

Iga Pękala

Doświadczenie filmu a doświadczenie traumy – o sensualnym oddziaływaniu filmu *Jutro idziemy do kina* i serialu *Polskie drogi*

Trzech młodych mężczyzn postanawia wskoczyć do wody z wysokiego mostu. Ich sylwetki widzimy z oddali, obraz zwalnia, prawie się zatrzymuje. W końcu słyszymy plusk i tracimy bohaterów z oczu, scena dobiega końca, zaś wykrzyczane przed skokiem słowa – *jesteśmy nieśmiertelni* – niczym zaklęcie rozbrzmiewają nam w głowie.

To jedna z najintensywniej oddziałujących scen z filmu *Jutro idziemy do kina* – wojna jeszcze nie wybuchła, bohaterowie wciąż mają szansę popełniać błędy młodości, budować swoją tożsamość, przekraczać granice w niepisanych rytuałach. Jednak my – widzowie – w percypowaniu tej historii jesteśmy rozdarci. Wiemy, przed czym mężczyźni nie będą w stanie uciec, zdajemy sobie sprawę, że ich wręcz dziecięce postrzeganie siebie samych jako nieśmiertelnych jest naiwne w kontraście do tego, co ich czeka. Pozytywny wydzźwięk sceny miesza się zatem z naszym postrzeganiem tamtych lat – okresu tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej. Wobec tego nie dzielimy ani doświadczenia bohaterów, ani ich emocji, przeciwnie – jesteśmy sobie w stanie wyobrazić, w jaki sposób mężczyźni mogą się czuć, ale na postrzegane obrazy patrzymy poprzez pryzmat tego, co, jak wiemy, wydarzy się później.

Chciałabym spojrzeć na film *Jutro idziemy do kina* (M. Kwieciński, 2007) z dwóch perspektyw. Pierwszą z nich będzie zmysłowa teoria kina¹, w świetle której film oddziałuje na nas wielowymiarowo: zarówno zmysłowo, jak i cielesnie. Przeanalizuję, w jaki sposób możemy doświadczać tego filmu, biorąc pod uwagę nie tylko bodźce wizualne i akustyczne, ale także wrażenia pociągające za sobą cielesny odbiór kinowego dzieła. Drugą będzie uchwycenie doświadczenia traumy, jaką przeżyli młodzi ludzie w zderzeniu z wybuchem wojny. Czy wrażenia multi-sensoryczne mogą stanowić rodzaj odbicia niełatwej do ukazania traumy – tak jakby to nieuchwytnie doświadczenie wpadało wprost do percepcji widza?

1 Zmysłowa teoria kina nie stanowi jednorodnej teorii. Posiada wymiar interdyscyplinarny: w swoich badaniach teoretycy nawiązują do psychoanalizy, literaturoznawstwa czy strukturalizmu. Analizując doświadczenie filmu podług tej teorii, warto sięgnąć na przykład do publikacji przedstawicieli *amerykańskiej teorii kina somatycznego* (Vivian Sobchack, Laura U. Marks, Allen Casebier, Steven Shaviro), a także do zbioru wykładów Thomasa Elsaessera i Malte Hagenera zgromadzonych w publikacji: *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015. Niejednorodność zmysłowej teorii kina wynika z faktu, że przejawy sensualności w teorii filmu można dostrzec już wcześniej, jak w klasycznym dziele poświęconym filmowej teorii Siegfrieda Kracauera: *Teoria filmu: wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.

Na ekranie widzimy więc nie tylko barwy lampy mosiężnej, ubrania, kawy, miodu, ale również gładkość tej lampy, szorstkość ubrania, płynność kawy, lepkość miodu. Widzimy to szczególnie, gdy przedmioty te są w ruchu, gdy miód przylepia się do przedmiotów, z którymi się zetknął, np. do spodni kosmicznego pechowca, gdy kawa wylewa się z szklanki niezręcznie przez niego trzymanej. Gładkość lampy mosiężnej widzimy dzięki swoistym blaskom, pokrywającym ten przedmiot, miękkość lub twardość płótna dzięki rozmaitym fałdom, w jakie się układa.² Pomimo tego, iż cytat pochodzi z 1933 roku, wydaje się zaskakująco aktualny w kontekście współczesnych badań krążących wokół zmysłowego oddziaływania filmu. Z bodźców wizualno-akustycznych wypływają wrażenia odwołujące się do pozostałych zmysłów. Co więcej, jesteśmy w stanie przypomnieć sobie zapamiętane wcześniej doświadczenia i odczuć je ponownie w procesie cielesnej percepcji kinowych dzieł³. Niemały udział mają tutaj środki filmowego wyrazu, które mogą zarówno intensyfikować nasze emocje, jak i oddawać stan psychiczny bohaterów, a zatem – zbliżać nas do uchwycenia ich emocji. W jaki sposób ma to miejsce w filmie Michała Kwiecińskiego i na jakim poziomie może to korespondować z doświadczeniem traumy?

Rytuał przejścia w procesie kreowania tożsamości

Akcja filmu zaczyna się w okolicy matur trójki głównych bohaterów: Jerzego Bolesławskiego, Andrzeja Skowrońskiego i Piotr Dołowego. Na samym początku obrazu obserwujemy z góry, jak postaci palą papierosy w cieniu wysokich drzew, planując jutrzejsze wyjście do kina. Sam tytuł filmu jest zatem dość prostą metaforą – wyjście do kina jest dla bohaterów synonimem przyjaźni, natomiast samo *jutro* oznacza przyszłość i możliwość – pierwszy aspekt jest dość oczywisty, natomiast dwa następne wybrzmia wyraźniej w momencie analizy zakończenia. Metafora jest prosta jak i sam film – nie otrzymamy wielu efektownych zabiegów formalnych, przez co film jawi się jako w pewien sposób zwyczajny, jak życie. W ten sposób możemy odczuć silną chęć i nadzieję bohaterów, że życie właśnie takie pozostanie – niekoniecznie nasycone spektakularnymi wydarzeniami, ale właśnie proste, zwyczajne, bezpieczne.

2 L. Blaustein, *Przyczynki do psychologii widza kinowego*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005, s. 95.

3 Mamy tu do czynienia z pojęciem *haptyczność* zaproponowanym przez Aloisa Reigla i zaabsorbowanym do teorii kina przez Laurę U. Marks, zob: *The Skin of The Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham and London 2000.

Całość historii jest swego rodzaju rytuałem przejścia. W świetle koncepcji Turnera, rytuały kreują sytuację określoną jako czas poza czasem⁴. Bohaterowie zostają wyrwani z głównego nurtu życia już na samym początku filmu – w momencie odebrania dyplomów maturalnych. Na przestrzeni dzieła nie są zatem ani tu, ani tam, ani w sferze dzieciństwa, ani w sferze dorosłości. Znajdują się w przestrzeni liminalnej, w której muszą wykreować się na nowo. Prowadzi to do określonego nastawienia odbiorczego, w ramach którego identyfikujemy się z bohaterami⁵, czy to na zasadzie współistnienia w podobnego rodzaju sferze liminalnej, czy nostalgicznego powrotu do dawnych problemów z młodości.

Przyjaźń jest główną osią tej opowieści – przyglądamy się trzem historiom zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i podczas ujęć spotkań całej trójki. Obserwujemy tę rzeczywistość pod różnymi kątami, z wielu perspektyw. To, co łączy ujęcia z okresu sprzed wojny, to ich pozytywne nacechowanie – zarówno w warstwie treściowej, jak i wizualnej. Widzimy zielen, światło, słońce. Szczególnie wyraźnie wybrzmiewa to w metaforycznym zderzeniu światów – w scenie, do której zmierza cały film. Piotr ze swoją narzeczoną spędzają dzień pierwszego września 1939 roku na plaży – ujęcie skąpane jest w słońcu i świetle, podkreślając idylliczny charakter sceny. W pewnym momencie na granicy horyzontu pojawiają się niemieckie samoloty. Tempo filmu, wcześniej stonowane, gwałtownie przyspiesza – przeplatające się sceny z życia trójki bohaterów następują po sobie zdecydowanie częściej, pojawia się szybki montaż i zbliżenia – forma filmowa intensyfikuje nasz odbiór.

Powróćmy do sytuacji odbiorczej, w której nie identyfikujemy się z emocjami bohaterów, przeciwnie – obserwacji losów trójki przyjaciół towarzyszy niepokój sprowokowany perspektywą, z jakiej na to wszystko patrzymy. Krótko mówiąc – z nieuchronnej traumy bohaterów zdajemy sobie sprawę jeszcze zanim faktycznie ona nastąpi. W ten sposób przeżywamy ją wielokrotnie. Przez pierwszą część filmu odwołujemy się do naszych odczuć o drugiej wojnie światowej. W następnej – stykamy się z doświadczeniem wojny już samych bohaterów. Jednocześnie orientujemy się, że młodzi ludzie ponownie zostali wyrwani z głównego nurtu życia, zanim jeszcze udało im się

4 Zob. V. Turner, *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, Warszawa 2010.

5 W tym wypadku najistotniejszy jest rodzaj *projekcji-identyfikacji* zaproponowanej przez Edgara Morina. Zob. *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975. Do wskazanej publikacji odwołuje się Rita Felski w analizie oczarowania filmem i literaturą. W tym kontekście można zastanowić się nad tym, czy mechanizm *projekcji-identyfikacji* nie wynika z niemożliwego do opisanego uroku kina. Zob. R. Felski, *Literatura w użyciu*, Poznań 2016, s. 64.

ukonstytuować nową tożsamość. Trafiają do swego rodzaju sfery post-liminalnej, podejmując decyzje w kontekście przeżywanej sytuacji.

Traumie wybuchu wojny towarzyszy także chaos – od tego momentu otrzymujemy przeplatające się losy trójki przyjaciół w szybkim montażu, w gwałtownie następujących po sobie ujęciach. Za sprawą zwielokrotnienia środków filmowego wyrazu nie jesteśmy w stanie rozeznaczyć się w percypowanej rzeczywistości – w pewien sposób zatem emocje bohaterów trafiają do nas bezpośrednio. Cieleśne wrażenia spowodowane intensywnymi środkami filmowego wyrazu to tylko jeden z aspektów percepcji filmu. Z drugiej strony, mamy do czynienia z emocjami wywołanymi intelektualną analizą narracji. Jest to bliskie interpretacji myśli Wittgensteina zaproponowanej przez Shustermana, gdzie emocje nie są jedynie spowodowane cielesnymi reakcjami, ale pozostają od nich niezależne⁶. Intelektualna analiza i filmowe wrażenia przebiegają wielowymiarowo.

Intensyfikacja emocji odbywa się zatem także na zasadzie kontrastu – zarówno w warstwie wizualnej, w sposobie ukazania świata, a także w zestawieniu z przekonaniem bohaterów. Wcześniej nie wierzyli, iż wojna naprawdę nastąpi. W zderzeniu z jej wybuchem w dużej mierze zachowują nadzieję – *ja szóstego muszę być w Grudziądzu, moja Ania czeka* – mówi Andrzej do swojego przyjaciela, wierząc, że wojna stanowi jedynie epizod w ich życiu, więcej – nie dopuszcza do siebie myśli o jej realności. Z drugiej strony, mamy do czynienia z poczuciem odpowiedzialności, kiedy Piotr mówi do narzeczonej, że musi zaciągnąć się do wojska na ochotnika i, w opozycji do tego, o czym rozmawiali ledwie kilka dni wcześniej, czyli o problemach związanych ze wspólną przyszłością, dodaje: *teraz nie można myśleć o własnym życiu*.

Scena tańca jako wyraz autentyczności

Przykładem sceny, w której to forma odgrywa znaczącą rolę, jest scena tańca podczas balu maturalnego. Młodzi ludzie tańczą w rytm utworu: „Może kiedyś innym razem”; piosenki z melodią Władysława Daniłowskiego do filmu *Dwanaście krzesel* (*Dvanáct křesel*, M. Waszyński, 1933) ze znamienym tekstem: *będzie lepiej, dziś jest jeszcze źle*. Przed sceną tańca działania bohaterów wydają się nieporadne czy wręcz sztuczne – próby flirtu, urwane

6 R. Shusterman, *Somaestetyka Wittgensteina*, przeł. W. Małcki, [w:] *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, Kraków 2016, s. 158.

rozmowy, widoczne dla nas poczucie zagubienia. Natomiast w momencie wspólnego śpiewania sprawiają wrażenie autentycznych. Światło przygasa, widzimy fragmenty eleganckich ubrań, ramion, nóg, cała sekwencja przemawia do nas wyraźniej niż słowne rozważania bohaterów. Tekst utworu zwiastuje dla nas i postaci to, o czym wiemy – fałszywe zapewnienie o szczęśliwej przyszłości oddaje zderzenie, które nastąpi dla bohaterów we Wrześniu 1939 – będzie to nieuchronny koniec ulotnej młodości zastąpionej wojną.

Autentyczność może wynikać także z czegoś innego – taniec do utworu „Może kiedyś innym razem” jest poprzedzony polonezem, w którym również możemy dostrzec pewne interakcje społeczne czy spojrzenia wymieniane pomiędzy bohaterami, ale nie ma w tym naturalności. Drugi taniec zaczyna się nagle, przerywa akcję, a bohaterowie są w nim całkowicie spontaniczni, a zatem ich zachowanie jawi się nam jako niepozorowane.

Zastanówmy się, na czym może polegać nasze odczytanie doświadczenia traumy przeżywanego przez bohaterów. Percepcja ich doświadczenia jest dla nas nie rzeczywista a wirtualna. W ten sposób ujmuje to zagadnienie Dominick LaCapra: *Rola empatii i wynikającego z niej niepokoju (...) zakłada rodzaj wirtualnego doświadczenia, poprzez które „ja” stawia się w sytuacji innego, rozumiejąc i uznając różnice jego sytuacji a przez to nie zajmując jego miejsca. Otwarcie się na wynikający z empatii niepokój to, jak wspominałem, pożądanym, afektywnym wymiar dociekań.*⁷ W świetle tych słów, nie zajmujemy miejsca postaci, których losy obserwujemy. Możemy identyfikować się z ich emocjami, ale już nie – z konkretnym przeżyciem. Z tego względu, iż przywołana scena tańca sprawia wrażenie nasyconego autentycznym doznaniem, intensywniej odczuwamy emocje bohaterów.

Przekaz tańca uwydatnia się w scenie końcowej filmu *Jutro idziemy do kina*. Para bohaterów – Jerzy ze swoją ukochaną, Krystyną – spotykają się na jednej z warszawskich ulic. Wcześniej znajdowaliśmy się w chaosie ataku na ludzi odpoczywających na plaży. Teraz – scena wydaje się być pogrążona w ciszy i spokoju. Nasiąkamy tym wrażeniem, kiedy słyszymy huk, obraz przyspiesza, ludzie rozbiegają się we wszystkich kierunkach. Krystyna umiera na chodniku, trafiona odłamkiem, pośród pyłu i dymu. Jerzy kładzie się obok niej, obraz przesuwają się w górę, zahaczając o szyld kinowego spektaklu: *Świat jest piękny*⁸. Najpierw wybrzmiewa prosta metafora tytułu – w którym *jutro* ujmowane jako możliwość

7 D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, s. 99-100.

8 Jest to film, który faktycznie był wyświetlany w kinach w tamtym czasie: *It's a Wonderful World*, W. S. Van Dyke, 1939.

zniknęło bezpowrotnie. Następnie zapada ciemność i jeszcze raz słuchamy utworu „Może kiedyś innym razem” w wykonaniu młodych ludzi tańczących na balu maturalnym. Nadzieja na *będzie lepiej, dziś jest jeszcze źle* zderza się z doświadczaną przez bohaterów rzeczywistością.

Na koniec warto zastanowić się nad adekwatnością wyboru do takiej analizy filmu *Jutro idziemy do kina*⁹. W przypadku tego dzieła emocje wypływają prawdopodobnie już nawet z pewnej naiwności obrazu, która odpowiednio koresponduje z młodością bohaterów. Ten rodzaj naiwności prowokuje mocniejsze wybrzmienie zderzenia młodości z traumą wybuchu wojny. Oddziaływanie filmu Michała Kwiecińskiego może wynikać także z prostoty formy filmowej – ilość eksperymentów wizualnych jest w tym obrazie znikoma – a ta pozorna zwyczajność dzieła *Jutro idziemy do kina* zdaje się trafiać wprost do uczuć odbiorcy.

Zmiana postaw bohaterów w obliczu wojennej traumy

Serial *Polskie drogi* opowiada o sytuacji na przestrzeni lat 1939-1943. Odcinek pierwszy (*Misja specjalna*), którego treść będzie stanowić punkt wyjścia dla rozważań tej części eseju, koncentruje się na wydarzeniach mających miejsce we Wrześniu 1939 roku.

W kontraście do historii ukazanej w *Jutro idziemy do kina*, akcja zaczyna się w trakcie Kampanii Wrześniowej, zatem tam, gdzie dzieło Michała Kwiecińskiego się kończy – *Polskie drogi* dopiero się zaczynają. Prowadzi to do innego nastawienia odbiorczego. W filmie obserwujemy bohaterów przez pryzmat zderzenia z sytuacją we Wrześniu 1939 ich oczekiwań, planów i kreowanych tożsamości – to do doświadczenia traumy wybuchu wojny zmierza cała historia. W *Polskich drogach* natomiast zostajemy wrzuceni w opowieść o wojnie, która już się toczy – nie ma żadnego *wcześniej* poza urywkami wspomnień przywołanymi przez bohaterów, nie można tutaj mówić o końcu swoistego stanu liminalnego w życiu postaci.

Zarówno w przykładzie filmowym, jak i w serialu to nie słowa opowiadają nam o tym, kim i jacy są bohaterowie, ale ich działania i to, jakie decyzje podejmują w konkretnych sytuacjach. I tak w *Polskich drogach* obserwujemy, jak młodzi ludzie zostali już zderzeni

9 Można by powiedzieć, że jest dużo lepszych estetycznie a także właściwiej ujmujących traumę Holocaustu dzieł filmowych, jak na przykład filmy analizowane w publikacji Bartosza Kwiecińskiego: *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Kraków 2012.

z wybuchem wojny i próbują odnaleźć się w nowej, okrutnej rzeczywistości. Widzimy ich przeświadczenie i nadzieję, że wojna wkrótce się skończy, a oni robią wszystko, co mogą, aby przywrócić dawny ład.

Z faktu, że walki już trwają, wynika brak kontrastu pomiędzy światem przed wojną a rzeczywistością w trakcie wojny – otrzymujemy natomiast kontrast obrazu idyllicznej wsi, która funkcjonuje niejako w cieniu walki, a walką samą w sobie. Dualizm występuje również w warstwie formalnej – ujęcia podkreślające spokój wsi są długie i statyczne. Kiedy w kadrze pojawiają się niemieckie samoloty, akcja gwałtownie przyspiesza, forma filmowa wzmacnia przekaz za pomocą intensywnych dźwięków, szybkiego montażu, wielości zbliżeń. Tak jak wcześniej zostaliśmy wrzuceni w tę historię, tak od tego momentu coraz bardziej się w niej zanurzamy.

Na panoramę społeczeństwa patrzymy z perspektywy mikro-światów uwikłanych w wojnę młodych ludzi. W sekwencji oskarżenia o szpiegostwo jednej z przebywających na wsi kobiet, idylla wsi okazuje się tylko pozorna. Główny bohater odcinka – Władysław Niwiński – uderza kobietę dwukrotnie, ucinając w ten sposób gniew tłumu, później przeprosza ją, mówiąc: *musiałem cię wtedy uderzyć*. Kiedy w późniejszych scenach bohaterowie nawiązują relację, przyglądamy się im z kilku perspektyw. Kobieta myje włosy, polewając je wodą z garnka – najpierw nasz punkt widzenia skierowany jest na kobietę, możemy przyjrzeć się jej z trudem skrywanym emocjom. Potem – dostrzegamy, że nie jesteśmy jedynymi, którzy podglądają bohaterkę – przygląda się jej również Władysław, najpierw z pewnego oddalenia, potem – oferuje jej pomoc, sam polewając jej włosy wodą. *Pierwszy raz dostałam w twarz*, mówi ona. *Niestety, musiałem* – odpowiada Władysław – *to dziękuję panu, rzeczywiście*. Na podstawie tej zawiązującej się dopiero relacji, możemy mieć przeświadczenie, że kiedyś, przed wojną, Władysław nigdy nie uderzyłby tej kobiety, ponieważ nie miałby bezpośrednich przyczyn, aby to zrobić, jak również, że nie leży to w jego charakterze. Postawy bohaterów zmieniły się zatem nieuchronnie.

Nasz odbiór przeżywanej przez bohaterów traumy zwraca się w stronę dwóch aspektów – percepcji treści, czyli zmian postaw młodych ludzi wobec otaczającej ich rzeczywistości, a także percepcji formy, czyli sensualnego oddziaływania zestawionych środków filmowego wyrazu, a także sposobu, w jaki ukazywana jest przestrzeń. *Jest więc przestrzeń, obok czasu, podstawową formą naszej zmysłowości, poprzez którą doświadczamy świat w jego konkretnych przejawach, dających się rozczłonkować na konkretne wydarzenia i*

obiekty, której istoty jednak określić nie sposób, gdyż stanowi ona właśnie ową aprioryczną formę poznania.¹⁰ W świetle słów Elżbiety Ostrowskiej, nie tylko wcześniej przytoczona rozmowa bohaterów byłaby istotna, ale także początkowe przyglądanie się kobiecie przez Władysława w pierwszej części sceny – a zarazem wymieniane pomiędzy nimi spojrzenia. To z ich spojrzeń i gestów – zdecydowanie bardziej niż z werbalnej komunikacji – możemy wychwycić, z czym się zmagają i jakie mają nastawienie do przeżywanej sytuacji. W wymiarze analizy filmowanej przestrzeni to ruch mężczyzny w kierunku kobiety sprawił, że intensywniej mogliśmy odczuć tę przestrzeń, a jednocześnie – trafniej odczytać emocje bohaterów.

Jutro idziemy do kina i *Polskie drogi* są w dużej mierze oszczędne w środkach filmowego wyrazu. Nierzadko jednak to w detalach formalnych możemy dostrzec postawy bohaterów i relacje zachodzące pomiędzy nimi, zaś – przede wszystkim – to w formie filmowej twórcy pokazali niełatwą do ukazania traumę – co miało miejsce w skomplikowanych i zmiennych relacjach budowanych w serialu *Polskie drogi* czy w powtórzonym tańcu w filmie Michała Kwiecińskiego.

Nasze doświadczenie filmu *Jutro idziemy do kina* i pierwszego odcinka serialu *Polskie drogi* stanowi połączenie kilku aspektów. Pierwszym z nich jest odczytywanie emocji bohaterów, które przebiega w dwóch wymiarach – intelektualnym i podświadomym, kiedy przeżycia postaci odczuwamy jako indywidualne emocje. Drugim jest doświadczenie traumy wojny przez młodych ludzi, które ukazane niedosłownie (jak w przypadku sceny tańca albo zmiany postaw życiowych bohaterów) intensywniej na nas oddziałuje, a także łączy się z wyobrażeniem o rzeczywistości tamtych czasów. Ostatnim jest percepcja samego filmu, czyli wrażeń płynących z połączenia formy filmowej z warstwą narracyjną. Vivian Sobchack „traktuje doświadczenie filmowe jako system komunikacji oparty na cielesnej percepcji”¹¹, zatem nasza relacja z filmem ujmowana jest przez badaczkę jako całość – połączenie tego, co odczuwamy nieświadomie z intelektualną analizą. Jest to bliskie temu, co Shusterman pisał o świadomej percepcji: *Mógłbym dodać czwartą warstwę jeszcze większej świadomości związanej z percepcją, poziom, który jest bardzo ważny w wielu somatycznych dyscyplinach, zajmujących się umysłowo-cielesnym zestrojem. Tutaj nie tylko jesteśmy świadomi tego, co postrzegamy jako wyraźny przedmiot naszej uwagi, ale również wyraźnie zdajemy sobie*

10 E. Ostrowska, *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000, s. 12.

11 M. Stańczyk, *Zmysłowa teoria kina*, „Ekran” 2015, nr 3-4 (25-26), s. 71.

*sprawę z owego skupienia świadomości w chwili, gdy obserwujemy nasze zdawanie sobie sprawy z przedmiotu, który sobie uświadamiamy, za pomocą jego przedstawienia w naszej świadomości.*¹² Przywołując te słowa w kontekście zmysłowej teorii kina, warto zwrócić uwagę na to, że świadomość intensyfikującej wrażenia formy filmowej wcale nie zmniejsza siły oddziaływania środków filmowego wyrazu. Tak jak możemy wyczuwać swoje żebra biorąc głęboki wdech, tak mając wiedzę na temat potencjału manipulacji naszą uwagą za pomocą montażu – nadal odczuwać wrażenia płynące z warstwy wizualnej.

12 R. Shusterman, *Ciche i chrome ciało filozofii*, przeł. W. Matecki, [w:] *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, Kraków 2016, s. 85.