. Ukazany w dziele Polańskiego ciąg zdarzeń będzie względnie klarowny dla widza, który nie dostrzeże mediacyjnej roli fokalizacji taktywnej, jednak uwzględnienie percepcji dotykowej Carol pozwala na głębsze zrozumienie działań postaci, a co za tym idzie – także związków między poszczególnymi wydarzeniami fabularnymi⁴². Fokalizacja taktylna, która znajduje

³⁸ Znamienny jest również w filmie motyw królika, który wydaje się dobrym przykładem psychoanalitycznego obiektu. Surowe mięso, przypominające kształtem ludzki płód, wzbudza początkowo konsternację Carol, jednak z czasem przestaje ona zwracać na nie uwagę, by ostatecznie – z niewiadomych przyczyn – zapakować je do torebki i zabrać ze sobą do pracy.

³⁹ Polański zaznacza, że takie zachowania są w rzeczywistości przedstawionej we *Wstręcie* normą. Przykładowo w jednej ze scen kochanek siostry Carol łapie kobietę za pośladki, co zostaje wyeksponowane przez najazd kamery. Dotyk jest ponadto środkiem dominacji w relacjach męsko-męskich, co pokazuje scena w barze. Przyjaciel szydzący z miłosnych niepowodzeń Colina dotyka i szturcha mężczyznę, żeby go rozdrażnić.

⁴⁰ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 15.

⁴¹ M. Bal, *Narratologia*, dz. cyt., s. 79.

⁴² Na marginesie warto odnotować, że zgodnie z koncepcją współczesnych narratologów proces rekonstrukcji fabuły przez widza opiera się nie tylko na logicznym wnioskowa-

wyraz między innymi w scenografii, pracy kamery i zastosowanych punktach widzenia, kształtuje ponadto poetykę filmu oraz inicjuje szczególną relację nadawczo-odbiorczą, ponieważ bardzo silnie oddziałuje na zmysły widza i wytrąca go z pozycji zdystansowanego voyeura.

Jako że filmoznawstwo strukturalne nie wypracowało narzędzi do analizy filmów, których narracja jest zogniskowana wokół zmysłu dotyku (przykładem mogłyby być dzieła tak różne jak *Kobieta z wydm* Hiroshiego Teshigahary, *Wahadło, studnia i nadzieja* Jana Švankmajera, czy *Huba* Wilhelma i Anny Sasnalów)⁴³, wprowadzenie nowej kategorii mogłoby chociaż w części wypełnić tę lukę. Badania nad taktylnością powinny być przy tym jedynie częścią większego projektu, opisującego fokalizację zmysłową⁴⁴ w dziełach audiowizualnych. Trzeba pamiętać, że fokalizacja taktylna nie funkcjonuje w izolacji – doznania dotykowe są często zapośredniczane w filmach przez spojrzenie bohaterów, a reprezentacjom dotyku towarzyszą zwykle reprezentacje innych zmysłów. Wydaje się, że skoncentrowanie się na wielozmysłowej „perspektywie” kształtującej sensy fabuły mogłoby wzbogacić nie tylko interpretację poszczególnych dzieł, ale też rozumienie samego procesu narracyjnego. Poszerzenie poetyki strukturalnej o taktylność wydaje się potrzebne także dlatego, że filmy współczesne, na przykład dzieła z nurtu *slow cinema*, bardzo często koncentrują się na cielesnej percepcji postaci⁴⁵. Aktualne możliwości techniczne, pozwalające uczynić przekaz bardziej sensualnym, skłaniają twórców do stosowania nowych form subiektywizacji, które domagają się narratologicznego opisu.

Warto rozszerzyć teorię Mieke Bal o taktylność, choć kategoria ta stawia duże wyzwanie poetyce strukturalnej i skłania do korekty oraz uzupełnień modelu zaproponowanego przez badaczkę. Fokalizacja taktylna jest bowiem trudno uchwytana, destabilizuje dychotomiczne podziały (np. na podmiot i przedmiot percepcji) i „wymusza” zastosowanie nowych metod analizy (silniej zakorzenionych we wrażliwości zmysłowej badacza⁴⁶). Jako narzędzie analityczno-interpretacyjne pozwala jednak opisać specyficzną formę narracji i zogniskować się na zagadnieniach z zakresu poetyki tekstu, które były marginalizowane przez tradycyjną narratologię. Analizy taktylności mogą ponadto stać się punktem wyjścia analiz antropologiczno-kulturowych,

niu, lecz także zależy od emocji i cielesnych doznań odbiorcy. Idea ta leży np. u podłoża koncepcji „ucieleśnionej fabuły” (*embodied fabula*) Steffena Hvena, który tworzy swój model narracji, polemizując z ujęciem Davida Bordwella. Zob. S. Hven, *Cinema and Narrative Complexity. Embodying the Fabula*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017. Nie sposób byłoby zintegrować kognitywistyczne ujęcie Hvena z koncepcją odzégnującej się od kognitywizmu Bal, jednak trzeba podkreślić, że silne oddziaływanie fokalizacji taktylnej na emocje i zmysły widza nie pozostaje bez wpływu na to, jak odczytuje on historię Carol.

⁴³ *Kobieta z wydm* (*Suna no Onna*), Japonia, 1964; *Wahadło, studnia i nadzieja* (*Kyvadlo, jáma a naděje*), Czechosłowacja, 1984; *Huba*, Polska – Wielka Brytania, 2014.

⁴⁴ Warto dodać, że pojęcie fokalizacji zmysłowej pojawiło się już na gruncie literaturoznawstwa: zob. M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012, s. 189–202.

⁴⁵ Zob. na ten temat A. Ryłko, *Z teorii kina: jak najbliżej życia. O sensualności kina*, artpapier.com, 1.10.2019, nr 19 (379), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=379&artykul=7526> (dostęp: 4.02.2021).

⁴⁶ Por. przyp. 20.

ponieważ kino stwarza doskonałą przestrzeń do refleksji nad dotykiem jako medium kontaktów podmiotu ze światem i nad jego rolą w komunikacji międzyludzkiej. Jak pokazuje przykład *Wstrętu* Romana Polańskiego, focalizacja taktylna uwydatnia ponadto fundamentalną różnicę między wzrokiem a dotykiem, który – jak pisze Tadeusz Sławek – „wyjmuje mnie z uprzywilejowanej sytuacji, w której mogę jedynie przyglądać się rzeczom, wydawać im polecenia, oceniać ich ruchy”⁴⁷.

Bibliografia

- Ahmed Sara, *Performatywność obrzydzenia*, przeł. Anna Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 169–191.
- Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zespołowy pod red. Ewy Kraskowskiej i Ewy Rajewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Barker Jennifer, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2009.
- Bonnell John, *Touch Images in the Poetry of Robert Browning*, „Publications of the Modern Language Association of America” 1922, nr 3(37), s. 574–598.
- Branigan Edward, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, Madison 1979.
- Brinton Laurel, „Percepcja uobecniona”: studium z dziedziny narracji, przeł. Monika Adamczyk-Garbowska, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 4(81), s. 313–385.
- Cohn Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978.
- Genette Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, przeł. z fr. Jane E. Lewin, Cornell University Press, New York 1980.
- Grosz Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- Hven Steffen, *Cinema and Narrative Complexity. Embodying the Fabula*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017.
- Hybiak Mariusz, *W matni Symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Avalon, Kraków 2019.
- Kawin Bruce, *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-Person Film*, Princeton University Press, Princeton 1978.
- Kolasińska Iwona, *Kiedy mężczyzna opowiada o tym, co widzi kobieta (Wstręt, Dziecko Rosemary)*, w: *Roman Polański*, red. Bogusław Zmudziński, Instytut Francuski w Krakowie, Kraków 1995, s. 75–86.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Marks Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham – London 2000.
- Marks Laura U., *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2002.

⁴⁷ T. Sławek, *Cienie i rzeczy*, dz. cyt., s. 16.

- Martin Nina, *Don't Touch Me: Violating Boundaries in Roman Polanski's Repulsion*, w: *Virgin Territory. Representing Sexual Inexperience in Film*, red. Tamar Jeffers McDonald, Wayne State University Press, Detroit 2010, s. 138–156.
- McElhaney Joe, *The Artist and the Killer. Fritz Lang's Cinema of the Hand*, „16:9” 2006, nr 17 [czasopismo internetowe], http://www.16-9.dk/2006-06/side11_inenglish.htm (dostęp: 6.01.2021).
- Michera Wojciech, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Nelles William, *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, Peter Lang, Frankfurt 1997.
- Przylipiak Mirosław, *O subiektywizacji narracji filmowej*, „Studia Filmoznawcze” 1987, t. 7, s. 239–256.
- Rembowska-Płuciennik Magdalena, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2012.
- Rimmon-Kenan Shlomith, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Routledge, London 1983.
- Ryłko Ada, *Z teorii kina: jak najbliżej życia. O sensualności kina*, artpapier.com, 1.10.2019, nr 19(379), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=379&artykul=7526> (dostęp: 4.02.2021).
- Sadza Agata, *Narratologia Mieke Bal*, „Przekładaniec” 2013, nr 27, s. 238–245.
- Sobchack Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004.
- Stanzel Franz, *Typowe formy powieści*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, przeł. Ryszard Handke, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 237–287.
- Stańczyk Marta, „Ucieleśnione doświadczenie kinowe. *Sensuous theory* i jej krytyczny potencjał”, nieopublikowana praca doktorska napisana pod opieką prof. dr. hab. Krzysztofa Loski, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2019, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/148810/stanczyk_ucielesnione_doswiadczenie_kinowe_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dostęp: 2.06.2022).
- Švankmajer Jan, *Touching and Imagining. An Introduction to Tactile Art*, przeł. z czes. Stanley Dalby, I.B. Tauris, London 2014.
- Swoboda Tomasz, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, Wydawnictwo Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Szczekała Barbara, *Mind-game films. Gry z narracją i widzom*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Łódź 2018.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Verstraten Peter, *Film Narratology*, przeł. z flam. Stefan van der Lecq, University of Toronto Press, Toronto 2009.
- W przestrzeni dotyku*, red. Jacek Kurek, Krzysztof Maliszewski, Miejski Dom Kultury „Batory” w Chorzowie, Chorzów 2009.

Filmografia

Repulsion [płyta DVD], Critetion Collection, 2009.

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest reprezentacjom taktylnych doświadczeń bohaterów w filmie. Choć zagadnienie taktylności cieszy się dużą popularnością wśród współczesnych filmoznawców, to jednak nie było dotychczas przedmiotem szerokich badań z zakresu poetyki strukturalnej. Autor ujmuje zagadnienie, odwołując się do koncepcji narratologicznej Mieke Bal oraz zaproponowanej przez badaczkę kategorii fokalizacji. Badacz wyróżnia podstawowe sposoby oddawania doświadczeń taktylnych w filmie, które mogą być przedstawiane zarówno w ramach narracji zobiektywizowanej, jak i w ramach subiektywizacji. Materiałem analitycznym jest *Wstręt* Romana Polańskiego, w którym doświadczenia taktylne głównej bohaterki organizują poetykę przekazu. Autor próbuje dowieść funkcjonalności kategorii fokalizacji taktylnej, pozwalającej zogniskować się na zagadnieniach z zakresu poetyki tekstu, które były marginalizowane przez tradycyjną narratologię.

Tactile focalization in film. Introductory remarks on the basis of Roman Polanski's *Repulsion***Abstract**

The article is devoted to the issue of representing the tactile experiences of characters in films. Although the category of tactility is very popular among contemporary film scholars, it has not yet been the subject of extensive research in the field of structural poetics. The author examines the issue referring to the narratological concept of Mieke Bal and the category of focalization. Birkholc distinguishes the basic types of representing tactile experiences in films, which can be depicted both within the objective and subjective mode of narration. The author tries to prove the functionality of the category of tactile focalization, which allows to focus on issues which were marginalized by classic narratology.

Słowa kluczowe: fokalizacja, taktylność, narracja, narratologia, Roman Polański, *Wstręt*, Mieke Bal

Keywords: focalization, tactility, narration, narratology, Roman Polanski, *Repulsion*, Mieke Bal

Robert Birkholc – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się przekładem intersemiotycznym i kategorią narracji w filmie i w literaturze. Autor książki *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie* (Kraków 2019), współredaktor monografii *Hitchcock. Teksty i parateksty* (Warszawa 2021). Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Załączniku Kulturoznawczym”, „Kontekstach”, „Roczniku Komparatystycznym”, „Tekstualiach”, „Studia Poetica”, „Studia Europaea Gnesnensia”.