

IWONA GRODŹ

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-0151-6909](https://orcid.org/0000-0003-0151-6909)

IWONAGRODZ@OP.PL

Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze

Archeologia widzenia i wiedzy (rekonesans). Refleksje na marginesie *Oczu uroczych* z „trylogii ludowej” Piotra Szulkina

Archaeology of vision and knowledge (reconnaissance)
Reflections on the margin of *Charming eyes* [*Oczy uroczne*]
from Piotr Szulkin’s “folk trilogy”

Streszczenie: Tematem eseju jest przypomnienie potrzeby powrotu do refleksji na temat terminów z pogranicza archeologii kultury, takich jak m.in. „ludowość” w kontekście percepcji wizualnej jako „archeologii” nie tylko widzenia, ale i wiedzy. Prezentowany tekst nie jest więc interpretacją konkretnego dzieła czy twórczości jednego autora. Niemniej ważnym dla tych rozmyślań okazał się film *Oczy uroczone* z 1976 r. Piotra Szulkina (1950–2018), w którym reżyser inspirował się tekstem Jana Kasprówicza (1860–1926) z cyklu *Bajki, klechdy i baśnie* (1922). Celem jest próba odpowiedzi na pytanie: Czy obrazy, w tym filmowe, przedstawiają jedynie poznawalne zmysłowo wyobrażenia na temat rzeczywistości (a więc poniekąd też kultury ludowej)? Czy naszą wiedzę na ten temat? Metodologia: narzędzia z zakresu antropologii kultury, semiotyka, psychologia percepcji.

Słowa kluczowe: percepcja wizualna, ludowość, film, Piotr Szulkin, *Oczy uroczone* (1976)

Summary: The subject of these considerations is to recall the need to analyze categories on the border of cultural archaeology, such as “folklore” in the context of visual perception as “archeology” of not only seeing, but also knowledge. So it is not an interpretation of a specific work or the work of one author. No less important for these reflections was the film *Charming eyes* [*Oczy uroczone*] (1976) by Piotr Szulkin (1950–2018), in which the director was inspired by a text by Jan Kasprówicz (1860–1926) from the series *Stories and fairy tales* [*Bajki, klechdy i baśnie*] (1922). The aim is to try to answer the question: Do the images, including the film ones, only present sensual perceptions about reality (and therefore, in a way, also of folk culture)?

Or just our knowledge about it? Methodology: tools from cultural anthropology, semiotics, psychology of perception.

Keywords: visual perception, folklore, film, Piotr Szulkin, *Charming eyes* (1976)

Wprowadzenie

Kultura jest prawdopodobnie ostatnią wielką biologiczną sztuczką ewolucyjną. Umożliwia „homo sapiens” konstruowanie świata symboli na tyle elastycznego, by mógł sprostać lokalnym wymaganiom i przystosować się do niezliczonych nisz ekologicznych¹.

Czy jest coś, co powinno przetrwać w danej kulturze na wieki? I czy filmy, których twórcy inspirowali się kulturą ludową, są na to dowodem? Tak, jeżeli uznamy, że artysta tworzy – nie tylko rzeczy, dzieła sztuki „epoki antropocenu”² – ale przede wszystkim znaczenia, cele i wartości³.

1 J. Bruner, *Kultura edukacji*, przekł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, wstęp A. Brzezińska, wyd. 2, Kraków 2010, s. 253. Por. też m.in.: *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*, praca zbiorowa pod red. T. Kostyrko, Warszawa 1987, s. 188–198; *Czy metamorfoza magiczna rekompensuje brak symbolu?*, red. J. Kmita, Poznań 2001, s. 42; J. Kmita, *O strukturalnym ujęciu rzeczywistości humanistycznej*, [w:] *Sztuka i jej poznanie. Wybór tekstów „szkoły poznańskiej” opublikowanych w latach 1965–1978 w czasopiśmie „Nurt” i „Sztuka”*, wybór i redakcja T. Kostyrko, J. Grad, Poznań 2008, s. 86–99.

2 Przypomnę, że antropocentryzm oznacza „sposób myślenia, który stawia w centrum człowieka, uprzywilejowując to, co ludzkie”. Badacze wskazywali cztery podstawowe rodzaje antropocentryzmu: poznawczy, ontologiczny, aksjologiczny i metodologiczny. Pierwszy „głosi, że nie możemy uniknąć interpretowania wszelkich zagadnień z ludzkiego punktu widzenia”. Z kolei „antropocentryzm ontologiczny (metafizyczny) to stanowisko, które przyznaje człowiekowi wyjątkową, uprzywilejowaną pozycję w hierarchii bytów”. Trzecie rozumienie tego pojęcia „dotyczy hierarchii wartości, priorytetów i celów, ku którym zmierzamy. W nieunikniony sposób oznacza on podporządkowywanie polityki interesom ludzkim”. Czwarty sens – a więc „antropocentryzm metodologiczny w naukach humanistycznych i społecznych występuje w tych teoriach, które w spektrum swoich wyjaśnień i narracji koncentrują się na sprawczości i roli człowieka, ignorując wpływ i sprawczość czynników pozaludzkich”. E. Bieńczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018, s. 12.

3 Na temat „epok humanistycznych” i tzw. antropocenu zob. m.in.: R. Braidotti, *Po człowieku*, przekł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, przedm. do wyd. pol. J. Bednarek, Warszawa 2014. Autorka stwierdziła, że zmiany, które przyniósł posthumanizm, wśród nich przemieszczenie granic między dyskursami czy odmienne poprowadzenie „różnic kategorialnych”, są efektem „eksplozji humanizmu i implozji antropocentryzmu”, co prowadzi do kryzysu tradycyjnej humanistyki (s. 273). Ważne okazuje się „dostrzeżenie, że tak jak niegdyś specyficznym dla humanistyki przedmiotem wiedzy był człowiek, tak teraz jest nim postczłowiek, określony w dość patetyczny sposób jako układ złożony z tego, co ludzkie i tego, co nie-ludzkie, tego, co planetarne, i tego, co kosmiczne, tego,

Jego działalność – jako skamielina dowodów życia, „genotyp naszego gatunku” – będzie informacją o czasach, świecie, którego już nie ma⁴. Sztuka natomiast to nigdy niemilknąca „skarbnica” prawdy wydarzeń i ludzkiej świadomości⁵. Dla wielu artystów to rzeczywistość jest najważniejsza, choć jednocześnie zdają sobie sprawę z jej iluzoryczności⁶. Zadaniem sztuki jest więc nie tylko komentowanie czy tworzenie – mniej lub bardziej udoskonalonych jej alternatyw – ale przede wszystkim „utrwalanie” tego „idealnego oszustwa” i pozostawianie potomnym jego śladu⁷. W ten sposób sztuka, również ludowa, odpowiada na pytania, kim jest człowiek w konkretnej czasoprzestrzeni?⁸ I bynajmniej nie są to pytania banalne, ale takie, które nie tylko zmuszają do myślenia, ale mogą być czasem „niewygodne”⁹.

co dane, i tego, co stworzone” (s. 301). Przykładem ważnych i owocnych badań związanych z postczłowiekiem jest, twierdziła R. Braidotti, „humanistyka środowiskowa, która zajmuje się badaniem antropocenu, epoki, w której człowiek poprzez swoje działania stał się aktywnym czynnikiem geologicznym”. Zob. też: M. Bogusławski, *Wariacje (post)humanistyczne*, Łódź 2020, s. 15–18.

- 4 R. Solik, *Sztuka a sztuka ludowa. Rozważania o pojęciach, powinowactwie i relacjach. Rekonesans*, „Studia Artystyczne” 2015, nr 3, s. 8. Zob. też: S. Krzemień-Ojak, *Oskar Kolberg (1814–1890)*, „Kultura Współczesna” 2006, nr 4 (50), s. 230.
- 5 Twórczość literacka, podobnie jak inne sztuki, pełni w kulturze rolę mechanizmu kontrolnego. Jest też „społecznym lustrem”. A. Śłószarz, *Film w literaturze XXI wieku*, Kraków 2021, s. 15–16. Zob. też: A. Kołodyński, *Dokument filmowy jako narzędzie poznania antropologicznego*, [w:] *Film: tekst i kontekst*, red. A. Helman, W. Godzic, Katowice 1982, s. 49–60; I. Morozow, *Antropologia i filmoznawstwo: dialogu ciąg dalszy?*, „Człowiek i Społeczeństwo” 2012, t. XXXIV, s. 55–78; W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 11–35; R. Nycz, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 34–49.
- 6 „«Kultura ludowa» nie jest ani mitem, ani rzeczywistością – pisał polski etnolog Michał Buchowski. – Mitem jest tylko wyobrażenie sobie, iż nasze pojęcie jest odzwierciedleniem rzeczywistości, podczas gdy jest ono abstrakcyjnym sposobem porządkowania postrzeganego przez nas świata”. M. Buchowski, *Kultura ludowa – mit czy rzeczywistość?*, „Lud” 1991, nr 74, s. 178.
- 7 Zob.: K. Chmielecki, *The Concept of Ocularcentrism & Photographic Models of Vision From the Perspectives of Software Studies and Cultural Analytic Methods of Social Media Images and the Consumer Society Theory*, „Studia Medioznawcze” 2021, t. 22, nr 3 (86), s. 962–994.
- 8 „Ludowość” tym samym nie zawsze funkcjonowała jako synonim kultury *stricto* chłopskiej, ale np. kultury dawnych Słowian. Zob.: R. Solik, dz. cyt., s. 11; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa 1968, t. 1 i 2.
- 9 „Ludowość” to wszak nie tylko stan kultury, ale też kategoria metajęzykowa, związana ze społeczną świadomością. Zob.: R. Solik, dz. cyt., s. 12; R. Sulima, *Folklor i literatura*, Warszawa 1985, s. 114.

Paradoksalnie nie zawsze proste pytania – typu: czym jest „ludowość”? – ocze-
kują na proste odpowiedzi¹⁰. Aksjonormatywne uwarunkowania kultury ludo-
wej wiązały się wszak z takimi cechami, jak: funkcjonalność, integracyjność, sta-
bilizacja, które służyły zabezpieczeniu „utrzymywanej wiedzy o świecie i życiu”¹¹.
Barbara Fatyga przypomniała, że „z punktu widzenia wielu etnografów i socjo-
logów, kultura ludowa jest o tyle pojęciem pustym, iż jest «ludowa», ale bez
«ludu», którego, ich zdaniem, już nie ma”¹². Nie chodzi wszak o lud jako syno-
nim pozbawionego tożsamości tłumu czy ocenianej pejoratywnie, skojarzonej
z generującą zło i biedę masą¹³, tym bardziej w kontekście „archeologii” wide-
nia¹⁴. Aleksander Jackowski przypomniał, że „pojęcie kultury ludowej definio-
wane jest [...] «z zewnątrz», z pozycji obserwatora” i że „związek między nazy-
wającym a tym, co nazywane”, ma kluczowe znaczenie – dlatego też „historia
pojęcia «kultura ludowa» to przede wszystkim historia tych, którzy patrzyli
i nazywali”¹⁵. Mając to na uwadze, można dopiero zadać pytanie: Czy można
postrzegać film (jeden z wytworów kultury ubiegłego stulecia) jako „ostatnią
wielką sztukę ewolucyjną”?

Rudolf Arnheim, Erich Gombrich czy John Berger podkreślali, że widze-
nie poprzedza słowo¹⁶. Dzięki kulturze możemy wyjaśnić świat, okiełznać
go, a nawet pojąć. Dzięki zdolności widzenia możemy go ustanowić. To akt

10 Zob.: A. Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978; Taż, *Kino jako propozycja dialogu, rys historyczny*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2013, nr 2 (27), s. 9–26.

11 R. Solik, dz. cyt., s. 12. Zob.: K. Dobrowolski, *Chłopska kultura tradycyjna*, [w:] *Antropologia kultury*, red. A. Mencwel, Warszawa 1987, s. 377.

12 B. Fatyga, *Kultura ludowa. Z ludem czy bez ludu?*, [w:] *Kultura ludowa. Teorie. Praktyki. Polityki*, red. B. Fatyga, R. Michalski, Warszawa 2014, s. 173.

13 Tamże, s. 182.

14 Wojciech Burszta pisał o dwóch nurtach widzenia kultury ludowej: „nostalgicznym” i „modernizującym”. Zob.: W.J. Burszta, *Etnografia ludowości*, [w:] *Kultura ludowa. Teorie...*, s. 107. Natomiast Stanisław Węglarz, pisząc o ideologii ludoznawczej, wyróżnia wśród jej eksponentów dwie postawy, które nazywa „filantropem” i „apologetą”. „Filantrop” interesuje się ludem po to, aby poznać mentalność chłopstwa dla wykazania fałszywości ludowej wiedzy i „wprostowania wykrzywionych wyobrażeń gminu poprzez wniesienie na wieś kaganka oświaty. [...] Postawa filantropa jest opozycyjna wobec romantycznej postawy apologety”. S. Węglarz, *Chłopi jako „obcy”*. *Prolegomena*, [w:] *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności. Studia poświęcone pamięci Profesora Józefa Burszty*, red. W. Burszta, J. Damrosz, Warszawa 1994, s. 78–101.

15 A. Jackowski, *Kultura ludowa – sztuka ludowa*, „Lud” 1991, t. 74, s. 186.

16 J. Berger, *Sposoby widzenia. Na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997.; tenże, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999. Por. też: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przekł. J. Mach,

wyboru, a nie tylko reakcja na bodziec. Nigdy nie patrzymy na jedną rzecz, ale zwykle dostrzegamy związki między rzeczami i nami samymi. Każdy obraz ustala, niemal „ucieleśnia” pewien sposób widzenia. Obrazy są najbardziej bezpośrednimi świadectwami na temat otaczającego świata. Pod tym względem są bardziej precyzyjne i bogatsze niż język. Kiedy przychodzi je analizować, w centrum uwagi znajduje się przede wszystkim ich kompozycja, a więc analiza i interpretacja: zasady rytmu, harmonii, równowagi, symetrii, napięcia (dynamiki), statyki, wzbogacania, kontrastu, podobieństwa, akcentu, dominanty; strukturyzowania przestrzeni przez: układ koncentryczny, policentryczny, ekscentryczny, rozproszenie, układ liniowy, usytuowanie w układzie, ujawnienie tego, co ukryte, paradoksu, sytuowania kryterium wartości artystycznej, esencjonalnej, zasady naddania artystycznego, delimitacji, czyli osłabienia jakości tworzywa artystycznego, oryginalności, iluzji, a ostatecznie aluzyjności, wieloznaczności¹⁷. Przedmiotem uwagi jest także sposób użycia światła, barwy, wykorzystanie ruchu, w końcu opracowanie bryły¹⁸.

Niemniej jednak widzenie nie musi każdorazowo oznaczać „posiadania”, a wręcz przeciwnie, sugeruje uczestnictwo, wzajemność, wymienną perspektywę¹⁹. Umożliwia doznanie jednoczesności, symultanizmu nadawczo-odbiorczego. Rama, symbolicznie wydzielająca dzieło sztuki z przestrzeni rzeczywistej, jest już nie tylko granicą „okna na świat” czy lustra, ale przejściem ku „oknom na przyszłość”, współczesnym ekranom. Ponadto sposób, w jaki pokazujemy innych, świadczy o widzeniu samych siebie²⁰. Perspektywę

Warszawa 1978; E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.

17 Zob.: M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, wyd. 2, Warszawa 1984; też, *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984.

18 Zob.: T. Rudowski, *O percepcji dzieła plastycznego. Artystyczno-estetyczne i ideowe wartości warunkujące percepcję dzieła plastycznego*, Warszawa 2004. Por. znaczenie analizy punktów widzenia w psychologii według Borisa Uspienskiego. Wiazać z tym aspektem trzeba ważność i znaczenie perspektywy narratora. B. Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997, s. 124.

19 „Publiczność oglądająca w mieście prezentacje kultury czy sztuki ludowej ma więc szansę więcej dowiedzieć się o sobie samej, niż o wsi, którą ta ludowość reprezentuje. Natomiast dotyczące ludu «złudzenia i mity» okazują się zakorzenione w metanarracjach nowoczesności, przede wszystkim w metanarracji o autentyczności i jej związku z pierwotnością, z naturą jako opozycją do kultury, z dzikusiem, który jest figurą dzieciństwa ludzkości”. E. Klekot, *Trwałe obrazy rzeczy ludowych*, [w:] *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Warszawa 2016, s. 56.

20 Zob.: D. Dayan, *Widz wpisany w obraz*, „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 25–31; A. Helman, *Przesunięcie akcentów*, „Kino” 1999, nr 11, s. 52–53. Alicja Helman przypomniała,

„wewnątrztekstową” na fenomen odbioru dzieła sztuki, także ludowej, reprezentują przede wszystkim strukturaliści i semiotycy, którzy pragnąc wyabstrahować rozważania na temat kultury i percepcji, zrezygnowali z odnoszenia swoich rozważań o charakterze teoretycznym do rzeczywistości²¹.

Antropolodzy poszli nieco inną drogą. Przypomnieli utrwalającą moc tradycji ludowej zapisaną w poznawalnym zmysłowo, a nie tylko wyabstrahowanym i sfikcjonalizowanym świecie²². Podali jednak w wątpliwość „pomysł odtwarzania wymarłych tradycji”²³. Ponadto podjęli badania nad „samofolklorystyką” jako „wypowiedzią sformułowaną w języku kolonizatora przez skolonizowanego, który nie widzi możliwości realnej zmiany swojej sytuacji, lecz chce ją zmienić symbolicznie”²⁴. Podsumowując te wstępne rozważania, trzeba podkreślić, że w zrozumieniu potencjału kulturotwórczego „ludowości” kluczem nie tyle jest hierarchia społeczna, ile sposób widzenia i przekazywania wiedzy na temat „ludowości”, a więc też świadomość uczestnictwa w kulturze, a jeszcze szerzej – wyboru stylu życia²⁵.

„Ikonostas rzeczywistości” Oczy uroczone (1976) Piotra Szulkina

Dawniej oczy te nie szkodziły, bo pan miłował i tą miłością łągodził złą ich siłą. Teraz przecie wyłupione, samotne, wykopane z ziemi, jeszcze bardziej stały się zabójcze, jeszcze bardziej złowrogie. Taka jest dawna

że „film proponuje widzowi inny rodzaj przeżycia estetycznego i silniej działa na emocje niż słowo pisane. Różnica dotyczy przede wszystkim reguł percepcji języka werbalnego i wizualnego, a więc leży w sferze poetyki odbioru. Przyjęcie takiego punktu widzenia pozwala mówić o linearności odbioru literatury i przestrzenności filmu”. Dodatkowo „literacki proces czytania/interpretacji – jej zdaniem – jest powolny, stopniowy oraz indywidualny. Filmowy natomiast jest bezpośredni, krótkoterminowy i wspólnotowy”. A. Helman, *Summa wiedzy o obrazie*, „Kino” 1999, nr 10, s. 48–49.

21 T. Rudowski, dz. cyt., s. 79, 105.

22 E. Klekot, *Samofolklorystyka. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 1, s. 95–96. Zob. też: K. Czerwińska, *Problematyka sztuki ludowej w etnologii pogranicza*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2011, nr 11, s. 71–184.

23 Przypomnieli, że „jedną z podstawowych cech sztuki ludowej odróżniających ją od nieludowej było przekazywanie umiejętności z pokolenia na pokolenie, co pozwalało na zachowanie ciągłości form i treści, ale zarazem gwarantowało, że dzieła będą wpływały się w gust lokalnego środowiska”. M. Buchowski, dz. cyt., s. 181.

24 E. Klekot, *Samofolklorystyka...*, s. 98.

25 A. Tyszka, *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia*, Warszawa 1971.

przepowiadka o urocznych oczach i o miłości, która włąta jest bez poświęcenia, a to poświęcenie oby trwało na wieki²⁶.

Niektórzy twierdzą, że świat został stworzony po to, żeby odbijać się w oczach ludzi. Problem polega na tym, że *oculis corporis* (oko ciała/zmysłów, okno na świat) i *oculis mentois* (oko duszy) nie zawsze „podążają” tą samą drogą, stąd jedno oko może być „nadmiernie wyostrzone”, drugie „zaciągnięte bielmem”. Historia patrzenia i widzenia jest więc „tematem migotliwym”, podobnym do tych z „uczonych ksiązek o płomieniach”²⁷. Na tyle jednak inspiruje, że wielu badaczy podejmuje go od lat. Przykładowo Wölfflinowskie pojęcia historii sztuki to w istocie schematy optyczne, w których artyści „zacyfrowują” treści swoich wzrokowych doznań²⁸. Natomiast teoria widzenia Władysława Strzemińskiego opisuje „historyczność” procesu narastania świadomości wzrokowej²⁹.

Analiza filmu *Oczy uroczne* (1976) Piotra Szulkina³⁰, który można uznać za opowieść autotematyczną, bo m.in. o percepcji, sprzyja nie tylko myśleniu o znakowości świata, ale przede wszystkim przywodzi na myśl podejście archeologiczne³¹. W tym ujęciu:

26 J. Kasproicz, *Oczy uroczne*. Dostępny w Internecie: <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/44819-jan-kasproicz-oczy-uroczne.html> [dostęp: 6 lutego 2022].

27 Zob.: M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 8–9.

28 H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przekł. z jęz. niem. D. Hanulanka, Wrocław 1962.

29 Zob.: W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006. W. Strzemiński wskazywał na możliwość postrzegania percepcji jako odbicia przeszłości. Jego zdaniem, widzenie powidokowe umożliwia szerszy zakres rzeczywistej obserwacji – jest więc nie zacieśnieniem obserwacji, lecz jej powiększeniem. Dlatego badanie fenomenu „powidoku” w sztuce ma niebagatelne znaczenie dla rozwoju wiedzy z pogranicza estetyki percepcji czy antropologii wizualnej. Niewątpliwie może odcisnąć piętno na rozwoju cywilizacji poprzez zwrócenie uwagi na ważność myślenia o sztuce, w ogóle kulturze, jako o pewnej całości i ciągłości – swoistym palimpseście.

30 Zdjęcia: Witold Stok. Muzyka: Stanisław Syrewicz. Kostiumy: Magdalena Biedrzycka. Montaż: Agnieszka Bojanowska. Makiety: Piotr Wilczyński (oczy). Efekty specjalne: Ryszard Wierzbicki. Obsada: Mariola Chmielewska, Leszek Herdegen, Edward Rączkowski, Józef Dusza. *Oczy uroczne* do dziś są filmem, który może wielu zadziwić. W 1977 r. zafascynował na tyle, że otrzymał sporo wyróżnień, m.in. w Sitges (MFF Fantastycznych i Grozy), Trieście (MFF Fantastycznych) czy Olsztynie (Festiwal Polskiej Twórczości Telewizyjnej).

31 Warto przypomnieć, za Henrykiem Mamzerem i Januszem Ostoją-Zagórkim, następujące orientacje badawcze w polskiej archeologii, związane z aksjologicznym

Archeologia nie jest wyłącznie dyscypliną badającą przeszłość. Jest wspólnotą interpretacyjną, respektującą pewien układ przekonań i wartości uznawanych w kulturze, w której funkcjonuje. Interpretując rzeczywistość będącą przedmiotem jej badania, za pośrednictwem swej praktyki badawczej komunikuje z kolei swemu otoczeniu kulturowemu wartości, które winno ono przynajmniej respektować³².

W tym miejscu ważne jest też metaforyczne ujęcie „archeologii widzenia i wiedzy”³³. Ten trop wskazuje kierunek myślenia związany ze zwrotem ku materialności i rzeczy. Bliski jest też badaniom Michela Foucaulta z lat 70. XX stulecia³⁴. Archeologia, w potocznym rozumieniu, oznacza odkrywanie czegoś ukrytego, zapomnianego. Autor *Archeologii wiedzy* takie jej rozumienie łączy m.in. z „genealogią intelektualną”, a więc ruchem, ewolucją, raczej transformacją niż zmianą³⁵. Porządek chronologiczny, według M. Foucaulta, został zastąpiony regułami: kumulacji, wykluczenia i reaktywacji³⁶.

Opis archeologiczny – to nie tyle studiowanie widzenia ludzi w danej epoce, nie tyle opis tego, co ludzie myśleli o widzeniu, ale raczej zadanie pytania:

ukierunkowaniem przedmiotu badań archeologii: archeologię kulturowo-historyczną, procesualną i postprocesualną oraz kulturoznawczą. Zob.: M. Mamzer, J. Ostoja-Zagórski, *Orientacje badawcze w polskiej archeologii*, „Nauka” 2007, nr 1, s. 131–148. Por. też ogólne podejście do tego tematu: *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*, red. S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot, A. Zalewska, Poznań 2012, s. 5–14.

32 H. Mamzer, J. Ostoja-Zagórski, dz. cyt., nr 1, s. 143.

33 *Archeologia widzenia – kulturowy wymiar percepcji wzrokowej. Z prof. Andrzejem P. Kowalskim rozmawia Michał Rydlewski*, „Rocznik Antropologii Historii” 2013, nr 1 (4), s. 333. „Archeologia kulturoznawcza – według Michała Rydlewskiego – pozwala na relatywizację różnych pokładów wiedzy do danego kontekstu kulturowego, zapobiegając tym samym ich uniwersalizacji oraz imputowaniu swoich przekonań innym (czyni je w tym sensie nieprzezroczystymi). Nie jest możliwe całkowicie zneutralizować owego poziomu imputacji (musielibyśmy osiągnąć najwyższy możliwy stopień samowiedzy o swojej kulturze), ale daje się chyba obniżyć ich zakres”. Tamże, s. 327.

34 M. Foucaultowi zarzucano strukturalizm, a więc, np. myślenie o faktach społecznych jako zjawiskach językowych. W tym przypadku trzeba jednak pamiętać, że historyczność ma status ambiwalentny, nie oznacza „oczyszczania” z antropologicznego punktu widzenia.

35 M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, Warszawa 1977, s. 6.

36 Najczęściej wskazywane osie tematyczne, związane z kulturą ludową, to układy dychotomiczne: wieś – miasto, tradycja – współczesność, zakorzenione – wymazane, zorganizowane i samoistne. W kontekście związku „ludowości” z tradycją najczęściej pisano o: trwaniu, zaniku, zmianie, a folklorystyka: (re)konstrukcja, (re)witalizacja, (re)animacja.

czy w widzeniu i wyobrażeniach na jego temat nie funkcjonuje pewna praktyka dyskursywna? Czy widzenie – niezależnie od orientacji na dyskurs naukowy – nie jest zespołem przedmiotów, o których można mówić (lub o których mówić się zabrania), polem możliwych modalności wypowiedzi [...] zbiorem pojęć (które mogą zapewne ukazywać się w elementarnej postaci tematów lub motywów), grę wyborów (która może ujawnić się w spójności zachowań lub systemie nakazów)³⁷.

Dzięki takiemu podejściu dostrzegalne stają się: zakazy, wykluczenia, granice, waloryzacje czy swobody związane z widzeniem i jego ujawnianiem, np. w dziele sztuki. Ich opis ujawnia z kolei sieć powiązań między widzeniem, wiedzą, a więc umożliwia zrozumienie, komunikację³⁸. Nieciągłość, cięcia, progi, granice – sugerują też odcięcie od sieci terminów, takich jak: tradycja, wpływ, rozwój, ewolucja, mentalność, duch epoki, a więc tych, które dają gotowe syntezę³⁹.

Oczy uroczne to ostatnia część „trylogii ludowej”: *Narodziny* (1975), *Dziewce z ciortem* (1975) P. Szulkinia⁴⁰. Jej tytuł nawiązuje do *widzenia* – „oczy” i *wiedzy* – „uroczne”, czyli posiadające moc sprawczą. Reżysera zainspirowała ludowa ballada oparta na podaniu chłopskim. Obrazom towarzyszy chóralski śpiew lub monotonne melorecytacje (plebejskie przyspiewki)⁴¹. Ich literacki kształt, pod tym samym tytułem, znany jest z *Bajek, klechd i baśni* Jana Kasprowicza (1922).

W lapidarnym skrócie film opowiada o samotnym właścicielu posepnego zamku (w tej roli Leszek Herdegen), którego lęka się ludność mieszkająca w okolicy. Jego spojrzenie miało bowiem dziwną i straszną siłę. Na kogo spojrział, przynosił mu śmierć. Pewnej nocy, zgubiwszy drogę, trafia do niego stary

37 M. Foucault, dz. cyt., s. 11.

38 „Archiwum to prawo tego, co może być powiedziane [...], to też przestrzeń, w ramach której wszystkie rzeczy nie gromadzą się w nieskończoność w bekszołtnej masie [...], że nie uciekają w przeszłość w ten sam sposób co czas”. Tamże, s. 24.

39 Tamże, s. 21.

40 P. Szulkin jest ponadto twórcą: *Golema* (1979), *Wojny światów – następnego stulecia* (1981), *O-bi-Oba. Koniec cywilizacji* (1984), *Ga-ga. Chwała bohaterom* (1985), *Feminy* (1990), *Mięsa (Ironica)* z 1993, *Ubu króla* (2003).

41 Swoistym kolażem jest też warstwa dźwiękowa filmu, w której kompozytor nawiązuje do sonorystyki, a więc wysuwa na pierwszy plan brzmienie, barwę i fakturę muzyki (zob. *glissanda*, ostre kontrasty, a także stosowanie niekonwencjonalnych środków artykulacyjnych i poszerzenie możliwości ekspresyjnych tradycyjnych instrumentów), przy prawie całkowitej rezygnacji z tradycyjnie dominujących elementów, takich jak melodia i harmonia. Zob.: K. Droba, *Sonoryzm polski*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, pod red. M. Podhajskiego, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 279; K. Szwaigier, *Sonoryzm wobec współczesności*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1, s. 67–77.

szlachcic z córką. Wkrótce starzec umiera, a panna zostaje żoną pana zamku. Od tej chwili główny bohater stara się zmienić i zdjąć z siebie „urok”. Posuwa się nawet do samookaleczenia (wyłupuje sobie oczy), gdy jego żona rodzi ich dziecko. Finał jest jednak dwuznaczny, gdyż nie można z całą pewnością stwierdzić, czy cel uświęcił środki. Akt wyjmowania oka jako akt okaleczania ciała, metafora „kastracji” i autonomii, może być daremny. Stanie się tak wówczas, gdy odczytamy ostatnią scenę – rodzinny odpoczynek w ogrodzie i niepokojące spojrzenie syna głównego bohatera jako zapowiedź „przejęcia” przez niego „złego spojrzenia”⁴². Ową niejednoznaczność potwierdza nawiązanie przez reżysera do romantycznej ballady o kulturotwórczym potencjale. Marcin Maron pisał:

Związek filmu Szulkina z romantyzmem nie polega [...] jedynie na zapożyczeniu przez reżysera formy ballady romantycznej. O charakterze tego związku decydują trzy zasadnicze aspekty. Pierwszy dotyczący problematyki moralnej – dobra, zła, miłości. [...] Drugi wiąże się z symbolicznym wymiarem dzieła, który przejawia się w sposobie kształtowania obrazu filmowego oraz konkretnych motywach wizualnych. Trzecim aspektem jest filmowa forma dzieła jako wyrazu powyższych założeń i dążeń⁴³.

P. Szulkin zdaje się przypominać, że „skaza romantyzmu”, która tkwi w naszym oku, jest niezaprzeczalna. To dzięki niej możliwa jest – jak pisała przed laty Maria Janion – reinterpretacja „powrotu do natury”⁴⁴. Romantyczne spojrzenie tkwi w nas przez to, że ujawnia to, co ukryte, heroiczne, a przede wszystkim nieschematyczne, bo emocjonalne i oparte na wyobraźni. Niektórzy ogłosili zmierny etap w dziejach polskiej kultury⁴⁵. Twórca filmu podkreśla jednak jej kulturotwórcze znaczenie.

Zestawianie w obrazie „wycinków” różnych „materiałów”, estetyk, „języków” jest bliskie także intencjom kulturotwórczym surrealistów⁴⁶. P. Szulkin,

42 Możliwa inspiracja tekstem *Król Olszyn* Johanna Wolfganga Goethego. Zob.: <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klassyka/1549-johann-wolfgang-goethe-krol-olszyn.html> [dostęp: 29 maja 2022].

43 M. Maron, *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990*, Lublin 2019, s. 221.

44 M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 39.

45 Zob.: też, *Do Europy. Tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000; *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.

46 Zob. m.in.: J. Dąbkowska-Zydroń, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Poznań 1999. Tezą autorki jest pozytywne określenie kulturotwórczej roli surrealizmu wobec nauk empirycznych, takich jak etnologia i antropologia.

podobnie jak oni, pragnął w ten sposób osiągnąć „pełną syntezę myśli”, a następnie przekazać ją widzom za pośrednictwem ruchomych obrazów. Światopogląd nadrealistów obejmował bardzo rozbieżne dziedziny: filozofię, psychologię, okulistykę, alchemię, nauki społeczne czy lingwistykę. Jednocześnie dowodził, także w sztuce ruchomych obrazów, że różnorodność odwołań nie świadczy o braku zdecydowania na określony styl, co było częstym zarzutem krytyków, ale o umiejętności tworzenia jednolitej, zwartej struktury z pozornie nieprzystających, odległych „kawałków”.

W filmie *Oczy uroczne* możemy również odnaleźć elementy typowe dla wyobraźni surrealistycznej, a także ich artystyczne (wizualne) realizacje. Owymi pierwiastkami, które tworzą wyobraźnię nadrealistów, są na przykład: cudowność (*le merveilleux*), groza (*le horreur*), zdziwienie (*le surprise*), obcość (*l'étrangeté*)⁴⁷. Są one mocno sprzężone z kategoriami estetycznymi. Można wskazać na ich – nie tylko romantyczne – ale i surrealistyczne pochodzenie. Dlatego na przykład oczy, pojawiające się w filmie, mogą przypominać podobne przedstawienia z obrazów Salvadora Dali czy filmów Luisa Buñuela.

Przykładowo kategoria cudowności otrzymała wizualną realizację w postaci powtarzającej się wielokrotnie sceny leżących na ziemi wylupanych gałek ocznych. Z kolei element grozy związany jest z wyobrażeniem wnętrza i pejzażem otaczającym zamek Pana. Zdziwienie natomiast jest powodowane przede wszystkim typowym dla surrealistów zabiegiem łączenia odległych „rzeczywistości” (obrazów, przedmiotów itp.) w celu stworzenia nowej, tzw. nadrzeczywistości. Surrealiści tym samym „namawiali” do spojrzenia na „oswojoną” rzeczywistość w inny sposób, odkrycia jej nieznanego wymiaru. Symbolem pragnienia poznania było niewątpliwie przedstawienie „oka”, które bardzo często pojawia się na obrazach nadrealistów, a także metaforyka wzroku jako drogi do odkrycia nowego świata. Dodatkowo pozwala w przenośny sposób analizować *Oczy uroczne* w trzech kontekstach: „widzenia lirycznego” (oko serca), „epickiego” (oko rozumu) i „dramatycznego” (oko ciała)⁴⁸. Natomiast cechami tego gatunku, które zostały twórczo przetworzone przez P. Szulkina, są m.in.: ludowość (obecność ludu); fascynacja niesamowitością, grozą

47 Zob. m.in.: P. Mróz, *Surrealizm a filozofia. André Bretona przygody z nadrzeczywistością*, Kraków 1998, passim.

48 Por. analizy Moniki Marczuk na temat metafory oka ciała w twórczości Georges'a Bataille'a, Michela Leiris'a oraz Maurice'a Blanchota. Zob.: M. Marczuk, *Oko uświęcone. O pewnej idée fixe myśli francuskiej pierwszej połowy XX wieku*, „Racjonalia” 2012, nr 2, s. 112–121. Autorka przypominała, że „fascynacja okiem w niemniejszym stopniu opanowała środowisko literatów, co świat artystyczny. André Masson i Hans Bellmer

(mądrością, sprawczością) przyrody, ale i jej rozpadem, śmiercią; fantastyczność (magia, uroki); złote myśli (stylizacja na język ludowy), które kształtują moralnie ludzi, oraz utożsamienie narratora z kimś, kto sympatyzuje z ludem⁴⁹.

P. Szulkin, odrzucając prawa schematycznej percepcji sprowadzającej się do ujawnienia zjawisk w ciągu przyczynowo-skutkowym w ich aktualności, dążył – podobnie jak surrealiści – do skoncentrowania się na nieujawnionych aspektach każdego zjawiska. Poza tym, wyobraźnia ma przede wszystkim moc przekraczania sprzeczności, antynomii zniewalających umysł. Dlatego, według A. Bretona, pozwala ona na zobaczenie inaczej tego, co wszyscy widzą, a nawet tego, co nie jest widzialne. Ten cel bliski jest niewątpliwie twórcy *Oczu urocznych*, czego dowodem jest plastyczna organizacja filmu.

Jednym ze sposobów przełamywania wszystkich schematyzmów percepcyjnych jest, według surrealistów, głębsze zastanowienie się nad istotą oczarowania. Piotr Mróz zauważył, że:

nadrealna *cudowność* miała za zadanie podporządkować zespół zjawisk wykraczających poza zdroworozsądkowe schematy interpretacyjne dzieła sztuki, i głównie na terenie zjawisk artystycznych poszukiwała swej egzemplifikacji. [...] Taka działalność zdaniem surrealistów była zaspokojeniem archetypicznych dążeń człowieka do uchwycenia fenomenów, wykraczających poza możliwości racjonalnego odbioru świata. Sztuka surrealistyczna kreowała atmosferę przypadkowości, lecz zawsze tak, aby ukazać autoteliczną logikę dzieła [Widać tu wyraźną zbieżność z intencją wykorzystania narracji wizualnej w *Oczach urocznych* – I.G.]⁵⁰.

Dzięki temu odbiorca będzie mógł uczestniczyć w doświadczeniu cudowności, co zdaje się wykorzystywać również P. Szulkin. Skonkretyzowana, plastyczna wizja tajemnicy metafizycznej, napęlniającej niepokojem, melancholią,

stworzyli ilustracje do *Historii oka*. W 1928 roku powstał kilkunastominutowy film Luisa Buñuela oraz Salvadora Dalego *Pies andaluzyjski*, w którym znajduje się słynna scena rozcinania brzytwą oka”. Tamże, s. 216.

⁴⁹ W tym przypadku ciekawym punktem odniesienia będzie aluzja do percepcji dziecka. Temat ten podejmowała m.in. Alicja Baluch. Autorka dokonała ciekawego zestawienia stopni percepcji dzieła literackiego przez dziecko z rozwijającą się analogicznie świadomością wzrokową, nieodzowną w odbiorze dzieła malarskiego, np.: „kontur – zdarczenie”, „sylwetka – postać”, „bryła – przestrzeń”, „światłościę – narracja”, „widzenie ruchome – gra z tradycją literacką”. Zob.: A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony, czyli Tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa 1987, s. 27–43; też, *Archetypy literatury dziecięcej*, Kraków 1992, *passim*.

⁵⁰ P. Mróz, dz. cyt., s. 7–8.

a czasem wręcz grozą, przejawiająca się na przykład w scenach pierwszego spotkania Pana z przyszlą żoną oraz w obrazie wspólnego spędzania czasu w ogrodzie⁵¹.

Czym w tym ujęciu jest oczarowanie, a czym urok? Czym różni się wyraz „urocze” od słowa „urocz(n)e”? Pierwsze odsyła do powabu, czaru, a więc tego, co niepowtarzalne, zniewalające, ale i subtelne. Drugie kojarzy się z mocą magiczną, a więc zdolnością oddziaływania na kogoś lub na coś. Owa siła może nie być pozytywna, dlatego znane są powiedzenia: „rzucić na kogoś albo na coś urok albo uroki”. Krystyna Długosz-Kurczabowa przypominała, że „wyraz «urok» jest pochodzenia prasłowiańskiego, występuje w wielu językach słowiańskich. Został utworzony od czasownika «urzec», tzn. «umówić», «uzgodnić», a także «mówieniem odpowiedniej formuły zaszkodzić komuś». Urok to «zła siła», którą się sprowadza przez wymawianie odpowiednich zaklęć⁵². Z drugiej strony, przecież oczy są dla wielu, m.in. G. Bataille’a, przedmiotem *sacrum*: „Prawe oko skupia cechy falliczne, czyli męskie, takie jak rozum, siła, dumność, i właśnie za sprawą tego, staje się ono obiektem szczególnej nienawiści – nieustannie gnębione, nieprzerwanie poddawane torturom. [...] Oko lewe kojarzono z siłami nieczystymi, zepsuciem, nieładem, które zyskuje szczególny status⁵³”.

Wyłupienie obu oczu w filmie P. Szulkina jest nie tyle symbolem zmiany paradygmatu myślenia, ale przede wszystkim jest gestem uwolnienia od zła. Oczy Pana są otwarte, ale budzą przerażenie. Mogą się one kojarzyć, z uwagi na przebieg akcji filmu, na „podobieństwo kobiecego sromu i oka, które zasadza się przede wszystkim na tym, że jako jedyne organy cielesne nie są one niczym osłonięte, skąd właśnie określenie «żywa rana»⁵⁴. Z drugiej strony, można przywołać znany passus z *Ewangelii św. Mateusza*, w której czytamy o oku zdrowego

51 Krystyna Janicka, pisząc o malarstwie Maxa Ernsta, przypominała: „Zonglując swobodnie [...] elementami rzeczywistości, zestawiając je w sposób najmniej oczekiwany, artysta pogłębia proces depersonalizacji sztuki, poszerza granice arbitralności w budowie obrazu i osiąga, często niespotykane dotąd, efekty wizualne. Dominującym jest tu efekt niesamowitości i dziwności, uzyskiwany dzięki wyobcowaniu fragmentów rzeczywistości ze zwykłego ich otoczenia czy kontekstu i zestawieniu ich z innymi gotowymi elementami w sposób nie liczący się z prawami porządku naturalnego zestawienia dwóch, na ogół nie przystających do siebie, rzeczywistości rodzi się nowa rzeczywistość, przypominająca halucynacyjną wizję”. K. Janicka, *Surrealizm*, wyd. 5, Warszawa 1985, s. 63. Podobnie czynił w *Oczach urocznych* P. Szulkin.

52 Komentarz Krystyny Długosz-Kurczabowej na temat słowa „urok”. Dostępny w Internecie: <http://poradnia.pwn.pl/lista.php?kat=7&szukaj=pras%B3owia%Fiskiego> [dostęp: 6 lutego 2022].

53 Por.: M. Marczuk, dz. cyt., s. 214.

54 Tamże, s. 217.

ciała, które jest w świetle. Natomiast oko chore pogrążone jest w ciemności (Mt 6, 22–23)⁵⁵. Dlatego może „jasnością”, „widzeniem” w tym kontekście, a więc ratunkiem dla Pana jest dobro, do którego miłość i Eros mogą prowadzić.

Zakończenie

Artysta, „budowniczy luster”, który za sprawą twórczości estetycznej, bądź posługując się jakimiś innymi środkami, staje się świadomym sprawcą naszych objawień⁵⁶.

Fenomen widzenia często pozostaje „we władaniu” intuicji i skojarzeń. „Droga od myśli do realizacji” jest konkretna, w przeciwieństwie do „drogi od widzenia do rozumienia”, która ma charakter abstrakcyjny. P. Szulkin w *Oczach urocznych* skłania widza do skupienia uwagi na walce z formą, schematem widzenia. Reżyser wszak wielokrotnie podkreślał, że każdorazowo ważny jest dla niego „ład estetyczny i znaczeniowy”⁵⁷. Ponadto zawsze interesowało go kino „dokładnie przemyślane, przewidziane w najmniejszych szczegółach, całkowicie wyobrażone przed przeniesieniem na taśmę. Forma jest tu nieodłącznie zrośnięta z treścią, już w sferze pomysłu pojawia się oraz niesie treść”⁵⁸. *Oczy uroczone* dobitnie to podkreślają.

Podobno artyści widzą więcej, dlatego mają możliwość nadawania znaczeń. W ten sposób wszelkie przejawy twórczej aktywności stają się metaforami „pomnażania dziedzictwa duchowego”, „powielaniem istnień”, a więc upamiętnianiem tego, co z czasem ulega zapomnieniu, zamazaniu, zanikowi, a co stanowi o historii ludzkości. To także obdarzanie drugim życiem ludzi, czasów, przestrzeni, historii i rzeczy, które stają się inspiracją, medium czy materiałem twórczym⁵⁹. To powrót do okresów humanistycznych, w których „sztuka była ludzkim hołdem składanym własnemu człowieczeństwu”⁶⁰. Czasami jednak sztuka, też ludowa, staje się rodzajem „paradnej szaty”. Co się za nią kryje? Czy wiedza, kartezjańskie *cogito ergo sum*? Czy schematy

55 W filmie jest wiele innych symbolicznych rekwizytów, np. zamek, mucha, świeca, a także barwy: czerń, biel, czerwień.

56 M. Leiris, *Lustro taumachii*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 51.

57 P. Szulkin, *Życiopis*, [z Piotrem Szulkinem rozmawiają] P. Kletowski, P. Marecki, Kraków 2012, s. 83.

58 E. Smoleń-Wasilewska, *Piotr Szulkin: film jak matematyka*, „Film” 1975, nr 37, s. 14.

59 Zob.: W. Stróżewski, *W kręgu wartości*, Kraków 1992, s. 53.

60 Zob. J. Parandowski, *Alchemia słowa*, Warszawa 1986, s. 29.

percepcyjne? Obcując ze sztuką, także filmową, m.in. filmem P. Szulkina, stawiamy sobie takie pytania. Na tym etapie rozważań nie ma ostatecznych odpowiedzi. Mam jednak nadzieję, że ten tekst i czas mu poświęcony ujawnią je... *in actu oculi*.

Bibliografia

Literatura

- Archeologia widzenia – kulturowy wymiar percepcji wzrokowej. Z prof. Andrzejem P. Kowalskim rozmawia Michał Rydlewski*, „Rocznik Antropologii Historii” 2013, nr 1 (4).
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przekł. J. Mach, Warszawa 1978.
- Baluch A., *Archetypy literatury dziecięcej*, Kraków 1992.
- Baluch A., *Dziecko i świat przedstawiony, czyli Tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa 1987.
- Berger J., *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999.
- Berger J., *Sposoby widzenia. Na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC*, przeł. M. Bryl, Warszawa 1997.
- Bieńczyk E., *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018.
- Bogusławski M., *Wariacje (post)humanistyczne*, Łódź 2020.
- Braidotti R., *Po człowieku*, przekł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, przedm. do wyd. pol. J. Bednarek, Warszawa 2014.
- Bruner J., *Kultura edukacji*, przekł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, wstęp A. Brzezińska, wyd. 2, Kraków 2010.
- Buchowski M., *Kultura ludowa – mit czy rzeczywistość?*, „Lud” 1991, nr 74.
- Burszta W.J., *Etnografia ludowości*, [w:] *Kultura ludowa. Teorie. Praktyki. Polityki*, red. B. Fatyga, R. Michalski, Warszawa 2014.
- Chmielecki K., *The Concept of Ocularcentrism & Photographic Models of Vision From the Perspectives of Software Studies and Cultural Analytics Methods of Social Media Images and the Consumer Society Theory*, „Studia Medioznawcze” 2021, t. 22, nr 3 (86).
- Czerwińska K., *Problematyka sztuki ludowej w etnologii pogranicza*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2011, nr 11.
- Dayan D., *Widz wpisany w obraz*, „Film na Świecie” 1989, nr 369.
- Dąbkowska-Zydroń J., *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Poznań 1999.
- Dobrowolski K., *Chłopska kultura tradycyjna*, [w:] *Antropologia kultury*, red. A. Mencwel, Warszawa 1987.
- Droba K., *Sonoryzm polski*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005.
- Fatyga B., *Kultura ludowa: z ludem czy bez ludu?*, [w:] *Kultura ludowa. Teorie. Praktyki. Polityki*, red. B. Fatyga, R. Michalski, Warszawa 2014.

- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, Warszawa 1977.
- Gołaszewska M., *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, wyd. 2, Warszawa 1984.
- Gombrich E., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.
- Helman A., *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978.
- Helman A., *Kino jako propozycja dialogu: rys historyczny*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2013, nr 2 (27).
- Helman A., *Przesunięcie akcentów*, „Kino” 1999, nr 11.
- Helman A., *Summa wiedzy o obrazie*, „Kino” 1999, nr 10.
- Iser W., *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.
- Jackowski A., *Kultura ludowa – sztuka ludowa*, „Lud” 1991, t. 74.
- Janicka K., *Surrealizm*, wyd. 5, Warszawa 1985.
- Janion M., *Do Europy. Tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Kasprowicz J., *Bajki, klechdy i baśnie*, Inowrocław 1996.
- Klechdy, starożytne podanie i powieści ludowe*, zebrał i napisał Kazimierz Władysław Wójcicki, il. rys. Andriollego i in., wyd. 3, Warszawa 1876.
- Klekot E., *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 1.
- Klekot E., *Trwałe obrazy rzeczy ludowych*, [w:] *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Warszawa 2020.
- Kmita J., *O strukturalnym ujęciu rzeczywistości humanistycznej*, [w:] *Sztuka i jej poznawanie. Wybór tekstów „szkoły poznańskiej” opublikowanych w latach 1965–1978 w czasopismach „Nurt” i „Sztuka”*, wybór i redakcja T. Kostyrko, J. Grad, Poznań 2008.
- Leiris M., *Lustro taumachii*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999.
- Mamzer H., Ostoja-Zagórski J., *Orientacje badawcze w polskiej archeologii*, „Nauka” 2007, nr 1.
- Marczuk M., *Oko uświęcone. O pewnej idée fixe myśli francuskiej pierwszej połowy XX wieku*, „Racjonalia” 2012, nr 2.
- Maron M., *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990*, Lublin 2019.
- Morozow I., *Antropologia i filmoznaustwo: dialogu ciąg dalszy?*, „Człowiek i Społeczeństwo” 2012, nr XXXIV.
- Mról P., *Surrealizm a filozofia. André Bretona przygody z nadrzeczywistym*, Kraków 1998.
- Nycz R., *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6.
- Parandowski J., *Alchemia słowa*, Warszawa 1986.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.

- Romantyzm i nowoczesność, red. M. Kuziak, Kraków 2009.
- Rudowski T., *O percepcji dzieła plastycznego. Artystyczno-estetyczne i ideowe wartości warunkujące percepcję dzieła plastycznego*, Warszawa 2004.
- Smoleń-Wasilewska E., *Piotr Szulkin: film jak matematyka*, „Film” 1975, nr 37.
- Solik R., *Sztuka a sztuka ludowa. Rozważania o pojęciach, powinowactwie i relacjach. Rekonesans*, „Studia Artystyczne” 2015, nr 3.
- Stróżewski W., *W kręgu wartości*, Kraków 1992.
- Strzemiński W., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006.
- Sulima R., *Folklor i literatura*, Warszawa 1985.
- Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*, praca zbiorowa pod red. T. Kostyrko, Warszawa 1987.
- Sztuka i jej poznawanie. Wybór tekstów „szkoły poznańskiej” opublikowanych w latach 1965–1978 w czasopiśmie „Nurt” i „Sztuka”*, wybór i redakcja T. Kostyrko, J. Grad, Poznań 2008.
- Szulkin P., *Życiopis*, [z Piotrem Szulkinem rozmawiają] P. Kletowski, P. Marecki, Kraków 2012.
- Szwajgier K., *Sonoryzm wobec współczesności*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1.
- Tyszk A., *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia*, Warszawa 1971.
- Uspiński B., *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997.
- Węglarz S., *Chłopi jako „obcy”. Prolegomena*, [w:] *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności. Studia poświęcone pamięci Profesora Józefa Burszty*, red. W. Burszta, J. Damrosz, Warszawa 1994.
- Wölfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przekł. z jęz. niem. D. Hanulanka, Wrocław 1962.

Źródła internetowe

- <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/44819-jan-kasprowicz-oczy-uroczne.html> [dostęp: 6 lutego 2022].
- <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/1549-johann-wolfgang-goethe-krol-olszyn.html> [dostęp: 29 maja 2022].
- <http://poradnia.pwn.pl/lista.php?kat=7&szukaj=pras%B3owia%Fiskiego> [dostęp: 6 lutego 2022].