Film i metafora
Pojęcie metafory
w historii
myśli filmowej

PRACE NAUKOWE
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
Nr 692

48108

HORIZON

Na miejscu

Wiesław Godzic

Film i metafora

Pojęcie metafory w historii myśli filmowej

Uniwersytet Śląski

Katowice 1984

Redaktor serii: Kultura i Sztuka
ALICJA HELMAN

Recenzent
MARYLA HOPFINGER

1168775 II

Projekt okładki
Jolanta Kłyszcz

Redaktor
Stefania Adamczyk

Redaktor techniczny
Halina Kramarz

Korektor
Aleksandra Niewiara

Copyright © 1984
by Uniwersytet Śląski
Wszelkie prawa zastrzeżone

Wydawca
Uniwersytet Śląski
ul. Bankowa 14, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład: 800+38 egz. Ark. druk. 12,875. Ark. wyd. 12,0. Oddano do drukarni we wrześniu 1984 r. Podpisano do druku i druk ukończono w grudniu 1984 r. Papier druk. kl. V, 70×100
Zam. 1511/84 **U-14** **Cena zł 120,—**

Drukarnia Uniwersytetu Śląskiego
ul. 3 Maja 12, 40-096 Katowice

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0007-0

Bibl. UAM
25 EO 220

SPIS TREŚCI

ROZDZIAŁ I
Czy metaforę można zobaczyć? Wstęp do zagadnienia metafory filmowej 7

ROZDZIAŁ II
Spojrzenie retoryczne 27

ROZDZIAŁ III
Metaforyczność i metonimiczność jako modele retoryczne 70

ROZDZIAŁ IV
Metafora w refleksji psychoanalitycznej . . 112

ROZDZIAŁ V
Próba bilansu i spojrzenie w przyszłość: kres metafory i początek teorii widzenia filmowego 155

BIBLIOGRAFIA 181

ANEKSY 197

Содержание 203

Summary 205

Rozdział I

Czy metaforę można zobaczyć? Wstęp do zagadnienia metafory filmowej

Na pytanie: czy metaforę można zobaczyć? historyk sztuki Mieczysław Porębski odpowiedział twierdząco, uzależniając skuteczność tego zamiaru od konieczności zajęcia przez badacza szczególnej postawy. Metaforę w obrazie malarskim można dostrzec, jeżeli się b a r d z o c h c e i jeśli się potrafi - zastrzega Porębski (1980, s. 23).

Kreślę kilka uwag o funkcjonowaniu metafory w sztukach wizualnych, będąc przekonany, że nie wszystkie konsekwencje wynikające z powyższego zastrzeżenia są uświadamiane w czasie analizy dzieła, a jeśli nawet - to nie zawsze dostrzegane są konsekwencje najistotniejsze.

Na wstępie chcę rozproszyć wątpliwość, jaką może nasuwać pomysł prześledzenia pojęcia metafory we wszystkich sztukach wizualnych (i odniesienie tych uwag do specyfiki utworu ekranowego). Otóż nie zakładam, że istnieje jakiekolwiek podobieństwo w percypowaniu znaczenia (co niewątpliwie warunkuje metaforę) w architekturze, rzeźbie, rozlicznych rodzajach sztuk plastycznych[1].

---

[1] Teza ta jest niejasna metodologicznie i przedwczesna: dotychczasowe postępy komparatystów nad modyfikacjami znaczeń wahają się między ezoterycznością i literackim charakterem uogólnień (por. M. P r a z: Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych. Warszawa 1980) a badaniami podstawowych uwarunkowań formalnych (por. B. U s p i e n s k i: Poetika kompozicji. Struktura chudożestwiennego tieksta i tipołogija kompozicjonnoj formy. Moskwa 1970).

Jeśli spojrzeć na to zagadnienie z pragmatycznego punktu widzenia okaże się, że wizualizm, który łączy film z plastyką, jest równocześnie podstawą do ukazania głębokich różnic między nimi. W badaniach nad przekazami wizualnymi modyfikacje znaczeniowe częściej opatrywano etykietą symbolu, alegorii, prefiguracji niż metafory. Alegoria i prefiguracja są silnie skodyfikowanymi formami przedstawienia, pojęcie symbolu stało się natomiast terminem teoretycznym o nazbyt rozległych i nieostrych granicach. Bieguny zjawiska wyznaczały z jednej strony gotowe symbole funkcjonujące w kulturze, z drugiej - elementy przekazu "symbolicznego" danego dzieła, grupy dzieł, szkoły, artysty (np. specyficzny światłocień, rodzaj linii, paleta barw). O tym jak rozległy jest zakres pojęcia symbolu świadczą niektóre współczesne jego określenia. Mieczysław Wallis pisze: "przez »symbol« rozumiem przedmiot spostrzegalny zmysłowo, istniejący w przyrodzie lub wytworzony przez człowieka, który wywołuje w odbiorcy myśl o przedmiocie innym niż on sam - przedmiocie spostrzegalnym, częściowo spostrzegalnym lub niepostrzegalnym zmysłowo-fizycznym lub psychicznym, rzeczywistym lub fantastycznym, konkretnym lub abstrakcyjnym, empirycznym lub transcendentnym - nie na podstawie zwyczaju lub umowy jak znak umowny, lecz na podstawie jeszcze jakiejś innej, często trudno uchwytnej więzi między nim a przedmiotem przezeń symbolizowanym" (1977, s. 91).

Ekspansywny charakter tej definicji wynika z faktu, że tradycyjna metafora (rozumiana jako skrócone porównanie) wymagałaby obecności obydwu członów: metaforyzowanego i metaforyzującego, a wizualizacja tego wydaje się estetyczną hybrydą, gdyż symbol - według Wallisa - pokazuje jeden element (np. baranka, orła lub lwa z a m i a s t Chrystusa).

Taki charakter ekspansywny mają niektóre kierunki XX-wiecznej refleksji estetycznej uznające całą sztukę naszego stulecia za działanie metaforyczne (włączając m.in. symbol). Tak sądzi Susan Langer

(the symbol in art is a metaphor), Gregory Battcock[2] oraz wielu twórców w manifestach artystycznych. W XX wieku powstało malarstwo jawnie metaforyczne. Znamienitym przykładem jest na terenie polskim, Stanisław Ignacy Witkiewicz oraz malarstwo surrealistyczne w Europie Zachodniej. Najogólniej rzecz biorąc, twórczość tę charakteryzuje odrzucenie (częściowe lub całkowite) bądź silne skodyfikowanie poziomu denotatywnego, skutkiem czego przestaje on znaczyć i zwraca uwagę odbiorcy na prymarność aspektu konotacyjnego przestawienia. Konotatywność, według takiego rozumienia, jest warunkiem niezbędnym i niekiedy wystarczającym do zaistnienia procesu metaforycznego.

W polu tych przeciwstawnych poglądów (pansymbolizmu i panmetaforyczności) znajduje się pogląd Ernsta H. Gombricha na temat "metafory wartości" w sztuce (1963). Według autora "Meditations on the Hobby Horse...", fenomen metafory polega na zdolności umysłu ludzkiego do percypowania i przyswajania nowych doświadczeń jako modyfikacji wcześniej poznanych oraz wyszukiwania ich ekwiwalentów i substytutów. Tym samym nazwanie "lwami Lucerny" bohaterów szwajcarskich zabitych podczas Rewolucji Francuskiej (rzeźba Thorwaldsena) - to m e t a f o r a (równocześnie lwy są symbolem, atrybutem odwagi). Rzeźbiarz umieścił bowiem lwa w takim kontekście, w którym na plan pierwszy wysuwa się właśnie ta lwia cecha, a nie inne potencjalnie możliwe (fakt bycia królem zwierząt, srogość, niekiedy śmieszność). Autor zdaje się twierdzić, że zachodzenie na siebie pól znaczeniowych symbolu i metafory jest nieuchronne (często używa ich wymiennie): to, jaką kwalifikacje przypiszemy danemu przedstawieniu wizualnemu, jest w dużej mierze uzależnione od modalności kontekstu (w sensie: historii motywów, zbioru możliwych konotacji)(Gombrich, 1963, s. 14).

---

[2] Por. S. L a n g e r: Problems of Art. New York 1957 oraz The New Art. Ed. G. B a t t c o c k a: New York (1966), gdzie wypowiedziana jest teza, że cała współczesna sztuka jest metaforyczna.

Rzecz, oczywiście, nie w "etykietkach", nie próbuję ustanawiać granic między symbolem a metaforą. Interesuje mnie taki proces znaczeniotwórczy, który wykracza poza pojęcie symbolu, a który proponuje odbiorcy "ruch" znaczenia analogiczny do tego, w jaki wprawia je metafora. Rozważmy problem na trzech przykładach:

Pierwszy dotyczy interpretacji obrazu Nicolasa Poussina "Et in Arcadia Ego" (1650-1655). Podstawowy problem istnienia dwóch różnych tekstów, dwóch linii syntaktycznych, a mianowicie, tego co narracyjne ("story") i tego co figuratywne ("tableau") oraz ich alternacja w tym samym czasie - Louis Marin rozwiązuje w czterech kolejnych krokach analityczno-interpretacyjnych (readings) (1979, s. 3-38). W trakcie pierwszego "czytania" uwagę świadomego "czytelnika" arkadyjskiej sceny zajmuje ograniczenie i ukierunkowanie wzroku potencjalnego, wpisanego w tekst, widza. Marin dostrzega relacje między trzema elementami "tableau": okiem, linią wzroku i dystansem między okiem a obiektem. Powstaje sytuacja, w której granice ramy, zamykające oko w przestrzeni "tableau", jednocześnie powodują u w o l n i e n i e spojrzenia od przedstawionej przestrzeni.

W trakcie drugiego "czytania" zwraca na siebie uwagę podwójna gra spojrzeń i gestów: widz traktuje klęczącą postać jako kluczową zarówno ze względu na sens, jak i kompozycję, a jednocześnie sądzi, że postać stojąca najbardziej na prawo jest równie ważna. Na tym etapie "czytający" przypuszcza iż jednym z sensów tego (atemporalnego) obrazu malarskiego jest problem powstawania czasu.

Następnie (trzecie "czytanie") widz konstatuje, że figura, do której inni mówią, patrzą i zwracają uwagę to klęcząca postać (przekaz w kategoriach komunikacyjnych). Klęczący pasterz odczytuje napis "Et in Arcadia Ego". Kto mówi? - zadaje pytanie widz. Jeśli odpowie: grobowiec, to jakie są tego konsekwencje - zastanawia się dalej "czytelnik". Wreszcie snuje "refleksje" (czwarte "czytanie"): mówienie kamiennego grobu (autora?) jest w centrum uwagi; twórca wikła widza w taką grę, w której zaciera moje (widza) j a, m n i e jako j e g o (klęcząca postać utożsamiona z widzem), j e g o jako m n i e.

Zakres tych "czytań" można by rozszerzać, co nie zmienia faktu, iż pozostaje odpowiedź na podstawowe pytanie (które zadaje Marin): jak to wszystko istnieje na płótnie, jakie są możliwości transformacji tekstu ikonicznego w dyskurs?

Otóż jestem skłonny uznawać obraz Poussina za metaforyczny ze względu na istnienie w nim takich sygnałów wewnątrztekstowych, które zmuszają widza do przyjęcia szczególnej postawy komunikacyjnej, do gry zarówno ze światem przedstawionym dzieła, jak i sposobami przedstawiania go.

Wszystkie powyższe pytania, które zadaje sobie widz w trakcie "lektury" obrazu, wynikają z konieczności jednoczesnego przekroczenia malowidła i nieustannej myśli o nim (o kompozycji, liniach wzroku i gestu). Malować tak, by mówić (komunikować, wyrażać) i zarazem powodować przekroczenie fizycznego denotatu w kierunku abstrakcyjnych pojęć, umieszczając cały ten proces w poznawczym nawiasie, nieufności i zawieszeniu - to działanie metafory w sztukach wizualnych. Metafora to opowiadanie "o czymś innym" bez rygorów konwencjonalnej umowy (jak czyni to symbol lub alegoria), to gra nadawczo-odbiorcza na wszystkich poziomach percepcji.

Przykład drugi dotyczy rozumienia obrazu René Magritte'a "Reproduction interdité" (patrz aneks I) jako metafory. Podstawowa konstatacja wynika z faktu, iż widz jest zmuszony do unieważnienia zdroworozsądkowego sądu o percypowanym zmysłami świecie: to, co postrzega jako lustro (świadczą o tym ramy, ustawienie oraz to, że książka ulega zwierciadlanemu odbiciu), nie jest lustrem (gdyż jego fizyczne prawa umożliwiłyby widzenie twarzy obróconej postaci mężczyzny). Czymże jest więc to "lustro-nie-lustro"? Może inny kontekst pomoże rozwikłać zagadkę? Być może, mamy do czynienia ze szczególnym przypadkiem zwielokrotniającego okna. "Okno" jest kontekstem bliskim ze względu na podobieństwo fizycznych kształtów, a i w związku z odniesieniem kulturowym: "teorią" malarstwa surrealistycznego. André Breton w manifeście z 1928 roku "Surrealizm i malarstwo" pisze:

"[...] nie potrafię traktować obrazu inaczej niż jako okno i z miejsca nasuwa mi się pytanie, na co to okno w y c h o d z i, mówiąc inaczej, czy stąd gdzie jestem »widok jest piękny«, no i najbardziej lubię to, co się rozciąga przede mną aż tam, gdzie w z r o k s i ę g u b i. W ramach e n t e j f i g u r y, p e j z a ż u lub w i d o k u m o r s k i e g o rozciąga się dla mnie niezmierzone widowisko. Skąd się tu wziąłem, dlaczego się tak długo przyglądam tej osobie, na jakąż to przewlekłą pokusę zostałem wystawiony? Ale to chyba jakiś człowiek zaproponował mi to wszystko! Nie uchylę się od pójścia za nim, dokądkolwiek zechce mnie zaprowadzić. Dopiero potem będę oceniał, czy dobrze zrobiłem biorąc go za przewodnika i czy przygoda, w którą mnie wciągnął, była godna mojego udziału" (1976, s. 112).

Magritte wciąga widza w przygodę intelektualną proponując do rozważenia kwestie związane z problemem "lustra-nie-lustra" (okna). W tym przykładzie uznaję za proces metaforyczny takie zorganizowanie fragmentów świata przedstawionego, iż stają się one dla odbiorcy pionkami w jakiejś grze, w której nie ma wygranych ani przegranych, w której wartością i celem jest samo działanie (to, że się jest zmuszonym do aktywności).

Działanie procesu metaforycznego polega tu na tworzeniu interpretacji, których przesłankami są nie tylko (i nie głównie) pojedyncze elementy świata przedstawionego, czy nawet ich układy i relacje, lecz poprzedzająca je intencja przedstawienia (w konkretnych przykładach może się ona przejawiać jako "nastrój" dzieła, "wydźwięk emocjonalny", w pewnym przybliżeniu: "aura" w pojęciu Waltera Benjamina).

W "Reproduction interdite" zgrupowanie trzech elementów (postać, książka, lustro-okno) i ich czynności (postać "zreprodukowana", lecz nie "odbita" jak w zwierciadle) oraz włączenie ich w kontekst kultury macierzystej może wyzwalać następujące interpretacje: "chodzi o ukazanie niemożności określenia własnej tożsamości człowieka (arty-

sty?) we współczesnym świecie", "to problem ograniczeń jakie niesie współczesny świat dla możliwości artystycznego przekazu". Jedna z zagadek procesu metaforycznego w sztukach wizualnych polega, moim zdaniem, na fascynującej niejasności i niesprecyzowaniu dróg dojścia od "tableau" i "story" do wyinterpretowanych z nich sądów o kondycji ludzkiej, miejscu człowieka w świecie, problemie artysty ...

Nie znaczy to, że nie istnieją podrzędniejsze zagadki. Choćby fakt, iż książka ulega zwierciadlanemu odbiciu. Jej tożsamość, w przeciwieństwie do ludzkiej, jest ustalona, oczywista, daje się łatwo kopiować - ale jest równocześnie stała i niezmienna. Człowiek to istota zmienna, pełna wątpliwości, niegotowa; książka to forma spetryfikowana. Taka interpretacja sprzeczna jest z tym, co sądzili surrealiści na temat dzieł sztuki jako materialnego śladu nieskrępowanej ekspresji twórczej. Może więc nie o książkę idzie, ale konkretnie o "Opowieści Gordona Pyma" E.A. Poe (nazwisko i tytuł są z trudem możliwe do odczytania) bądź o taki r o d z a j literatury (fantastyki przygodowej pełnej krwawych gwałtowności włącznie z kanibalizmem, ale i tajemniczej, pozazmysłowej). Być może ..., ale tutaj właśnie kończy się działanie metafory, a rozpoczyna budowanie na niej pewnej hipotezy interpretacyjnej, która włączy ten fakt (książkę) w spójne odczytanie lub pominie go.

Przykład trzeci dotyczy budowli architektonicznej. Antonio Gaudi rozpoczął budowę kościoła Sagrada Familia w Barcelonie w 1883 roku. Cztery bardzo wysokie ażurowe wieże górują nad fragmentami kolumn, murów i nie dokończonej nawy (Gaudi zmarł w 1926 roku nie kończąc budowy). Rola, jaką przyznano obiektowi w tym czasie, była jednoznaczna: powstawał kościół, obiekt sakralny. Aczkolwiek imponujący eklektyzm styliów artystycznych: secesji, elementów gotyku i ekspresjonizmu, śmiałość i oryginalność koncepcji pozwalały kwalifikować budowlę jako wybitne dzieło sztuki, to jego funkcja prymarna - miejsce modlitwy, przestrzeń obcowania z Bogiem - dominowała. Sagrada Familia to metafora Boga, odwiecznego pragnienia człowieka zespolenia się z

Nim, strzelistość i niespotykany styl - to boska zasługa (Gaudi uważał, że linia prosta jest "ludzka", krzywa natomiast pochodzi od Boga).

Ponad 50 lat Sagrada Familia trwa w stanie, w jakim pozostawił ją budowniczy. Zaniechano prób dokończenia. Obiekt został ogrodzony, iluminowany; przewodnicy objaśniają zrekonstruowaną makietę. Czy dla dzisiejszego widza-turysty retoryka budowli zmieniła się? Niewątpliwie tak: Sagrada Familia nigdy nie będzie kościołem, stała się obiektem muzealnym. Strzelistość, fascynujące rozwiązania dynamiki bryły, eklektyczna ornamentyka w nowym kontekście społecznym i po uzyskaniu nowej funkcji społecznej wyzwala inne konotacje. Staje się wówczas metaforą geniuszu, potęgi kreacyjnej artysty, jego bujnej niepewności, nieufności znaczonej pragnieniem wyrwania się z ram stylów i porządków. Ogrodzenie, tabliczki objaśniające, reflektory i przewodnicy, to symptom zmiany strategii retorycznej, innej hierarchii znaczeń.

Wymienione trzy przykłady składają się na taką koncepcję metafory, w której ta klasyczna figura retoryczna przestaje być możliwym do wyodrębnienia fragmentem tekstu, staje się bowiem procesem metaforycznym. W przykładzie pierwszym mówiliśmy o etapach lektury obrazu, a ich konfigurację zbudowaną na prymarnej opozycji między "tableau" a "story" (tekstem ikonicznym a tekstem narracyjnym ?) uznaliśmy za działanie metafory. W kolejnym przykładzie napięcie między elementami świata przedstawionego z jednej strony, a kontekstem kulturowym z drugiej, gra pomiędzy tym, co odbiorca widzi i co wie - była procesem metaforycznym. Trzeci przykład ujmował metaforyzację jako modyfikację podstawowego znaczenia obiektu spowodowaną działaniem zewnętrznym (przydaniem nowej sankcji pragmatycznej w nowym kontekście).

Janusz Sławiński we wstępie do monograficznego numeru "Tekstów" (1980, nr 6) poświęconego metaforze formułuje następujące zdanie:

"Prawdziwie poruszeni informacją otrzymaną niedawno od Michała Głowińskiego o prognozie amerykańskiego specjalisty Wayne C. Bootha, który biorąc za podstawę tempo przyrostu prac badawczych poświęconych metaforze, obliczył, że w roku 2039 liczba badaczy metafory przewyższy liczbę wszystkich żyjących wtedy ludzi, pragnęlibyśmy wpłynąć na osoby, które zawiadują listą pytań istotnych, apelujących o istotne odpowiedzi, by zechciały na niej umieścić pytanie następujące: dlaczego tak wielu ludzi - niezależnie od ich płci, wieku, kraju pochodzenia i ojczystego języka - popada w rozważania nad metaforą i zapamiętale się tym rozważaniom oddaje, nie bacząc na żadne przeszkody i przeciwwskazania, a w szczególności na konieczność snucia owych rozważań w zgiełku i ścisku, wśród złorzeczeń, szyderstw i poszturchiwań konkurentów, którzy ze wszystkich stron bezskutecznie wpełzają na szklaną górę wspólnego tematu."

Zbulwersowany prognozą każdy badacz metafory winien rześko spieszyć z wyjaśnieniem celu, metody i przewidywanych rezultatów swojej przyszłej pracy. Powinien postawić sobie brutalne pytanie: właściwie po co? - w braku przekonywającej odpowiedzi porzucić zamiar. Apel Sławińskiego okazuje się jednakże zręcznym chwytem retorycznym: następuje po nim bowiem kilka znakomitych esejów o metaforze, a ich autorów bynajmniej nie dotykają owe prognostyczne "złorzeczenia, szyderstwa i poszturchiwania konkurentów".

Pytanie literaturoznawcy niesie za sobą paradoksalną korzyść dla piszących o metaforze, ukazuje bowiem rozległość pola refleksji nad metaforą i tym samym usprawiedliwia konieczność dokonania wyborów, ograniczeń, zawężeń na obszarze tradycji tej refleksji.

Spieszę przedstawić swoją propozycję badań nad metaforą w filmie: tak nakazuje konwencja postępowania naukowego, w tym przypadku także jest miejsce na kolejne paradoksy. Otóż zadając sobie zasadnicze pytanie: właściwie po co? - zastanawiam się nad metaforą, będąc w pełni

świadomym "przeszkód" i "przeciwwskazań", nie czuję zewsząd naciskających "poszturchiwań konkurentów". W zasadzie nie powstała w dotychczasowej historii myśli filmowej praca, którą podtytule można by nazwać "Teorią metafory filmowej"[3]. Owo "w zasadzie" dotyczy wyjątku, jaki stanowi psychoanalityczna teoria metafory i metonimii filmowej francuskiego semiologa Christiana Metza (1977a). Cel rozdziału książki Metza (raczej egzemplifikacja koncepcji psychoanalitycznych z u-ż y c i e m metafory niż chęć rozwiązania problemu metafory filmowej) oraz logika wywodu stawiają tę pozycję w rzędzie chlubnych wyjątków... potwierdzających regułę. Jednocześnie myśl filmowa obfituje w rozproszone uwagi o metaforze; miały one jednak charakter poczyn ń cząstkowych i izolowanych. Każdy piszący o metaforze czynił to w ten sposób, jak gdyby nie istniały wypowiedzi wcześniejsze innych teoretyków, ponadto traktował zagadnienie metafory jako samoistne i samodzielne, często rozłączne z jego koncepcją filmu. Ta uwaga dotyczy głównie refleksji okresu filmu niemego (w dalszych rozdziałach uzyska potwierdzenie). Charakter uwag o metaforze filmowej wymaga określonego ujęcia zagadnienia. Za podstawowy cel pracy uznaję zaprezentowanie refleksji nad pojęciem opatrywanym tym mianem i rozpoznanie, czy łączą ją tylko pomyłki badaczy, czy też można wskazać element wspólny większości wypowiedzi o metaforze.

Tezą organizującą moją wypowiedź jest przekonanie, iż w dziejach refleksji nad metaforą można wyróżnić trzy w miarę spójne, następujące po sobie okresy:

I. Retoryczny sposób ujęcia metafory, zapoczątkowany przez radziecką myśl lat dwudziestych, kontynuowany w latach trzydziestych i czterdziestych przez Sergieja Eisensteina.

---

[3] Zwracam uwagę na dwie prace magisterskie powstałe na Uniwersytecie Śląskim (maszynopisy w posiadaniu Wydziału Filologicznego UŚ): H. K r ę t: (Analiza metafor filmowych w utworach Andrzeja Wajdy. Katowice 1979)(dowodzi ona istnienia trzech rodzajów metafor: opartej na porównaniu dwóch elementów świata przedstawionego w sposób bezpośredni; o rodowodzie kulturowym, której składniki apelują do świadomości widza; metafory kontrapunktycznej (na pograniczu tworzyw, stanowi specyficzny filmowy środek stylistyczny)) oraz G. K i e l a r: Próba teorii metafory filmowej. Katowice 1978.

II. Refleksję lingwistyczną,datowaną od połowy lat 30-ych wystąpieniem Romana Jakobsona ze stwierdzeniem, iż "film idzie drogą metonimii lub metafory, które są dwoma podstawowymi rodzajami konstrukcji filmowej" (1972).

III. Psychoanalityczne spojrzenie na metaforę filmową, kulminujące w teorii Metza z połowy lat siedemdziesiątych[4].

Każdy z tych okresów zamierzam przedstawić w odrębnym rozdziale rozprawy, nie stanowią one jednak, w moim przekonaniu, konstruktów "czystych", klarownych, ani tym bardziej izolowanych. Zamierzam dowieść ich ewolucji: nieustabilizowany, najbardziej "pojemny" okres retoryczny ewoluuje pod wpływem konkretnych koncepcji językoznawczych w lingwistyczny nurt, a ten z kolei zainspirowany neopsychoanalityczną myślą Jacquesa Lacana skłania się w kierunku psychoanalizy. Konstrukcja wywodu w każdym rozdziale będzie podobna, niewielkie różnice będą wynikać ze specyfiki prezentowanych poglądów. W pierwszej części mam zamiar przedstawić koncepcje i poglądy na temat metafory, w których temat poruszany jest literalnie i omawiany wprost, słowem, świadomie[5]. Drugą część każdego rozdziału zajmie omówienie przykładów metafor filmowych uważanych przez twórców koncepcji za najbar-

---

[4]Podobne przypuszczenie (na marginesie rozważań analitycznych a nie historycznych) wyraziła L. Williams (1981). Ch. Metz (1977b) prezentując pojęcie metafory w szerokim kontekście, pisze: "W tej skomplikowanej kwestii jest strona retoryki, starej i klasycznej, z jej teorią tropów [...] Jest lingwistyka strukturalna post-saussureowska, z jej opozycją syntagmy i paradygmatu i tendencją do podobnego dzielenia tradycyjnej retoryki. Jest psychoanaliza wprowadzająca pojęcia przesunięcia i zgęszczenia i projektująca je w orientacji Lacana na parę metafora/metonimia". Obydwie uwagi stanowią hipotezę, pomysł nie związany ściśle z głównymi tematami wywodów Metza i Williams.Moim zamierzeniem jest s p r a w d z e n i e owej hipotezy - w konsekwencji pokazania jej wzajemnej łączliwości i niezbywalności komplementarnego spojrzenia retoryczno-lingwistyczno-psychoanalitycznego na problem metafory filmowej.

[5]Por. uwagi A. Helman (1978c) na temat rodzaju świadomości prezentowanej w tekstach teoretycznych. Moim zdaniem wśród uwag o metaforze najliczniejszą grupą są sądy i zdania oryginalne w sposób doskonały przemieszane z obiegowymi i potocznymi przekonaniami. Wiele wypowiedzi zawiera bowiem oczywistą presupozycję: "ponieważ powszechnie wiadomo, czym jest metafora przedstawiam jej przykłady w filmie".

dziej adekwatne do ich wywodów (niestety - tu okazuje się, iż refleksja nad metaforą jest historią ciągle tych samych, kilku wytartych przykładów). Kolejne egzemplifikacje będą bądź moimi własnymi dokonaniami, bądź przytoczeniami takich przykładów innych analityków, które zaliczam do danego nurtu.

Wnioski wynikające z przeglądu owych trzech sposobów rozumienia metafory przedstawię w rozdziale końcowym. Zawierać on będzie przekonanie, iż dotychczasowa refleksja skłania do porzucenia terminu "metafora" w badaniach filmoznawczych jako zbyt obciążonego konotacjami pochodzącymi z innych dziedzin humanistyki. Przez ów termin, jak będę starał się dowieść, rozumie się tak wiele ważnych zagadnień, iż sam przedmiot rozmywa się w nieskończonej liczbie uwarunkowań i ograniczeń. Tym, co jest wspólne w filmowej refleksji nad metaforą jest - według mnie - specyficzny problem składniowy. Jego "osobliwość" i "nienormalność" pozwala na pewną próbę opisu, który poniżej podejmę. Jestem jednak daleki od prób formułowania praw "składni języka filmu". Badacze, którzy mieli taki zamiar (Worth, 1977; Pryluck, 1973) przyznawali się na koniec rozważań do zupełnej bezradności.

Winienem wyjaśnić dwie wątpliwości terminologiczne, które są wynikiem wyrażanej wyżej konieczności dokonywania wyborów i ograniczeń. Problem pierwszy: "metafora filmowa" czy "metafora w filmie"? Jeden termin wskazuje na specyficzność zjawiska, drugi suponuje istnienie formacji ponadpodziałowej, ponadrodzajowej i sugeruje jej śledzenie w konkretnym materiale - utworze ekranowym. Nie jestem w stanie rozstrzygnąć problemu; w moim przekonaniu te dwa rozumienia nakładają się i mieszają. Nawiasem mówiąc, skłaniam się ku koncepcji metaforyczności - poglądu unieważniającego powyższą dychotomię. Metaforyczność - sposób uogólnienia pozalogicznych form poznania rzeczywistości jest rozumiana niekiedy jako pojęcie wprawdzie związane z metaforą, ale głębiej i szerzej pojmowane. Metafora natomiast jest najlepszym, choć niekoniecznym, przykładem metaforyczności (może więc istnieć metaforyczność bez metafory) (Signiejewa 1979,

s. 189). Problem drugi: nie umieszczam w tytule rozprawy pojęcia metonimii, choć wielokrotnie i w wielu orientacjach jest ono łączone (na zasadzie zawierania się, według Jeana Mitry, lub przeciwstawienia, według Christiana Metza) z metaforą. Wyznaję bowiem "powszechnie" funkcjonujący pogląd, iż metafora wyraża to, co specyficzne, interesujące, indywidualne, metonimia wprost przeciwnie - banalne, powszechne (niemniej jednak wszędzie tam, gdzie to konieczne, biorę pod uwagę problem metonimii).

Wyjaśnienia wymaga stosunek do tradycji badawczej. Choć rozległość obszaru refleksji nad metaforą, paradoksalnie, zwalnia z obowiązku przedstawiania tzw. stanu badań, to winien jestem określenie swej postawy wobec badań nad metaforą prowadzonych w dyscyplinie zarówno tradycyjnie bliskiej filmowi - literaturoznawstwie, jak i najr zleglejszej - filozofii. Po zapoznaniu się z reprezentatywnym, w moim przekonaniu, wyborem stanowisk na ten temat, ślady którego czytelnik odnajdzie w bibliografii, zmuszony byłem dojść do wniosku, iż nie istnieje koncepcja metafory (metaforyczności), która byłaby uniwersalna, a nie wszechogarniająca, taka, którą można by "aplikować" do komunikatów wyrażonych w różnych nośnikach (materiałach) semiotycznych. Teoretyka literatury interesuje bowiem metafora - słowo lub wypowiedź w sensie lingwistycznym, filozofa ogólne zasady tworzenia i oddziaływania (Przełęcki, 1969) lub pewne szczególne aspekty (nadal) metafory - słowa bądź też transcendencja w sferę "meta-fizyki" (Ricouer, 1980). Otóż nie znalazłem źródła inspiracji dla interesującego mnie zagadnienia, odnajduję jednak punkty zbieżne: psychoanalitycznemu myśleniu o metaforze filmowej m o g ą patronować Ortega y Gasset, Paul Ricouer, Jacques Derrida, inne przykłady wyjaśni koncepcja Jakobsona i rozumienie metafory jako "walki kontekstów" (Okopień-Sławińska, 1980), jeszcze inne (chronologicznie najwcześniejsze) bazują na porównanicwej lub asocjacyjnej teorii metafory słownej. Nie w adaptacji pojęć widzę jednak "moc" danej dyscypliny (takiej adaptacji można łatwo dokonać i nawet skutecznie się nią posłu-

giwać, np. w przypadku teorii Maxa Blacka, lecz w zdolności danej teorii do tworzenia przesłanek o g ó l n e j t e o r i i m e t a f o r y, a tej, jak dotąd, brak. Kreślę poniższe uwagi w nadziei, że uczynią one zadość tradycyjnym pytaniom o m e t o d ę.

Jonathan Culler stawia tezę, iż można mówić o dwóch odmianach badań nad metaforą: "via philosophica" i "via rhetorica". Pierwsza rozważa relację między sensem i desygnatem; metafora jest wówczas niezbędnym, dominującym rysem języka. W drugiej "metafora powstaje w planie znaczeń, między jednym a drugim znaczeniem, pomiędzy tym co dosłowne, werbalnie właściwe, a tym co peryfrastyczne" (Japola 1978, s. 19). W tej optyce metafora to szczególne użycie języka widoczne na tle języka niemetaforycznego. Zwraca się uwagę na wiele przykładów, które składają się na trzecie pojęcie: "via pragmatica" (określenie Japoli, s. 196). Są to:

- używanie metafor w postępowaniu psychoanalitycznym jako metody analizowania zaburzeń,
- szczególna rola metafory w pracach psychologów i psychiatrów (badania nad "imaginery"), gdzie okazuje się, że doznania subiektywne można najlepiej wyrazić właśnie za pośrednictwem metafory
- gwałtowny rozwój badań nad rolą metafory w języku nauki,
- znaczenie metafory w przyrodoznawstwie (m.in. pojęcie metafory biologicznej).

Obfitość prac i rozległość pola badawczego skłania naukowców (W. Shibles, H. Kubczak[6]) do postulowania integracji refleksji o metaforze. Metaforę należy - według nich - badać nie w poszczególnych dyscyplinach, ale tworzyć o g ó l n ą t e o r i ę m e t a f o r y, odrębną gałąź nauki, w ramach której logika, lingwistyka, semiotyka, hermeneutyka i retoryka podadzą sobie zgodnie dłonie.

---

[6] Por. szczególnie Shibles (1971) oraz H. K u b c z a k: Die Metapher: Beitr. zur Interpretation und Semantischen Struktur der Metapher auf der Basis einer referentialen Bedeutungsdefinition. Heidelberg 1978.

Pragnę wpisać się w ostatni nurt badań z pewnymi zastrzeżeniami. Kierunek badań pragmatycznych próbuje uchwycić rozmaite następstwa, konsekwencje użycia metafory jako "techniki odmalowania" rzeczywistości[7]. Owo szerokie pojęcie "via pragmatica" należy skonfrontować z rozumieniem znaczenia pragmatycznego na gruncie semiotyki, to bowiem wynika z relacji między znakiem a posługującymi się nim w akcie komunikacji nadawcą i odbiorcami. Jedynym dokumentem znaczenia pragmatycznego jest w y p o w i e d ź - toteż zasadne jest sprowadzenie postaci nadawcy i odbiorcy do ról utrwalonych w znaczeniu wypowiedzi. Na gruncie komunikowania literackiego mówi się, iż podstawowa funkcja znaczenia pragmatycznego polega na tym, że "kontynuuje ono wypowiedź jako fenomen komunikacyjny realizowany w jakiejś społecznej sytuacji, przy czym powiązanie z ową sytuacją znajduje odbicie w obrębie samej wypowiedzi poprzez przedstawione w niej relacje nadawczo-odbiorcze" (Okopień-Sławińska, 1976, s. 318). Tym,co daną sekwencję znaków przekształca w wypowiedź jest d e c y z j a n a d a w c z a, za jej semantyczny wykładnik przyjmuje się implikowaną r a m ę m o d a l n ą (w wypowiedzi słownej to pewna zamknięta postać intonacyjna). Rozróżnia się informację stematyzowaną oraz i m-

---

[7] Moje szerokie rozumienie pragmatyki jest zbieżne z ostatnimi poglądami na ten zakres badań. Zwracam uwagę na rozumienie pragmatyki przez Teuna A. van D i j k a: (Pragmatics of Language and Literature. Amsterdam 1976)oraz recenzję z tej książki J. J a p o l i w "Pamiętniku Literackim" 1977. z. 2. s. 351-357. a także Chaima Perelmana twórcy "Nowej retoryki" (Ch. P e r e l m a n: Spojrzenie retoryczne na problemy semantyczne "Studia Semiotyczne" 1980 T. 10). Perelman przyznaje pragmatyce prymat nad pozostałymi zakresami semiotyki (semantyką i syntaktyką). W moim przekonaniu takie stanowisko jest logicznie uzasadnione: skoro pytamy o relację znaku do jego użytkowników, to niejako wcześniej (lub równocześnie) należałoby określić jego stosunek do podmiotu, który go używa, oraz wzajemne powiązania znaków ze sobą. Ponadto pierwszorzędną rolę pragmatyki potwierdzają najnowsze koncepcje ontologii znaku, według których "znakiem jest wszystko, co na podstawie ustanowionej wcześniej społecznej sytuacji komunikacyjnej może być wzięte jako coś stojące za coś innego" (U. E c o: Theory of Semiotics. Bloomington 1976). A więc coś jest znakiem tylko dlatego, że jest interpretowane jako znak czegoś przez pewnego interpretatora. Semiotyka może tym samym być aplikowana do zjawisk, których nadawcą nie jest człowiek: wystarczy, że mają one ludzkiego odbiorcę. W szczególnej sytuacji semiozy kina - niemożności oddzielenia tego, co intencjonalnie komunikowane, od tego co przypadkowe - orientacja ta jest słuszna.

p l i k o w a n ą i powiada, że znaczenie pragmatyczne konkretyzuje się dopiero w kontekście szerszym lub w zestawieniu z konsytuacją i nie ujawnia się w sposób całkowicie stematyzowany.

Interesuje mnie pragmatyka metafory filmowej - to znaczy pytam o to, czy można wyróżnić w przekazie filmowym odpowiednie role: nadawcy sugerującego i nakłaniającego odbiorcę do uwikłania się w proces metaforyczny i odbiorcy o odpowiednich dyspozycjach do rozszyfrowania metafory. W tym rozumieniu pragmatyka przestaje być tylko relacją "na zewnątrz dzieła", zanurzona jest w semantykę. Nie konkretny nadawca czy uwarunkowania konkretnego odbiorcy stają się treścią poszukiwań, lecz ich ślad i intencja ich ról w tekście filmowym. Owa optyka "filmu w perspektywie odbiorcy" przejawia dwa ważne modusy. Istnieją realne sytuacje komunikacyjne, które wprowadzają dzieło w obieg społeczny. Determinowane są przez system społeczno-polityczno-ekonomiczny danej przestrzeni kulturowej danego czasu. Istnieją instytucje produkcji i rozpowszechniania filmów, kształcenia kadr oraz kształtowania sądów i gustów filmowych. Funkcjonują rozliczne relacje filmu z innymi sztukami, w danym okresie preferowane są jakieś gatunki filmowe, tematy i fabuły o odpowiednich zakończeniach (często determinowane bieżącymi względami pozaestetycznymi).

Okazuje się, że ogromnie ważne jest umieszczenie dzieła, które analizujemy, w takim kontekście - pragmatycznym, zewnątrztekstowym. Pozwoli to trafnie określić kontekst macierzysty dzieła, zbadać w jakim obiegu funkcjonowało, jaki był dominujący styl odbioru. Jest to niezmiernie ważne w przypadku dzieł dawnych oraz niektórych nowszych stylizacji, pastiszow. Natomiast powszechnie uważa się, że rekonstrukcja współczesnej nam społecznej sytuacji komunikacyjnej jest zabiegiem zbędnym, a sam przedmiot (sytuacja) znany wszystkim zamieszanym w proces komunikowania przez dzieło sztuki. Jej cechy są jakoś "uśrednione", raczej postrzegane biernie, a nie uświadamiane, konstruowane natychmiast przez każdego jej uczestnika. W tym powszechnym mniemaniu zmiany mają charakter ewolucyjny, niedostrzegalny, a jedyne

poważne różnice m o g ą występować w tworach odmiennych kultur etnicznych lub antagonistycznych systemach ekonomiczno-politycznych. Tymczasem sięgnięcie już po przykłady z niedawnej przeszłości unaocznia potrzebę osadzenia rozpatrywanego zjawiska w takim kontekście.

Deklaruję w tym miejscu moją "sympatię" do kierunku badań pragmatyki zewnątrztekstowej, której metodę eksplikuje błyskotliwe stwierdzenie Stefana Żółkiewskiego: "postulat, by zaczynać od opisu tekstów, a jednocześnie mieć już gotowe historyczne rekonstrukcje sytuacji komunikacyjnych, jest zatem tylko pozornie sprzeczny, ponieważ już w chwili podjęcia badań akumulowana poprzednio wiedza o kulturze pozwala na takie rekonstrukcje" (1979, s. 530). Imponują rozległością, erudycją i sumiennością dzieła Żółkiewskiego (szczególnie bezprecedensowe przedsięwzięcie naukowe jakim był opis i analiza polskiej "Kultury literackiej 1918-1932" (1973)); wielorakie związki kultury literackiej i filmowej oraz podstawy audiowizualnej kultury bada w swoich studiach Maryla Hopfinger (1976, 1979).

W moim przekonaniu stosuję taki punkt widzenia tam, gdzie jest to niezbędne i gdzie nagromadzona wiedza pozwala na odtworzenie owego "pragmatycznego tła aktu komunikacji" (termin Janusza Lalewicza, 1975 s. 61). Dzięki takiej optyce uwyraźnia się np. różnica między eisensteinowskim modelem metafory, w którym dominowała wypowiedź rozkazująca, a modelami późniejszymi. Natomiast konsekwentne stosowanie tej metody badawczej, w której - adaptując określenie Żółkiewskiego - chodzi o ustalenie sygnałów roli społecznej autora zewnętrznego wobec tekstu, sygnałów określających typ związku autora z kulturą danego czasu i miejsca (Żółkiewski, 1979, s. 530) wymagałoby nie dość, że napisania i n n e j pracy niż planuję, ale również jest to niemożliwe ze względu na niedostatek syntetycznej wiedzy o najbliższej nam kulturze, w której żyjemy. Podkreślam w tym miejscu wstępny charakter moich zamierzeń, wstępny w tym sensie, iż próbuję na podstawie prac teoretyków (tekstów pisanych) i wskazanych przez nich przykładów (tekstów filmowych) ustalić granice i charakter pojęcia metafo-

ry. Pytanie o to, co mianowicie widz c z y n i z ową metaforą, jak jej u ż y w a twórca w danym kontekście kulturowym, wymagałoby odpowiedzi na pierwsze z nich: o przedmiot, czyli metaforę.

Istotną trudność stanowi problem diachronicznego ujęcia zagadnienia. Przyjmuję, że próba wskazania jednego powszechnego dla całej twórczości filmowej modelu metafory filmowej zakończyć się musi niepowodzeniem. Można ubolewać (jeśli to nie siła kina), że stałe i niezmienne w komunikowaniu filmowym są jedynie ... prawa optyki (nawet nie technika) i ... sam układ komunikowania. Sposoby organizowania poziomu narracji, poetyka, styl są w nieustannym ruchu (jak zresztą w każdej sztuce), ale i - co ma miejsce tylko w kinie - zmienia się także zasadnicza f o r m a p o d a w c z a (chciałoby się rzec: r a m a m o d a l n a) czy w pewnym przybliżeniu: praktyka komunikacyjna. Myślę tu o problemie nazwanym przez Jacquesa Derridę. Według francuskiego filozofa w czasie aktu pisania adresat może być nieobecny w polu obecnego postrzegania. Ale komunikat "musi pozostać czytelny, mimo całkowitego zniknięcia wszelkiego określonego adresata w ogóle, jeśli ma spełnić funkcje pisma, czyli być czytelny. Musi być powtarzalny - iterowalny przy całkowitej nieobecności odbiorcy i wszelkich odbiorców dających się empirycznie określić" (1975, s. 82). Jest tak, że poezja sprzed 80 lat będzie dla nas współcześnie "czytelna", jeśli poznamy i zrozumiemy odpowiednie kody, konwencje i strategie odbioru. Film tego okresu ze względu na naoczność, bezpośredniość prezentacji rzeczywistości (tworzywa) najprawdopodobniej wprowadzi nas w błąd. Chociaż poznamy epokę: jej ikonografię, styl, tradycje, określimy społeczny kontekst komunikacyjny, często nie rozszyfrujemy k t o m ó w i i d o k o g o, i z jakim efektem? Komunikat prezentuje się wówczas jedynie jako dokument - rejestracja rzeczywistości (Lumière) lub dokument - rejestracja scenki teatralnej (Méliès).

Refleksja na temat powyższych uwag objaśniających metodę i inklinacje metodologiczne rozprawy może pójść w kierunku uznania go za

eklektyczny. Wzmiankowane wątpliwości, odkrywane ekshibicjonistycznie niejasności są doskonałą wodą na młyn zarówno dla Estety, Doktrynera, jak i Purysty - antagonistów Eklektyka (por. Sławiński, 1980). Ani to eleganckie, nie wiadomo czy p o p r a w n e ujęcie, czy s ł u s z n e, jakieś rozchełstane, wieloznaczne i wieloaspektowe. Ostatniego prześladowcę Purystę rozsierdzi na pewno sposób, w jaki traktuję pragmatykę: jednocześnie zakotwiczoną w semantyce i zarazem zewnątrz- i wewnątrztekstową. Otóż replikuję w duchu eklektyzmu: globalnie rzecz biorąc stawiam na szalę komunikacyjną użyteczność, praktyczność zastosowania, "niepoprawną|odkrywczość" przeciwko "homogeniczności" języka, elegancji dyskursu, "poprawnej nijakości". Czy tak można? Oczywiście! Czy tak trzeba? Wydaje mi się, że w filmoznawstwie, które z równą uwagą w jednym tekście traktuje dywagacje św. Augustyna i Zygmunta Kałużyńskiego (tak, tak - bez obrazy żadnego z nich) - eklektyzm, który "może stanowić obecnie j e d y n ą podstawę do tych dążeń, które występują pod wzniosłymi hasłami "interdyscyplinarności" i "integracji" wiedzy" (Sławiński, 1980, s. 8) jest postawą zbawczą i niepodważalną.

Wróćmy do początkowych rozważań nad metaforą w sztukach plastycznych. Wynikają stąd dwa wnioski. Pierwszy, pozytywny, iż poznawczo obiecująca wydaje się koncepcja metafory w optyce pragmatycznej. Proces metaforyzacji rozpoczyna się od postrzeżenia i wyodrębnienia wewnątrz tekstu dzieła takich jakości i ich zestrojów, które zawieszają dotychczasowe (pierwsze, natychmiastowe i oczywiste) przesłanki dla konstytuowania znaczenia; współgrają z nim, są w równowadze chwiejnej z owym znaczeniem. Te elementy powodują, iż percypujący widz porządkuje części dzieła i stosunki między nimi zachodzące jako "inne te same", dostrzega grę, jaką prowadzą same ze sobą w tekście i nabiera podobnego dystansu wobec tekstu jako całości. (Ortega y Gasset twierdzi, że istotą metafory jest równoczesność zaistnienia procesów u t o ż s a m i e n i a i o d r z u c e n i a). Nie stanowi to jednak warunku ani koniecznego, ani wystarczającego dla me-

taforyzacji. Sądzę, że współcześnie częściej spotykany sposób modyfikacji znaczenia polega na zmianach nie wewnątrz tekstu, lecz zewnątrz: przeniesieniu do innego kontekstu (kulturowego, historycznego) i zastosowania innej formuły pragmatycznej wobec tekstu (w pewnym stopniu ilustruje to przykład trzeci).

Drugi wniosek wypływa z zasadniczej odmienności warunków percepcji dzieł sztuk plastycznych i filmu. Dla oglądających obrazy Poussina i Magritte'a, zwiedzających Sagrada Familia czas percypowania jest właściwie nieograniczony (przedłużony przez możliwość obcowania z idealnymi kopiami). Widz w tych przypadkach jest badaczem - analitykiem, dostępne mu są interpretacje dokonane przez innych, ma możliwość przeczytania książki uwidocznionej na obrazie itd.

Tego wszystkiego nie doświadcza widz kinowy "przykuty do krzesła", postawiony w nienormalnej sytuacji psychomotorycznej (nadmiar bodźców wizualno-audialnych bez możliwości rozładowania ich poprzez reakcję motoryczną). To dobrowolne i pożądane "uwięzienie" wyzwala procesy transformacji i kompensacji, które doprowadzają do zwiększenia roli czynników wyobrażeniowych i emocjonalnych. Po obejrzeniu utworu ekranowego widz jest zdany tylko na własną pamięć (partytury filmowe i fotosy dostępne nielicznym nie są wiarygodnymi cytatami z dzieła, tym bardziej nie mogą być przedmiotem analizy).

W filmowej refleksji nad metaforą dominuje przekonanie o wzrastającej roli odbiorcy w akcie semiozy, konsekwencją tego stanowiska jest teza o inferencyjnym charakterze znaczenia filmowego (która z kolei jest pochodną psychologicznych uwarunkowań percepcji filmowej).

W swoim czasie postawiłem tezę, iż istnieją trzy etapy refleksji nad metaforą ściśle powiązane z fazami rozwoju filmowych środków wyrazowych. Nieco później starałem się połączyć ją z pragmatycznym modelem metafory, w którym podstawą rozróżnień jest poziom aktywności odbiorczej i jej rodzaj (por. Godzic, 1978, 1980).

Ten ostatni "pomysł" postaram się powiązać z historyczną prezentacją filmoznawczej refleksji nad metaforą.

Rozdział II

Spojrzenie retoryczne

> "[...] pojawia się problem: jakich metod, środków należy użyć w pracy nad obrazem, aby równocześnie z tym, c o p r z e d s t a w i a, ukazywał jak odnosi się do jego treści autor, jakich reakcji, przeżyć i emocji życzyłby sobie autor u widzów patrzących na to, co on stworzył".
>
> Siergiej Eisenstein

Jurij Tynianow, Borys Eichenbaum, Wsiewołod Pudowkin i Siergiej Eisenstein zapoczątkowali refleksję nad metaforą w filmie ujmując zagadnienie w optyce retoryki. Dwaj pierwsi poświęcili metaforze jedynie kilka stroniczek nielicznych artykułów związanych z filmem, Eisenstein natomiast w sposób świadomy sformułował podwaliny oryginalnej teorii metafory. Retoryczny punkt widzenia przyjęty przez radzieckich twórców był podyktowany, moim zdaniem, dwoma względami. Prymat techniki w procesie tworzenia dzieła, psychofizyczna "nienormalność" sytuacji widza w trakcie prezentacji utworu - projekcji oraz powszechnie przyjmowane poglądy o ekspansywności filmu i jego niespotykanych zdolnościach do integracji elementów innych sztuk - wszystko to stwarzało iluzję potencjalnych zdolności kina do "tworzenia" widza: wpływania na niego i manipulowania jego poglądami. Inną przyczyną, niemniej istotną, były warunki polityczne ówczesnej Rosji Radziec-

kiej (i później Związku Radzieckiego). Nowa ideologia, komunizm, stawiała sobie za cel zdominowanie dotychczas wykształconych kanałów komunikacyjnych sztuki, by pozyskiwać zwolenników ideologii państwa radzieckiego: szczególną rolę przypisywano wówczas filmowi[1].

Nastawienie na sterowanie i manipulowanie widzem przenikające radziecką myśl okresu filmu niemego łączyło się nierzadko z orientacją estetyczną: wyrażano wówczas przekonanie, iż takie zamierzenia twórców są w istocie respektowaniem praw nowego medium. Siemion Timoszenko, jeden z pierwszych prawodawców tej koncepcji filmu pisze w książce wydanej w 1926 roku:

"W filmie wszystkie obrazy są już gotowe, widz nie musi ich wyszukiwać, nie trzeba ich odtwarzać na podstawie słów, widzowi pokazuje się wszystko to, co powinien obejrzeć. Co więcej, film wskazuje mu drogę, zmusza do patrzenia na to, na co powinien, na co należy zwrócić szczególną uwagę, co należy sobie przypomnieć. Zmiana planów w filmie sprawia, że zostaje usunięte z pola widzenia to, co niepotrzebne i przeszkadzają-

---

[1] Jak utrzymują radzieccy historycy filmu, Lenin w rozmowie z Łunaczarskim, komisarzem do spraw kultury, określił film jako "najważniejszą ze sztuk". (R. J u r i e n i e w: Historia filmu radzieckiego. Przekład I. N o m a ń c z u k, Warszawa 1977, s. 10). Istnieją powody, by wypowiedź Lenina umieszczając we właściwym jej kontekście uważać za dowód wielkiego zainteresowania władz radzieckich filmem nie jako sztuką, lecz techniką (medium) perswazyjno-edukacyjno-propagandową. Istotne jest bowiem, że Lenin wypowiadał się po obejrzeniu instruktażowego filmu o hydraulicznej metodzie wydobywania torfu "Gidrotorf". Inny powód zainteresowania kinem polegał na możliwości analizy pracy robotników w celu efektywniejszego wykorzystania ich wysiłku. (por. R. T a y l o r: The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929. Cambridge 1979, s. 29). Takie rozumienie potwierdzają także następujące fakty: kilka lat przed proklamowaniem "realizmu socjalistycznego" w literaturze w 1934 roku i objęciem urzędu egzekutora tego kierunku przez A. Żdanowa - nastąpiło formalne poddanie kinematografii totalnej kontroli ideologicznej. W 1924 roku po śmierci Lenina Stalin spowodował zamknięcie studiów filmowych, drastyczną weryfikacją scenariuszy, wprowadził w pełni instytucję cenzury (oficjalnie przywróconą w 1922 roku). Powołuję się tu na fakty będące rezultatem badań źródłowych pomieszczone przez Ronalda Levaco we wstępie do jego pracy o Kuleszowie (Kuleshov on Film. Writings by Lev Kuleshow. Berkeley, Los Angeles, London 1974, s. 32-34).

ce w percepcji, pozostaje zaś to, co istotne, istotne dla każdej chwili z osobna. Film zawiera już wskazówki, kiedy, gdzie i jak długo należy oglądać jakieś zjawisko, jakąś rzecz, by wywołały one stosowne przeżycia. Zamiast dwóch rodzajów percepcji wymaganych przez teatr (percepcja wzrokowa i percepcja słuchowa, na podłożu której powstają obrazy), film stawia jedno wymaganie: patrz i tylko patrz! To zaś, na co należy patrzeć, film ci pokaże i określi, jak długo i w jaki sposób patrzeć!" (1926, s. 8).

Timoszenko nie żywi żadnych wątpliwości co do pozycji widza i reżysera w procesie tworzenia i percepcji utworu stwierdzając wprost: "Widz oglądając film, znajduje się zatem całkowicie w rękach reżysera, który kieruje jego oczy na wybrane przez siebie elementy filmu" (1926, s. 10). Podobne myśli wyraża Lew Kuleszow w 1929 roku:

> "Przy prawidłowym montażu, jeśli nawet sfilmuje się grę aktora mającą zupełnie inne znaczenie - zawsze będzie ją odbierać widz tylko tak, jak tego chce ten, kto film montuje. Widz sam dodaje brakujące ogniwo i widzi tylko to, co sugeruje montaż" (1929, s. 18).

Autor "Sztuki filmowej" poparł te uwagi praktycznymi eksperymentami: Iwan Mozżuchin - w przekonaniu widza - był głodny, uśmiechał się lub wyrażał ból, lecz efekt ten osiągnięto odpowiednimi zestawieniami montażowymi. Surowa twarz Lenina zdołała się "rozchmurzyć" i "uśmiechać" wskutek zmontowania ze scenami o dodatnim walorze emocjonalnym (1929, s. 18).

Spróbujmy naszkicować "pejzaż retoryczny"; na jego tle bowiem stwierdzenie, iż radzieckie myślenie o filmie kształtowało się pod wpływem retoryki uzyska odpowiedni kontekst znaczeniowy.

Grecy, Rzymianie, retorowie hellenistyczni i średniowieczni, XVII i XVIII-wieczni myśliciele francuscy stworzyli fundamentalne podsta-

wy retoryki. Ich dorobek twórczo wykorzystali i dostosowali do nowych warunków przekazu badacze zajmujący się komunikowaniem masowym i poszczególnymi odmianami sztuki współczesnej. Arystoteles w "Retoryce" przypisywał tytułowej dziedzinie wiedzy (sztuce i technice) wcale niewąski obszar działania (dlatego też współcześnie nie stosuje się określenia "rozszerzenie" historycznej myśli). Retoryka, według starożytnego filozofa, tak jak dialektyka nie odnosi się do jakiejś oddzielnej sfery, do pewnego określonego cząstkowego zbioru (klasy) przedmiotów. Przeciwnie: jest ogólną i powszechną dyscypliną raczej o charakterze opisowym: "nie interesuje się tym, co zdaje się być prawdopodobne dla pojedynczego człowieka [...], ale ma na uwadze to, co przekonywające dla wszystkich ludzi, takich, jakimi są" (1977, s. 19-21). Istotą retoryki nie jest p r z e k o n y w a n i e, lecz w każdym konkretnym przypadku z n a j d y w a n i e sposobów przekonywania.

Zmiana statusu XX-wiecznej retoryki wobec antycznej związana jest, jak się utrzymuje, ze zmniejszeniem się zakresu sądów bezspornych - podstawowej bazy tradycyjnej retoryki. Badacze współcześni zaczęli traktować retorykę jako jedną z najogólniejszych technik ludzkiego rozumowania. Retoryka jako sfera między informacją i redundancją nie jest już techniką generatywną (retoryką heurystyczną dążącą do tego, by przekonywać przez rozważanie), nie jest tylko zasobem martwych i zużytych form. Staje się natomiast integrującą nauką o warunkach wywodu nakłaniającego (por. Eco, 1972, s. 124-8).

Kenneth Burke (1962) twierdzi[2], że retoryka jest w dużym stopniu rdzennym i esencjalnym atrybutem języka, a nawet naturalnym aspektem

---

[2]Por. też H. J o h n s t o n a: Truth, Communication and Rhetoric in Philisophie. "Revue Internationale de Philosophie" 1970 (s. 404-409). Autor przeprowadza następujący wywód: akt komunikacyjny to mówienie komuś prawdy, akt retoryczny to przekonywanie kogoś o prawdzie. Jednakże komunikowanie i retoryka wiążą się razem w jednoczącym filozoficznym akcie: w jednym i tym samym czasie "ja" mówię prawdę i wyrażam podstawę moralną tego faktu.

zachowania. Źródła retoryki dostrzega Burke w prymitywnej magii. Zmiana statusu retoryki we współczesnej humanistyce spowodowana została koniecznością odmiennego, w stosunku do antycznego, traktowania publiczności. Arystoteles i Cicero traktowali publiczność jako c o ś d a n e g o. Oddziaływanie retoryczne było funkcją czasu i przestrzeni: skierowane do konkretnej grupy słuchaczy w danej chwili. Obecnie, skutkiem użycia różnych kanałów przekazu i mediów dezintegrujących układ linearnego oddziaływania, przekaz musi być adresowany nie w sensie oddziaływania reklamowego skierowanego do potencjalnych nabywców produktu, ale k o n s t r u u j ą c y odbiorcę podatnego na owo konkretne oddziaływanie. W szerokim sensie retoryczne są postacie Szekspira, Tartuffe Moliera, Sorel Stendhala - ich działanie bowiem jest tak pokazane, by czarowało, fascynowało, apelowało do odbiorców. Retoryczna jest myśl Marksa, retoryczne jest dziennikarstwo (głównie przez operowanie zmiennymi, "chwilowymi" toposami).

Według twórcy "nowej retoryki" Chaima Perelmana nie jest ona subtelnym oszukańczym procederem, lecz techniką "racjonalnego" ludzkiego współdziałania jawnie podporządkowaną wielu pozalogicznym uwarunkowaniom[3]. Retoryka okazuje się jednym z bardziej skomplikowanych przejawów produkcji znaków uwzględniających wybór możliwych przesłanek, dyspozycji logicznych, sylogizmów, form wielowartościowej logiki. Nieodzownym jej atrybutem staje się wyrażanie ekspresji za pomocą figur retorycznych, które urzeczywistniają główną zasadę postępowania retorycznego: w różnych okolicznościach - różne rozwiązania. Takie szerokie ujęcie tego sposobu porozumiewania się(?), nauki(?) może prowadzić do utożsamiania wszelkiego komunikowania i retoryki. Ostrzegają przed tym inni badacze przedstawiając następujący wywód (Thompson, 1970, s. 78-95). Po pierwsze: komunikowanie ma na względzie dokładność przekazu, retoryka - jego efektywność. Komunikowa-

---

[3] Por. Ch. P e r e l m a n, L. O l b r e c h t s-T y t e c a (1958) oraz rozdział pt. "Dziedzictwo retoryczne" W: U. E c o: Theory of Semiotics. Bloomington 1976.

nie wykorzystuje denotatywny aspekt języka, unika redundancji, a aspekt konotatywny jest nieistotny (chyba, że stanowi zakłócenie procesu). Retoryka odwrotnie: świadomie stawia na konotatywność, jej siłą jest posługiwanie się nadmiarem informacji. Po drugie: relacja komunikowanie - retoryka jest analogiczna do dychotomii między tym, co mechaniczne, ścisłe, a tym, co humanistyczne - zarówno z uwagi na punkt odniesienia (różne postawy naukowe), jak i swoiście rozumiany kontekst społeczny. Retorykę interesuje komunikowanie się ludzi w ich otoczeniu społecznym, teorię komunikacji - akt komunikacyjny jako taki, w aspekcie informacyjnym i logicznym. Trzecia grupa różnic wynika z rozległości obszarów obu dyscyplin. Komunikowanie obejmuje wszystkie media, retoryka w zasadzie tylko słowo. Tej pierwszej dyscypliny nie interesują np. determinanty estetyczne przekazu; druga zawsze implikowała "estetyczną samoświadomość". Pomimo tych różnic Thompson stawia tezę o możliwości ich współpracy polegającej na swoistym wzajemnym przenikaniu. Otwartość i progresywność - cechy charakteryzujące wiedzę o komunikowaniu - odświeżyłyby tradycyjną skostniałą retorykę (por. Bonheim, 1976), ta zaś wpłynęłaby na "zhumanizowanie" ilościowych metod ogólnej teorii informacji i komunikacji.

Charakterystyczna dla owego pejzażu retoryki jest próba odłączenia sfery przekazów wizualnych od werbalnych: skutkiem takiej specjalizacji jest powstanie "retoryki wizualnej". Licznych i efektownych przykładów dostarczają analizy Umberto Eco (1972) i Rolanda Barthesa (1964, 1970). Próby kodyfikacji retoryki wizualnej dokonał Gui Bonsiepe, autor rozprawy "Visual-Verbal Rhetoric"[4]. Bonsiepe adaptuje Morrisowski podział semiotyki; twierdzi, iż figury retoryczne mogą oddziaływać przez zmianę kształtu znaku (figury syntaktyczne), zmianę znaczenia znaku (figury semantyczne) lub przez odniesienie do zewnętrza znaku (pragmatyczne). Według Bonsiepe wizualne metafory nie

---

[4] Por. G. B o n s i e p e: (1972) oraz artykuły T. M a l d o n a d o, G. B o n s i e p e: Hochschule für Gestaltung. "Uppercase" 1961 nr 5.

mają takiej samej struktury semiotycznej jak werbalne, nie posiadają też autonomicznego charakteru i mogą jedynie ilustrować już sformułowane werbalne metafory (1974, s. 12). Przyjmijmy od autora "Wizualno-Werbalnej Retoryki" interesujący postulat ustawicznego odnoszenia metafory do j a k o ś zrekonstruowanego (przez badacza czy widza) pojęcia a k t u a l n e g o stanu języka, jak też żądanie określenia charakteru danego komunikatu wespół z rozpatrywaniem problemu metafory. Bonsiepe porównuje sytuację efektywnego komunikatu retorycznego do rynku, gdzie ceny są równe, a konsument ma szerokie możliwości wyboru. Wolność jest bowiem warunkiem istnienia retoryki. Tam, gdzie odbiorca musi odpowiednio zareagować, tam oddziaływanie retoryczne jest nieskuteczne. Intuicja retoryczna nie ma stałych praw, a jeśli istnieje jakiekolwiek uporządkowanie - to są to chwilowe strategie, zmienne konwencje tworzone przez pojedyncze utwory.

Przywołując w tym miejscu motto niniejszego rozdziału autorstwa Eisensteina oraz następujące po nim uwagi Kuleszowa i Timoszenki, zmuszeni jesteśmy stwierdzić, że retoryka bez wolności stała się jednak faktem (przy czym wystarczy, jeśli określimy na nasze potrzeby wolność jako pozostawioną widzowi możliwość nieskrępowanego wyboru postaw, racji i możliwość opowiedzenia się po jakiejś stronie prezentowanych w świecie filmu postaci i działań). W krańcowym wymiarze taki komunikat pełni funkcję propagandową: jestem przekonany, iż ten biegun osiągają filmowe metafory Eisensteina.

Wsiewołoda Pudowkina uznaje się za teoretyka, który pierwszy i w sposób świadomy zbudował podstawy teorii metafory filmowej[5]. Stwierdzenie to wydaje się przesadne, faktem jest jednak, iż właśnie on pierwszy posłużył się pojęciem metafory dla określenia pewnych szczególnych relacji syntaktycznych w filmie.

---

[5] Sąd i uzasadnienie sformułował L.D. G i a n e t t i: Understanding Movies. New Jersey 1972, s. 162.

Pudowkin był przekonany, że kadry zestawione w montażowej sekwencji mogą odgrywać rolę analogiczną (być ekwiwalentem) do literackiego tropu. Taka koncepcja wynikła z ogólnego przekonania twórcy "Matki" (1926) o zespoleniu aspektu technicznego i lingwistycznego w ujęciu filmowym. Pisze bowiem:

> "Podobnie jak w żywej mowie, której elementem jest słowo, w montażu rolę słowa spełnia fragment taśmy filmowej, ujęcie, obraz; zdanie - to kombinacja tych obrazów. [...] Montażowe sklejanie ujęć, w określonej w sposób twórczy kolejności jest już zdecydowanie ostatnim procesem, którego produktem jest gotowy film. Reżyser pracuje nad kształtowaniem owych cząstek elementarnych (do wyrazów w mowie podobnych), z których powstają zdania - sceny filmu" (1956, s. 56).

Pudowkin toruje drogę koncepcji metafory (ogólnie tropów filmowych) opartej na literackiej podstawie ekonomii wyrażania, formułując myśl o zasadniczej zalecie percepcji ekranowej w porównaniu z innymi sztukami:

> "Film zwalnia wzrok widza od wysiłku prześlizgiwania się ze szczegółu na szczegół. Widz nie traci więc daremnie energii. Likwidując momenty przejściowe reżyser oszczędza widza. To, co powstaje na ekranie z szeregu istotnych szczegółów, posiada o wiele większą siłę wyrazu, niż podobne zjawisko w rzeczywistości" (1956, s. 52).

Następujące po tym przykłady kamiennych lwów z "Pancernika Potiomkina (1925) (oraz wcześniej: słynnego zbliżenia splecionych rąk w "Nietolerancji" (1916) D.W. Griffitha) potwierdzają tę zasadę, a także zapowiadają pomyślny rozwój sztuki filmowej, która: "jest jeszcze na początku swojej drogi. Takie metody jak kontrast, metafora i inne, będące już od dawna organicznym elementem innych sztuk, stosowane są w filmie jeszcze bardzo ostrożnie i niepewnie" (1956, s. 61).

Artykuły Borysa Eichenbauma i Jurija Tynianowa pomieszczone w pracy zbiorowej "Poetika kino" z 1927 roku stanowią niezmiernie istotne (i najczęściej cytowane) ogniwo historii poglądów na zjawisko zwane metaforą.

Eichenbaum rozpatrując prawie wszystkie elementy ówczesnej koncepcji dzieła filmowego (w rozprawie opatrzonej nieadekwatnym do treści tytułem "Problemy stylistyki filmowej"), na końcu stawia zagadnienie metafory. Ujmuje je, rzecz jasna, w typowej dla czasu i przestrzeni, w której pisał, optyce komunikowania perswazyjnego[6]. Eichenbaum pisze:

"Pozostaje jeszcze jeden problem - sytuacje, kiedy reżyser chce skomentować znaczeniowo jakiś moment lub całość filmu. Chodzi o momenty, kiedy trzeba umieścić coś »od autora«, ponad tematem. Najłatwiejszy sposób to komentarz w postaci napisu, ale kino współczesne woli posługiwać się innymi środkami. Mam na myśli metaforę filmową, która czasami przybiera nawet postać symbolu. Wejście metafory do filmu jest interesujące z semantycznego punktu widzenia, gdyż podkreśla znaczenie mowy wewnętrznej[7] jako elementu konstruktywnego samego fil-

---

[6] "Pod pojęciem »komunikowanie perswazyjne« rozumiem »proces komunikacyjny«, którego celem jest wpłynięcie na zachowanie interpretatora, przy czym emotywne i oceniające postawy nadawcy jak i również odbiorcy odgrywają decydującą rolę". Definicję sformułował T. M a l d o n a l d o: Glosariusz semiotyczny. Tłum. J. S i u t a. "Idee" 1974, [Kraków], s. 23.

[7] Zagadnienie mowy wewnętrznej w filmie jest uznawane za jedno z najistotniejszych w najnowszej refleksji nad filmem; w orientacji psychoanalitycznej powiązane z koncepcjami "ego" i "cenzury" wydaje się początkiem nowej ery filmoznawstwa. Nie miejsce więc tutaj na rozpatrywanie tych problemów. Zwracam jedynie uwagę na oryginalność i otwartość Eichenbauma - pierwszego teoretyka "filmowej mowy wewnętrznej". Eichenbauma intuicja, iż "mowa wewnętrzna różni się funkcjonalnie od języka zewnętrznego" była bowiem szczególnie formułowana dwa lata później (w 1929 roku) w tezach Praskiego Koła Lingwistycznego. Choć zgadzano się z intuicją Rosjanina, iż mowa wewnętrzna jest prawie nieobecna w życiu codziennym, to wyciągnięto z tego wnioski mniej płodne i ostrożniejsze niż w istocie chciałby Eichenbaum (Willemen, 1975, s. 60). Wydaje się bowiem, że autor "Stylistyki kina" traktował czynnik werbalny w myśli postrzegającego podmiotu jako ekran, na który film jest rzutowany; ich nakładanie się tworzy system znaczeń.

mu (a nie jako psychologicznego elementu percepcji). Metafora filmowa musi się opierać na metaforze słownej. Widz może pojąć metaforę filmową tylko w tym wypadku, jeśli w samym zapasie słów ma odpowiadające wyrażenie metaforyczne" (1972, s. 63).

Potwierdzając wypowiedzianą dalej zasadę, iż "metafora wizualna jest wizualną realizacją metafory słownej", Eichenbaum przytacza dwa przykłady: "W szynku, do którego wbiegł Szorin (bohater "Czarciego koła") widzimy bilard i kulę w p a d a j ą c ą do łuzy." Przez epizodyczność tej sceny reżyser daje do zrozumienia, że nie należy ona do fabuły, a jest komentarzem: zaczyna się "upadek" bohatera. Drugi przykład mamy w "Płaszczu", ("Szyniel", reż. G. Kozincew i L. Trauberg, 1926), w scenie między Akakijem Akakijewiczem a "ważną osobistością", zmieniają się skróty perspektywiczne: z dołu, kiedy Akakij Akakijewicz patrzy na "ważną osobistość" i z góry, gdy "ważna osobistość" krzyczy na Akakija Akakijewicza. "Z góry - z dołu" wzięto z metafory "patrzeć na kogoś z góry" (1972, s. 63).

Metaforze filmowej przyznaje Eichenbaum - moim zdaniem - rolę ornamentacyjną i wtórną. Ornamentacyjną, gdyż na przekór poglądowi, iż metafora wynika z chęci sformułowania myśli "ponad tematem" obydwa przykłady ilustrują (potwierdzają raczej niż budują oczekiwania widza) to, co wiadomo z dotychczasowego przebiegu filmu. Metafora jest wtórna wobec metafory słownej, nie może się bez niej obyć, ponadto: "jeśli metafora słowna nie pojawia się w świadomości odbiorcy w postaci wyraźnego obrazu wizualnego (gdzie znaczenie metaforyczne wypiera słownikowe), to metafora filmowa nie sięga granic możliwości

---

Główna funkcja mowy wewnętrznej polegałaby na udostępnianiu językowej zdolności do tworzenia wysoko zorganizowanych struktur znaczeniowych. Eichenbauma mniej interesuje kod ikonicznego nazywania czy leksykalizacja obrazu, bardziej z d o l n o ś ć d o k o n s t r u o w a n i a s i e c i r e l a c j i. Eichenbaum tym samym patronuje tym psychoanalitycznym koncepcjom, które pojmują mowę wewnętrzną jako "proces znaczeniowy ustanawiający warunki społecznego dyskursu" (Willemen, 1981).

ekspresyjnych pełnego zdania słownego" (1972, s. 64). Tak więc kierunek powstania metafory filmowej został niezmiennie ıstalony: rozpoczyna się od szczególnej, podatnej na "szczęśliwą" wizualizację metafory werbalnej. W konsekwencji Eichenbaum jest przekonany o przyszłości tego tropu: "metafory filmowe wspaniale się rozwiną, o ile będą korzystać z możliwości, jakie stwarzają skróty perspektywiczne, oświetlenie itp." (1972, s. 63). Nie podważy to jednak podstawowej reguły; radziecki teoretyk bowiem wyraża przekonanie: "Oczywiście, w dalszym rozwoju kina mogą powstać nowe schematy znaczeniowe, które posłużą do konstrukcji autonomicznych metafor filmowych, ale problem zasadniczo się nie zmieni (tj. fakt, iż metafora filmowa jest pochodna wobec słownej - przyp. W.G.)" (1972, s. 63).

Jurij Tynianow, który opublikował nieco więcej na temat kina niż Eichenbaum[8], problem metafory porusza w kilku zaledwie zdaniach. Jednakże kontekst podstawowej pracy "Prawa kina" (w niej tylko pisze o metaforze) stwarza warunki, w których sformułowania podobne do myśli Eichenbauma brzmią zgoła inaczej. Odnosi się wrażenie, iż ślad koncepcji teorii metafory według Tynianowa zawiera myśli nieortodoksyjne, częściowo "uwolnione" od aktualnego stanu techniki filmowej i rozwoju "języka filmu"; jego myśl jest bliższa współczesnemu pojęciu. Mianowicie Tynianow nie porównuje metafory filmowej do tropu słownego. Przeciwnie: sądzi, że realizacja metafory jest miejscem styku praw specyficznych dla sztuki filmowej - wyraża "transpozycję s t o s u n k u między przedmiotami i ludźmi" jako modus "perspektywy" wizualnej, wyraża nowe prawa czasu i przestrzeni. Tynianow podaje następujące przykłady funkcjonowania metafory:

"Jeśli pokażemy całujących się ludzi, to w następnym kadrze możemy przenieść tę czynność na innych nosicieli, »cało-

---

[8] Por. notkę bibliograficzną o Tynianowie W: Estetyka i film Red. A. H e l m a n. Warszawa 1972, s. 91. Ponadto w wydanym w 1977 roku w Moskwie wyborze pism Tynianowa ("Poetika. Istoria litieratury. Kino") zamieszczono pięć artykułów o kinie: "Prawa kina" są pozycją najbardziej interesującą.

wać się« będą gołębie. Przedmiot zostaje podzielony, ten sam znak odpowiada różnym nosicielom; jednocześnie ulega rozczłonkowaniu sama czynność i w drugiej paraleli (gołębie) występuje tylko jej określone zabarwienie znaczeniowe" (1972, s. 75)

oraz

"Jeśli po kadrze, w którym w zbliżeniu, widzimy człowieka na łące, nastąpi w zbliżeniu, kadr świni wędrującej po tej samej łące, to prawo s t o s u n k u z n a c z e n i o w e g o między kadrami i prawo p o z a p r z e s t r z e n n e g o, p o z a c z a s o w e g o sensu zbliżenia zapobiegnie naturalnej motywacji, takiej jak jedność czasowa i przestrzenna spaceru człowieka i świni. W rezultacie przyjętej kolejności kadrów otrzymamy nie czasowe i przestrzenne przejście do świni, lecz porównanie znaczeniowe: człowiek jest podobny do świni" (1972, s. 76).

Pierwszy przykład oddala się, moim zdaniem, od natrętnej koncepcji metafory ozdobnej, zbliża natomiast do subtelniejszej funkcji metafory jako procedury niezbędnej dla wyrażenia pewnego stanu rzeczy niewyrażalnego za pomocą innych środków (przypomnijmy Beardsleya "indispensability thesis"). Kolejność kadrów sugeruje bowiem, że Tynianow nie traktuje "całujących się gołąbków" jako elementu metaforyzującego czynność ludzką ukazaną wcześniej. Przeciwnie: zastanawia się, jak ukazać czynność "całowania się" gołębi. Problem jest istotny: być może, ornitolodzy mają gotową odpowiedź, ważne wydaje się jednak, że tzw. wiedza potoczna (widza kinowego) nie dysponuje skodyfikowanym obrazem tej czynności (szczególnie, że dotykanie się dziobami w ustawieniu frontalnym bądź głaskanie skrzydłami gołębi znajdujących się obok siebie, obserwator skłonny jest poczytywać zarówno za objaw czułości, jak i agresji). Drugi przykład jest interesujący ze względu na wyrażaną intuicję, nie prawo - jak chciałby Tynianow - której za-

przecza współczesna semiotyka. Powiada on bowiem, iż bliskość syntagmatyczna ujęć promieniuje na ich diegetyczną bliskość przestrzenno-czasową (choć trzeba zauważyć, że Tynianow orzeka o zbliżeniu,a nie o każdym rodzaju planu).

Radziecki teoretyk i pisarz nie próbuje uznawać konkretnych środków wyrazowych za najwłaściwsze dalszemu rozwojowi metafory. Otwartość w formułowaniu tez oraz diagnozy o wieloznaczności elementów "języka filmu" stawiają go w rzędzie prekursorów refleksji o metaforze (pisze bowiem: "Tak wygląda droga ewolucji metod kina: odrywają się one od motywacji »powierzchniowej« i nabierają »własnego« sensu czyli tracą j e d e n zewnętrzny sens i uzyskują w i e l e »własnych« wewnętrznych znaczeń. Ta wielość i wieloznaczność umożliwia zachowanie metody, czyni ją »własnym« elementem sztuki, a w danym wypadku - »słowem« kina" (1972, s. 77).

W pismach teoretycznych i filmach Siergieja Eisensteina wielokrotnie pojawia się problem metafory, charakterystycznego elementu języka filmu. Analizując swoje utwory (w 1944 roku) w cyklu studiów teoretycznych, dostrzega stadium wstępne formowania się metafory filmowej. Polega ono na operowaniu metaforą prymitywną: "Droga do zrozumienia normalnego języka filmowego całkiem naturalnie wiodła przez stadium wypadu w dziedzinę prymitywnej metafory. Ciekawe, że pod tym względem zbliżyliśmy się do metody twórczej starożytności. Na przykład »poetycki« obraz centaura jest po prostu połączeniem człowieka i konia, co ma wyrażać myśl, którą nie sposób jest oddać za pomocą bezpośredniego obrazu" (1959a, s. 86). Eisenstein poddaje krytyce tego rodzaju figury. Powtarzający się refren kobiety z kołyską w filmie Griffitha "Nietolerancja" ocenia następująco:

> "Fragment z Whitmana, który posłużył tu Griffithowi za inspirację, nie wkomponowany w h a r m o n i j n y r y t m u j ę ć m o n t a ż o w y c h, lecz pokazany jako oddzielny obraz, sprawił, że kolebka absolutnie nie dała się wyab-

strahować w symbol wiecznie odradzających się epok i pozostała zwyczajną kołyską, budząc śmiech, zdziwienie lub przykrość u widzów" (1959a, s. 83).

Jako podobne niepowodzenie uznaje sekwencję z nagą kobietą w "Ziemi" Dowżenki (1930) mającą konotować wiecznie odradzające się życie. Oto przyczyny:

"[...] cała kompozycja "Ziemi" skazana była na niepowodzenie, ponieważ [...] reżyser wmontował w scenę pogrzebu o g ó l n y p l a n c h a t y, a w niej miotającą się nagą kobietę. Realna postać kobiety absolutnie nie budzi w widzu u o g ó l n i a j ą c y c h s k o j a r z e ń, nie łączy się z p o j ę c i e m b u j n e j p ł o d n o ś c i, u c z u c i o w e j a f i r m a c j i ż y c i a, którą reżyser pragnie rozciągnąć na całą naturę, panteistycznie przeciwstawioną tematowi śmierci i pogrzebu.

Nie pozwalają na to widły do garnków, same garnki, piec, ręczniki, stołki, serwety - wszystkie realia, od których można było bez trudu uwolnić postać kobiety przez o b c i ę c i e k a d r u - ta zbędna rodzajowość nie zaciemniałaby wówczas znaczenia metafory" (1959a, s. 83).

Przykładem tego typu metafor w jego własnych pracach są zestawienia przedstawicieli partii drobnomieszczańskich z instrumentami muzycznymi w "Październiku" (1928): "Harfy były plastyczną definicją miodopłynnych przemówień oportunizmu mienszewickiego na Drugim Zjeździe Rad w roku 1917. Bałałajki zaś ilustrowały dokuczliwe brzękanie pustych słów w obliczu nadciągających groźnych wydarzeń historii". Był to - według Eisensteina - okres konieczny, który miał miejsce w każdym języku (werbalnym), także w języku filmowym: "przyszły artykułowany język montażu musiał w okresie początkowym przejść przez etap nasilenia metafory, odznaczającej się obfitością nie zawsze dość wartościowych »konceptów plastycznych«" (1959a, s. 89).

Etap bardziej dojrzały związany jest z przekonaniem, że: "tajemnica kompozycji montażu leży w e m o c j o n a l n e j s t r u k t u r z e j ę z y k a. Albowiem zarówno sama zasada montażu, jak i jego swoisty układ są ścisłym o d w z o r o w a n i e m b u r ż l i w e g o e m o c j o n a l n e g o j ę z y k a" (1959a, s.89). Istnieją jednak przyczyny znacznie ważniejsze niż lingwistyczne, stwarzające możliwość przejścia do bogatszego, właściwego stadium rozwoju metafory. Rozpatrując niepowodzenie Griffitha ilustrującego wizualnie frazę wiersza Whitmana, Eisenstein nie widzi źródła błędu w immanentnych uwarunkowaniach materiałowych i estetycznych utworu filmowego: "Sprawa nie polega na tym, że obraz przy prawidłowym ujęciu i opracowaniu nie może być podniesiony do kategorii metafory, porównania, skojarzeń" (1959a, s. 85). Przyczyna tkwi w tym, że kinematografia amerykańska (i Griffith jako jej wytwór) nie jest zdolna do ujmowania zjawisk, faktów historycznych w kategoriach dialektyki marksowskiej, bowiem tylko "marksizmowi dokonać się udało takiej samej rewolucji w w y ż s z y c h d z i e d z i n a c h poznania, jakiej dokonała ludzkość, gdy w swoim czasie wypracowała pierwsze narzędzia produkcji, które dały jej możność p i e r w s z e g o p o s ł u g i w a n i a s i ę a b s t r a k c j ą, pojęciami p r z e n o ś n y m i , m e t a f o r y c z n y m i" (1959a, s. 85).

Przykładem metafory właściwej, skojarzeniowej (wymagającej nie tylko percepcji wizualnej, ale konstrukcji myślowej) są kadry lwów w "Pancerniku Potiomkinie": "trzy n i e z a l e ż n e duże plany r ó ż n y c h marmurowych l w ó w w r ó ż n y c h pozach stapiały się w j e d n e g o lwa w skoku, co więcej - w inny w y m i a r f i l m o w y, w ucieleśniony okrzyk metaforyczny: »Ryknęły kamienie!«" (1959a, s. 92).

W innych rozważaniach Eisenstein porównywał oddziaływanie katachrezy i metafory. Tę pierwszą (niewłaściwe użycie słowa, anomalię) pojmował jako "nieodzowny moment niemal każdego semantycznego rozwoju", ta druga różni się od katachrezy, lecz "we wczesnej fazie roz-

woju mowy i myślenia zbliżone [...] [jest - W.G.] w swej służebnej funkcji" do niej (1975, s. 489).

Ten problem ilustrują teoretyczne eksperymenty Eisensteina z barwą. Kreśląc pomysł scenariusza barwnego filmu animowanego (igraszki "upostaciowionych" krążków świetlnych sygnalizacji ulicznej), twórca informuje o następującej kolejności działań artystycznych:

> "Po pierwsze: oderwaliśmy barwę od normalnego i właściwego dla niej środowiska, [...] W następnej fazie barwa (i zarys konturu) zaczynają pragnąć realnej przedmiotowości, [...] Pozbawiony możliwości ukazania wzajemnego dążenia ku sobie »oblubieńców« za pomocą ich »gry«, pozbawiony ze względów cenzuralnych możliwości szczegółowego pokazania owego popędu, w poszukiwaniu substytutu przekazu ... musiałem uciec się do innej formy wypowiedzi - do metafory barwnej" (1975, s. 444-446).

Metafora barwna (lub inaczej plastyczna) jest dla autora "Iwana Groźnego" (1944-1946) niezmiernie pouczającym, z punktu widzenia semiotyki, przykładem: przekracza bowiem bariery uwarunkowań materiałowych różnych sztuk. W reportażu z ruin Leningradu pisanym w 1945 roku Eisenstein zauważa "manierę ujęcia i środki opisu korespondujące z metodą plastycznej metafory" (1975, s. 494). Oto "tożsamość konturów wiąże dla autora leje po pociskach z pustymi ramami w Ermitażu; oraz te same ramy - z Iglicą Inżynieryjnego Zamku, która powiązana jest z nimi - mimo jaskrawej różnicy kształtu i rysunku - za pomocą barwy: wspólnej im obu ... pozłoty" (1975, s. 494). Eisenstein dotyka tu istotnego problemu filmowej semiozy, mianowicie sposobów autorskiego sugerowania podstaw podobieństwa elementów. Co łączyć winien widz, by uznać (zgodnie z intencją twórcy), że różne elementy są podobne: ich bliskość w syntagmie? podobieństwo kształtów? barwy? dźwięków? podobieństwo kontekstu, w jakim je widzimy? A może podobieństwo barwy pomimo różności kształtów - jak w powyższym przykła-

dzie? Brak odpowiedzi nie umniejsza doniosłości faktu, iż problem został postawiony.

Teorii Eisensteina nie sposób oddzielić od jego dokonań filmowych (ponadto nie jest wyjaśnione, którego typu działania były chronologicznie pierwsze w jego procesie twórczym). Spróbuję się zastanowić nad realizacją kilku metafor w "Październiku", stosując wcześniej sygnalizowane punkty widzenia.

"Październik" jest filmem propagandowym ze względu na czynniki zewnętrze (sposób produkcji i rozpowszechniania) oraz wewnętrzne. Zamysł propagandowy, który trzeba odróżnić zarówno od koncepcji filmu politycznego, jak i propagandy apelu, powoduje, iż widz staje się biernym, pasywnym obiektem "napaści" i zmuszony jest przyjmować określony punkt widzenia. Racje drugiej strony nie istnieją, a jeśli nawet, to argumenty skomponowane w absurdalną i nielogiczną siatkę połączeń - tracą swą wagę. Propaganda tak steruje odbiorem, by powstała reakcja afektywna alienująca afektywny osąd. Fakty są izolowane i analizowane poza kontekstem (Neal, 1977, s. 44). Aspekt propagandowy "Października" widoczny jest już w doborze materiału. Film zamierzony i reklamowany jako kronika i dokument lat rewolucji nie ukazuje np. postaci Trockiego i jego roli w rewolucji: już na tym etapie twórca selekcjonuje i izoluje fakty[9]. Paradoksem jest, iż z "Październikiem" wiąże się koncepcja montażu intelektualnego. Specyficzny sposób łączenia kadrów wynikał z fascynacji reżysera pismem japońskim: metodą skojarzeń prostych hieroglifów oznaczających rzeczy w hieroglify złożone oznaczające pojęcia. Eisenstein uważał, iż jest możliwe przeniesienie tej zasady w sposób bezpośredni do procesu kinowej semiozy, że jest to szansa znalezienia "najbardziej zwięzłego języka dla wyobrażenia abstrakcyjnych pojęć" (1959a, s. 38). Historycy twierdzą: "Jeszcze jedną pobudką kierującą myśl Eisensteina ku »kinu intelek-

---

[9] Zauważają to R. A r m e s: Film and Reality. An Historical Survey". London 1974, s. 176 oraz A. C a s t y (1973, s. 38).

tualnemu« jest [...] nieustanne dążenie do rozszerzenia i pogłębienia percepcji widza. Eisenstein nie zgadza się [...] z przekonaniem o istniejącym w sztuce konflikcie między językiem obrazów i językiem logiki" (Dreyer-Sfard, 1964, s. 109). Można także przytoczyć wiele wypowiedzi Eisensteina na temat potrzeby aktywności percepcyjnej widza kinowego, np.: "Nowa sztuka powinna skończyć z dualizmem sfer »uczucia« i »rozsądku«. Powinna przywrócić nauce jej uczuciowość. Intelektualnemu procesowi jego płomienność i pasję. [...] Jaki rodzaj sztuki zdoła im sprostać? [...] Jedynie i wyłącznie film intelektualny. Synteza filmu emocjonalnego, dokumentalnego i absolutnego. Tylko film i n t e l e k t u a l n y będzie w stanie położyć kres rozdźwiękowi między »językiem logiki« i »językiem obrazów«. Na gruncie języka dialektyki filmowej" (1959c, s. 304). Niezgodność między teorią a praktyczną realizacją wynika, w moim przekonaniu, stąd, że Eisensteinowskie pojęcie "dialektyki filmowej" dotyczy raczej sfery teorii filmu niż "walki przeciwieństw" na poziomie tworzenia przez widza sensu (ma ono niewiele wspólnego z takim rozumieniem dialektyki, które dopuszcza wolność widza do racjonalnego osądu). Nie odkrywam nic nowego: twórca "Pancernika Potiomkina" z dumą głosił, że uprawia działalność propagandową. Przedstawiając program i cel rozwoju kina intelektualnego pisał: "Udziałem zaś nowego filmu, jedynie zdolnego włączyć konflikt dialektyczny w tworzenie pojęć, stanie się zadanie wszczepienia ideologii komunistycznej milionowym masom ludzi. Stanowiąc ostatnie ogniwo w łańcuchu wszechprzenikającej rewolucji kulturalnej, pracując dla jedynego monistycznego systemu - od wychowania kolektywnego i kompleksowej metody nauczania do najnowszych form sztuki - przestając być sztuką i przechodząc do stadium swego rozwoju" (1959c, s. 306).

Przykładami działań reżyserskich polegających na "wpisaniu" w tekst filmu widza w pozycji określonej powyżej są cztery sekwencje słynnych połączeń montażowych i metafor filmowych[10].

---

[10] Marie-Claire R o p a r s analizując funkcję metafor w "Październiku" przeciwstawia się poglądowi Mitry'ego o "niemetaforyczno-

1. HARFA I BAŁAŁAJKA

Głupie twarze, usta wykrzywione w grymasie, na przemian chytre i tępe spojrzenia, dramatyczne gesty przedstawicieli partii drobnomieszczańskich przemawiających na Zjeździe Rad - nie pozwalają widzowi sądzić ani przez chwilę, że mówią oni rzeczy słuszne, że można czuć do nich sympatię. W tę sekwencję wmontowany jest posąg kamiennego anioła ze złożonymi rękami, śpiący chłop na sali obrad. Cel został osiągnięty! Widz jest pewny, że drobnomieszczanie nie mogą mieć racji, skoro swymi przemówieniami usypiają słuchaczy (tym większy kontrast, iż wcześniej pokazano rozentuzjazmowanych słuchaczy mowy Lenina). Dwóch mówców "znaczy" całą partię - to oczywista synekdocha. Natomiast wnioskowanie, że fakt prezentacji nudnej wypowiedzi "znaczy" fałszywość programu politycznego jest metaforą (na bazie synekdochy i metonimii) wnioskowaną z przebiegu całego utworu.

Jakby nie dość tego: w sekwencji po przemówieniu esera następuje zbliżenie bałałajki, obrazowi mienszewika towarzyszy ujęcie gry na harfie. To czysty przykład takiej metafory, której obydwa człony są obecne w tekście, ale jeden z nich nie należy do diegezy. Elementy metaforyzowane (mienszewik, eser) pojawiają się w akcji, elementy metaforyzujące (harfa, bałałajka) są obce, swoje pojawienie zawdzięczają jedynie walorom symbolicznym[11]. Wydaje się, że arbitralność i natręctwo tych zestawień (co spowodowało niezrozumienie i krytykę) wynika z umieszczenia ich w takim właśnie (propagandowym) komunikacie. Prymat aspektu referencyjnego w odbiorze, a nie symbolicznego lub metaforycznego, przedstawionych instrumentów muzycznych wynikał stąd, że w niewielu fragmentach (poza wyróżnionymi przez nas) istnieją dy-

---

ści" figur w tym filmie. Jej zdaniem podstawową i najbardziej oczywistą ich funkcją jest oddziaływanie ideologiczne: "przedstawiają one rzeczywistość »jako wynik poszukiwań (w y t w ó r montażu)« a »nie jako coś danego«" (1973, s. 109-128).

[11] Metz przytacza analizy M. Ropars-Wuilleumier, z których wynika, że harfa jako rysunek na szklanych drzwiach jest obecna wcześniej w diegezie filmu (Metz, 1977, s. 240).

spozycje do rozwijania systemu konotacyjnego, deszyfrowania symboli: mentalnej pracy widza, który rozwikłuje zagadki percepcyjne, buduje spójny tekst.

2. BOGOWIE

Zdobyty Pałac Zimowy jest przedstawiony synekdochicznie poprzez serię ujęć w bliskich planach. Ukazano meble, komnaty, naczynia, ozdoby. W scenę penetracji przedmiotów wcięto sekwencję ujęć przedstawiających kolejno: barokową rzeźbę Chrystusa, wielorękie bóstwo hinduskie, japońskie wizerunki i następnie afrykańskie i eskimoskie posążki bogów. Zauważa się, że kolejne ujęcia są zmontowane wedle zasady stopniowego zacierania się ludzkiego oblicza boga, (ostatni element łańcucha to wizerunek eskimoski - drewniany klocek). Przedstawiona konstrukcja metonimiczna wydobywa elementy wspólne: abstrakcyjne pojęcie boga. Natomiast kierunek regresji (od człowieka do kawałka drewna, odwracający prawdziwy rozwój idei) ma u swej podstawy metaforę: ośmieszenie i pomniejszenie idei religii w ogóle. Taka możliwość interpretacyjna (nawet konieczność) wynika z szerszego kontekstu ideologiczno-politycznego: materialistycznego światopoglądu oraz tezy o zgubnym wpływie religii na masy. Można interpretować tę sekwencję z innego punktu widzenia i twierdzić, jak Wiktor Szkłowski, że:

> "Zwycięstwo ludu w "Październiku" to nie tylko zdobycie szturmem Pałacu Zimowego. W rzeczywistości bramy pałaou nie były zamknięte i nie trzeba było przez nie się przedzierać. Ale przechodzenie przez bramę ukazało ostateczne pokonanie nie tylko caratu, lecz również panowanie rzeczy. [...] »Październik« - to film o rewolucji, o konieczności rewolucji, nie tylko rosyjskiej. Jest to tęsknota człowieka za uwolnieniem się od rzeczy, za niebem, za swobodą myśli. Śmieszne zabawki, rozmaite zegary, postaci wszelkiego rodzaju bogów zapełniają tysiące pokojów" (1980, s. 166-168).

Siegfried Kracauer tak ocenia scenę bogów:

> "Wszystko przemawia jednak za tym, że sens tej sekwencji jest nieuchwytny dla wielu widzów, gdyż odbierają go raczej jako bezcelowe nagromadzenie religijnych obrazów, niż jako atak na religię. Eisenstein przecenia oddziaływanie znaczeń zdjęć i dlatego próbuje, za wszelką cenę, przesłonić ich znaczenie sensem dodatkowym, który on sam uważa za właściwy" (1975, s. 230).

Swobodę myśli i wolność człowieka, chęć uwolnienia się od rzeczy wyraża jednak w "Pancerniku" fascynacja materialnością, tłumienie potencjalnych wieloznaczności, ikonografia przedstawiająca manichejski świat stosunków społecznych.

3. SCHODY

Scena wchodzenia szefa Rządu Tymczasowego, głównodowodzącego Kiereńskiego, marmurowymi schodami Pałacu Zimowego, wydłużona kilkakrotnie w porównaniu z rzeczywistym działaniem fizycznym, jest przerywana napisami tytułów i godności Kiereńskiego. W scenę wmontowano plan przedstawiający pawia rozwijającego swój ogon - wachlarz oraz popiersie Napoleona. Efekt przedłużenia czasu trwania sceny ponad percepcyjną potrzebę był Eisensteinowi znany doskonale. Dzięki temu osiągnął twórca "Pancernika Potiomkina" monumentalizm i patos sekwencji schodów odeskich. Znał jednak obosieczność i zdradliwość metody. Pisze bowiem o przypadkowym zwolnieniu tempa projekcji "Pancernika" i przedłużeniu percepcji ujęcia marmurowych lwów:

> "Zazwyczaj owa »rzeźbiona metafora« przemyskała tak raptownie, iż analityczne zdolności percepcyjne widza nie były w stanie dokładniej jej uchwycić; zrywające się do skoku lwy wywoływały wrażenie takiego np. zwrotu »wydające ryk kamienie«. Przy dłuższym jednak zatrzymaniu na nich uwagi bezpośrednie

> uderzenie w percepcję widza przeobraziło się w proces u ś w i a d a m i a n i a sobie f o r m a l n e g o c h w y t u, w »zdemaskowanie sztuczki iluzjonistycznej«; widownia błyskawicznie odpowiadała nieuchronną reakcją - powszechnym śmiechem, którym zawsze kwituje się »nieudaną sztuczkę iluzjonisty«" (1975, s. 351).

Zdolność metaforyzowania jest w tym przypadku pochodną działania technicznego, przydany jej walor satyryczny jest raczej naturalny niż uformowany na drodze konwencji.

4. MOST

Sekwencja podnoszenia mostu pałacowego zawiera w sobie izolowane elementy metaforyki (raczej symboliki: biały koń, długie białe włosy martwej dziewczyny). Nie to jednak stanowi istotę sceny. Alan Casty określa to połączenie ujęć jako synekdochę. Zwraca uwagę na komponowanie montażowych ujęć kulminujące w serii dwunastu różnych kadrów zmontowanych jako jeden ruch mostu. Powoduje to szczególną eksplozję emocjonalną, zmianę kompozycji elementów w akcji. To synekdocha - według Casty - bo rozszerza siłę emocjonalną tej frazy montażowej na dramaturgię całego dzieła (Casty, 1973, s. 38). Jestem skłonny twierdzić, że główny akcent sekwencji podnoszenia tkwi nie w tym, że określa ona c a ł y utwór, lecz w tym właśnie, że o k r e ś l a. Jedna scena gra tu rolę całej siatki dramaturgicznej, udziela jej swej siły, kondensuje to, co występuje w mniej wyraźnej postaci na przestrzeni całego tekstu. Widzimy tu więc metaforyczną informację o konstrukcji utworu (zbudowaną na bazie synekdochy).

Wyróżniłem w "Październiku" cztery metafory: dwie z nich uważane są za "nieczytelne" i nieudane, trzecia okazuje się trickiem technicznym o stałej konotacji, czwarta informacją metateksową. Trzeba stwierdzić, że widz "Października"(założony przez twórcę)jest bardziej mechanicznym rejestratorem, najbardziej obiektem manipulowa-

nia emocjami - a na pewno nie jest krytycznym, racjonalnym odbiorcą posługującym się intelektem. "Kino intelektualne" bez intelektualnego odbioru? Jeśli jest to komunikat propagandowy - wówczas paradoks ten staje się smutną prawdą.

Sytuacja Eisensteina (bogactwo i oryginalność koncepcji z jednej strony, zupełna niekomunikatywność percepcyjna zrealizowanych tropów z drugiej strony) ma, rzecz jasna, uzasadnienie teoretyczne. Błędem Eisensteina było to, iż "wierzył, że taka operacja powiązania dwóch kadrów, z których jeden zachowałby swój sens przedmiotowy a drugi, wyizolowany z fizycznej zdarzeniowości, użyczyłby pierwszemu jedynie określonej, wyabstrahowanej zeń cechy, jest możliwa" (Książek-Konicka, 1980a, s. 24). Myślę, że można dołączyć nowy aspekt mianowicie natury pragmatycznej. Błędem Eisensteina było, iż usiłował połączyć cele agitacyjno-propagandowe z zagadnieniami estetycznymi filmu, zakładając, że te pierwsze mogą zdominować i określać sztukę. Konsekwencją takiej postawy ("wrzucenia artysty we wrogi mu świat") stało się rzeczywiste lekceważenie potencji percepcyjnej widza, traktowanie odbiorcy jako ubezwłasnowolnionego i biernego receptora bodźców.

Sytuacja radzieckiej myśli filmowej jest szczególnym przejawem wpływów określonej sytuacji politycznej i stanowi ekstremalny przykład. Rozwój tej koncepcji metafory wydawać się może w późniejszych tekstach innych teoretyków mniej klarowny od powyższego "wzorca".

W zgoła innym kręgu kulturowym i odmiennych warunkach polityki i produkcji filmowej zręby retoryki filmu tworzy filozof - teoretyk filmu i realizator, Jean Epstein. W artykułach z lat 20-ych Epstein postuluje badanie reguł filmowej gramatyki i retoryki na zasadach odrębnych niż te, które mają odniesienie do języka słownego (por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 125). Słynny manifest z roku 1921 "La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence" zawiera podrozdział o obiecującym tytule "Èsthétique de métaphoreş", który, najzupełniej w zgodzie z duchem ówczesnego uprawiania refleksji nad filmem w arty-

stycznym Paryżu, nie próbuje opisać czy postulować praw owej estetyki. Sądy Epsteina na temat metafory są zarówno oryginalne, jak i stymulujące do dalszych rozważań.

Epstein uznaje Abla Gance'a za pierwszego realizatora świadomie używającego metafory wizualnej. Metafora jest wielkim odkryciem, środkiem ekspresji filmowej rokującym kinu przyszłość, przeszkodą bywa natomiast powolność (tj. zwolniony rytm), "która ją wykrzywia", oraz symbolizm, "który maskuje metaforę" (1974, t. 1, s. 68). Zasada metafory wizualnej jest taka sama jak w życiu onirycznym i normalnym, ekran kinowy jest tym szczególnym miejscem, które zakłada (tj. wymaga) metaforę. Wymyślone przez Epsteina przykłady wizualizacji metafor w wierszu Apollinaire'a świadczą o oryginalności pomysłów francuskiego artysty: widać wyraźnie, iż montaż cięty był metodą nie tyle nieuniknioną w rozwoju środków wyrazowych, co najłatwiejszą i - jak wówczas sądzono - najskuteczniejszym sposobem tworzenia znaczeń. Oto Epstein tak "widzi" dwuwiersz Apollinaire'a, w którym opadające liście, cienie światła i białe ptaki powiązane są metaforyczną więzią: wyobraża sobie zdjęcia nakładane, wyłonione z głębi, później wynurzające się bliżej i natychmiast przerwane - zwiędłe liście, które spadają i wirują. Liście szybko "przenikają" w lot ptaków, przy czym scena jest wolna od symbolicznych nadwyżek: ptaki nie są gołębiami ani krukami, lecz po prostu ptakami (1974, t. 1, 86).

O tym jaki jest związek metafory słownej i wizualnej Epstein mówi pośrednio w napisanym pięć lat później eseju "Le cinématographe vu de L'Etna": "Pisarz powinien znać kombinacje słów, które służą do pisania. By zgłębić sztukę pisania chwyta się świadomie lub nieświadomie retoryki. Ale my, autorzy filmu, którzy zgłębiliśmy wszystkie elementy ekspresji filmowej tę gramatykę, tę retorykę całkowicie unieważniamy" (1974, t. 1, s. 145-146).

Béla Balázs, twórca klasycznej teorii filmu niemego określonej przez historyków jako "poetyckie nożyce" (Aristarco, 1951) jest przekonany, że film zdolny jest pokazać tropy języka werbalnego, metafo-

ry literackie, jak je nazywa. Niewiele jednak przykładów metafor uzyskiwanych dzięki ciętemu montażowi można znaleźć w pismach Węgra. Balázs używa bowiem także sformułowań "metaforyka ujęć" oraz "montaż metaforyczny", przy czym określniki te, rozumiane jako synonimiczne do terminów "symbol" i "fotogenia", potwierdzają przekonanie o braku klarownej koncepcji pojęcia metafory w pismach autora "Człowieka widzialnego". Jeśli spojrzeć na strukturę powiązań elementów w przykładach Balázsa, to daje się zauważyć tendencja do przypisywania całostkom percepcyjnym ("obrazom filmowym", jednostkom nie przekraczającym długości ujęcia) szczególnych zdolności konotacyjnych.

Przyczyny są trzy:

- określona wiedza i wrażliwość widza oparta na kontekście całego utworu lub ujęć poprzedzających,
- używanie określonych technicznych środków: rodzajów planów i ustawień kamery, układów plastycznych, deformacji oświetlenia,
- przekonanie o zdolności, a nawet łatwości, wizualizowania tekstów poetyckich za pomocą filmu.

Oto Balázs opisuje, jak kamera patrzy na przebieralnię górników (film Karla Grüne (1957, s. 97)):

> "Wiszące ubrania (cywilne) widzimy w zbliżeniu. Odnosi się wrażenie, jakby wisiał cały »rząd powieszonych« ludzi. Potworny widok. Każdy mógł zrozumieć jasno symbolikę tej sceny. Otóż tu wisi »człowiek« - mówi do nas obraz - człowiek, z którego wyszedł górnik. »Człowiek« musi pozostać na górze, a ten co schodzi do szybu, nie jest człowiekiem, lecz tylko maszyną" (1957, s. 97).

W "Końcu Sankt Petersburga" (W. Pudowkin, 1927) kosy powstańców chłopskich wyrastają z ziemi jak krzewy, szuwary - "znaczą" żywiołowość i siłę buntu (1957, s. 109). W filmie Eisensteina na schodach odeskich "nie ludzie, lecz same buty depczą po twarzach leżących. Buty te mają tak nieforemną, głupią i nikczemną fizjonomię, że na ich

widok widz mimo woli zaciska pięść. A to już jest metaforyczne działanie obrazu" (1957, s. 109). Żyrandol w "Październiku" po zdobyciu Pałacu Zimowego drży, chwieje się, wreszcie zrywa i upada refigurując koniec rządów carskich.

Balázs ma pełną świadomość sposobu tworzania i oddziaływania metafor, pisze bowiem:

> "W przytoczonych wyżej metaforycznych ujęciach sfotografofowane obiekty istnieją w otaczającej nas rzeczywistości. Podkute kozackie buty, kryształowy żyrandol Pałacu Zimowego i małe żaglówki [powitanie Pancernika przez lud Odessy w »Pancerniku Potiomkinie« - przyp. W.G.] są prawdziwymi przedmiotami wziętymi z rzeczywistości i jedynie dzięki odpowiedniemu ustawieniu kamery otrzymują one głębszą treść, drugie, jakby symboliczne znaczenie, a przy tym nic nie tracą ze swojego pierwotnego, realnego sensu. Jeśliby ktoś nawet nie potrafił zrozumieć owego drugiego znaczenia obrazu, to ujęcie będzie jednak miało swój sens i zostanie zrozumiane jako część danej sceny" (1957, s. 111).

Balázs w tej kwestii modyfikuje koncepcje Eisensteina: jest pewny, że owa nadwyżka konotacyjna wyzwolona przez szczególną ich prezentację nie niszczy ich referencyjnego statusu przedmiotów, podczas gdy radziecki teoretyk pragnął oddzielenia pojęcia "gorąco" od wskaźnika temperatury, "głębokości" od "metrów i sążni" (Eisenstein 1959a, s. 91).

Drugi punkt sporny jest jeszcze wyrazistszy: Eisensteina montaż intelektualny mógł być albo odgadnięty (co się rzadko zdarzało) lub też ów fragment ulegał rozsypce, okazywał się niespójny, nieakceptowalny. Balázs chciałby uniknąć tego błędu (krytykował koncepcję montażu intelektualnego), postulując istnienie odbioru fakultatywnego: widz bądź postrzeże znaczenie metaforycznie, bądź nie, lecz wtedy także uzna ów fragment za spójny i zaakceptuje go jako wyrażenie "nor-

malne", niemetaforyczne. Doprawdy, zadziwiająca jest przenikliwość postulatu Balázsa, której nie powstydziłby się współczesny semiotyk.

Owo szczególne znaczenie symboliczno-metaforyczne może powstać także w wyniku specjalnej organizacji większego fragmentu (niż "obraz") filmu, czyli "montażu metaforycznego" (Balázs, 1957, s. 122). Nie zestawienie kontrastowych, ciętych ujęć stanowi jego istotę, lecz rytm i sugerowanie widzenia pokazanego przedmiotu jako innego, nie tego samego. Balázs cytuje następujący przykład:

> "Również i ten rodzaj montażu widzieliśmy już u D.W. Griffitha, kiedy w jednym ze swoich filmów pokazał, w jaki sposób prasa zniszczyła dobrą opinię pewnej kobiety. Widzimy ogromną drukarnię wielkiego dziennika. Olbrzymie maszyny rotacyjne podobne są do atakujących czołgów. Tc widoczne podobieństwo staje się porównaniem, które wyzwala skojarzenia. Maszyny rotacyjne wyrzucają z siebie gazety jak miotacze kul sypiące nabojami. To porównanie powstaje w świadomości widza na widok przerażonej twarzy kobiety wmontowanej przez reżysera między klatki, które pokazują maszynę rotacyjną. Nasza wyobraźnia zostaje pobudzona i kroczy w odpowiednim kierunku. Na skutek sugestii montażu, patrząc na maszyny rotacyjne, widzimy ich złe oblicza. Ogromne stosy gazet biegnących wprost na nas robią wrażenie lawiny, której nic nie zdoła powstrzymać. Montaż pokazuje co chwila przestraszoną, bezradną ofiarę - kobietę, którą maszyna rotacyjna niemal zgniata i miażdży. W końcu zemdlona kobieta leży pod ogromnymi walcami maszyny. W ten sposób montaż stworzył metaforę" (1957, s. 32).

Karol Irzykowski, budując w 1924 roku podwaliny estetyki filmu, formułuje oryginalne poglądy na temat funkcjonowania figur filmowych - odpowiedników tropów w poezji. Przy czym analogiczność dotyczy sfery działania, a nie budowy figur (o tym dowiemy się zgoła niewiele od Irzykowskiego). Podstawową zasadą jest p a r s p r o t o t o (me-

tonimia i synekdocha): przedstawienie "dobrze dobranego" szczegółu, z którego pobudzona wyobraźnia odbudowuje całość (1977, s. 141-142). Oprócz zasady "część zamiast całości" kino wykorzystuje wiele innych: całość zamiast części, przyczyna zamiast skutku. Irzykowski zdaje się formułować odpowiedź na pytanie o przyczynę powstawania figur: twórca kieruje się, rzecz jasna, zasadą ekonomii, choć z drugiej strony troska o to, by kierować i pobudzać wyobraźnię widza, zmusza go do stawiania zagadek. Jedną z form zagadki jest używanie rzeczy (ręka zamiast ciała), relacji i stosunków (kot i pies w budzie skaczącej jak żywe stworzenie) niewłaściwych, "niby niezgodnych z jej (rzeczy-przyp. W.G.) istotą", lecz trafnych (1977, s. 142). Zagadki do odgadnięcia, szarady, tajemnicy domaga się odbiorca. Zadanie twórcy to schlebianie tym żądaniom zarówno po to, by opanować percypującego, ale równocześnie dostarczyć mu podniet estetycznych.

W cieniu Balázsa pozostają uwagi o metaforze innego teoretyka filmu niemego, Rudolfa Arnheima. W książce "Film jako sztuka" (wydanej w 1933 roku) autor, dokonując systematyzacji środków wyrazowych sztuki filmowej, podaje przykłady takich działań reżyserskich za pomocą których "wyrażone zostają idee całkowicie abstrakcyjne, często intelektualne i zasadniczo niewizualne" (1961, s. 32).

W "Varieté" (1925) Ewalda A. Duponta pojawia się więzień (grany przez E. Janningsa): jego twarz jest niewidoczna, natomiast ekran przesłaniają barczyste plecy, na których widnieje więzienny numer. Wyrażona tym samym zostaje myśl: "Oto jeden z tłumu, nie jednostka, lecz numer" (1961, s. 32). W filmie Eisensteina "Linia generalna" (1927) chłopka prosi kułaka o pożyczenie konia, ten odmawia, jego plecy przesłaniają ekran ("potężny zetrze bezbronnego" konkluduje Arnheim)(1961, s. 43)). W tym samym filmie efekt wywołany kontrastem małe/wielkie i zbudowaną na tym konotacją małe/uciśnione dobro, wielkie/zło występuje dwukrotnie: wielka maszyna do pisania/mała głowa maszynistki, ogromna księga/piszący w niej mały człowiek. Podobnie wnioskujemy, że

"biurokracja plami ideały rewolucji", gdy urzędnik w "Linii generalnej" czyści pióro o porcelanową głowę Lenina.

Powyższe przykłady ilustrują zauważoną przez Balázsa zdolność nasycenia "obrazów filmowych" szczególną konotacyjnością, cechy tego procesu nie zostały jednak zgłębione przez Arnheima.

Poglądy gramatyków na metaforę (ogólniej figury filmowe) można umieścić między biegunami ich koncepcji na tematy ogólne. Jedni pragnęli określić najbardziej powszechne prawidłowości komunikacyjnego funkcjonowania struktur filmowych, inni formułowali niezmiernie konkretne i szczegółowe, w ich przekonaniu, stale obowiązujące reguły (Książek-Konicka, 1980a, s. 37).

Raymond Spottiswoode, zapoznany teoretyk, autor "Gramatyki filmu" pisanej w latach 1933-1934, od której wziął nazwę cały nurt, prezentuje obydwa biegunowe poglądy. Bolesław Lewicki natomiast w pracach pisanych w ciągu kilkudziesięciu lat, a szczególnie w "Gramatyce języka filmu" (1959) oraz Jerzy Płażewski w pracy "Język filmu" (1961) zajmują oddzielnie krańcowe postawy w tym modelu.

Spottiswooda interesuje zagadnienie podobieństwa w filmie, zasady która tworzy porównanie (na tym z kolei buduje się metafora). Widzi dwa aspekty podobieństwa: po pierwsze - elementy nieistotne i przeciwstawne są izolowane, odrzucane jako człony podobieństwa, po drugie - kino nie jest w stanie opisywać relacji (chyba, że w granicach pojedynczego obrazu). Ten postulat ostrzega przed niebezpieczeństwem stosowania zbliżeń nie związanych ze sobą, choć każde z osobna może być zrozumiałe przez widza. Warunki filmowej przestrzeni i czasu wykluczają istnienie chwytów filmowych oznaczających relacje: przed, po, między, ponad, jak, inne, niż (1935, s. 248-251).

Poglądy angielskiego teoretyka są tym bardziej ciekawe, iż nie można zarzucić mu niedoceniania kontekstu. Opisuje następujący przykład metafory wizualnej z filmu Pudowkina "Prosty przypadek" (1932). Kobieta odprowadza na dworzec odjeżdżającego męża. Jej myśli ulatują w zgiełku podróżnych, to co chciałaby powiedzieć, nie zostaje wypo-

wiedziane. Pociąg, w rzeczywistości stojący przed nią, w jej myślach odjechał (reżyser wprowadza dźwięk odjeżdżającego pociągu). Spottiswoode nie zgadza się z zarzutem Arnheima, iż widz wnioskuje o rzeczywistym odjeździe innego pociągu na tej stacji. Według niego: "Arnheim nie bierze pod uwagę kontekstu. Widz jednak wczuje się w emocjonalny stan bohaterki i nie uzna odgłosu odjazdu za realistyczny, lecz subiektywny" (1935, s. 189). W momencie jednak, gdy teoretyk porzuca etap opisu poetyki i formułuje postulaty przeznaczone zarówno dla widzów, jak i realizatorów, wówczas jego wywody stają się przykładem normatywizmu estetycznego.

Stwierdza bowiem, iż są powody, by w miejsce brakującego odpowiednika "jak" w filmie stosować jakiś wymyślony znak wizualny. Zwolnienia tempa, rozjaśnienia i zaciemnienia nie są użyteczne jako zbyt wieloznaczne. Jedynym środkiem zdaje się roletka, ponieważ jest rzadko używana. Ułatwia to fakt, że jest wiele rodzajów roletek: wertykalna, horyzontalna, diagonalna, wachlarzowa. Niebezpieczeństwo utożsamiania roletki z cięciem ustępuje klarowności i jednoznaczności jej użycia.

Ten wątek pracy Spottiswoode'a zapoczątkował nurt rozważań gramatycznych niezmiernie ortodoksyjnych, refleksji nie liczącej się z realnym komunikatem filmowym.

Niekonsekwencje poglądów Bolesława Lewickiego polegały na faktycznym zastąpieniu tradycyjnego podejścia estetycznego w refleksji nad dziełem, optyką komunikacyjną i semantyczną, której był zwolennikiem - i równoczesnym uleganiu nawykowi, by środki filmowe ujmować w aspekcie estetycznym (Książek-Konicka, 1980a, s. 102).

W pierwszej swojej teoretycznej pracy "Budowa utworu filmowego" (1935) autor postawił ponad warstwą elementów ujawnionych i przedmiotowości przedstawionej warstwę języka kinowego. Ta trzecia grupowała środki służące nie przedstawianiu (jak poprzednie), lecz wyrażaniu (zbliżenia, deformacje optyczne i akustyczne, asynchroniczność). Wniej rozwijał się ważny element "poetyckości" filmu - metafora:

> "Z montażu wyrasta tzw. kinodialektyka z całym bogactwem kinowych środków współwyrazowych i stylistycznych. Język filmu staje się przez to nie tylko zrozumiały, ale także - piękny. Metaforyka ekranu, jak w liryce pogłębia sam przedmiot przedstawienia. Stwarza nowy wymiar rzeczywistości, przewartościowuje ją na obraz artystyczny. Nigdzie prędzej, jak właśnie w kinie, nie wykluwa się ze świata materii - metafora "wielka" (1975, s. 235).

W "Gramatyce języka filmu" Lewicki stawiał za cel ustalenie ogólnych reguł rządzących organizacją materiału filmowego nie zaś wyłuskiwaniem szczegółowych metod. Sferę figur filmowych pozostawił Lewicki, jak się wydaje, stylistyce i poetyce - sam więc nie uznawał potrzeby wypowiadania się na ten temat[12].

Zarzuty, jakie może wysunąć w stosunku do książki Jerzego Płażewskiego "Język filmu" (1961) - a mianowicie: niespójność klasyfikacyjnych podziałów, traktowanie semantyki jako czynnika drugorzędnego, jeśli nawet analizy semantyczne były stosowane, to "bez świadomości na czym odrębność problematyki semantycznej polega i bez pomocy właściwych tej dziedzinie" narzędzi - (Książek-Konicka, 1980a, s. 106) w całej rozciągłości dotyczą problemu metafory. Podział na metafory wizualne, dramatyczne i dźwiękowe (Płażewski, 1961, s. 270-273) ma niewiele wspólnego z rzeczywistym ich odbiorem (metafory w zasadzie zawierają te trzy aspekty), a i w sensie materiałowym jest niedokładny. Przyczyną, ze względu na którą koncepcja Płażewskiego zasługuje na uwagę w tym rozdziale, jest eksplicytne przekonanie autora o "językowopodobnych" regułach organizacji filmu. Oto "quasi-definicja":

---

[12] Nie ulega wątpliwości, że stosunek Lewickiego do refleksji nad metaforą filmową był jednoznacznie pozytywny. Z jego wystąpień (sesje, dyskusje, rozmowy) wynikało, że badania nad metaforą byłyby polem wspólnym poetyki, stylistyki i ogólnych reguł komunikowania określanych przez kompetencję "językową" twórców i odbiorców.

> "Instrumentem aluzji w y k r a c z a j ą c e j p o z a p r o s t y o p i s są f i l m o w e f i g u r y s t y l i s t y c z n e wykształcone na podobieństwo literackich postaci mowy i pod wpływem tych samych bodźców. [...] 1) u ł a t w i a j ą p o r z ą d k o w a n i e i k o n d e n s o w a n i e materiału fabularnego, 2) w większości służą emocjonalnemu komentowaniu treści, s u g e r o w a n i u z n a c z e ń zbyt subtelnych dla wyrażenia wprost" (1961, s. 254).

Rozważania o metaforze, metonimii, synekdosze, eufemizmie, litotes, zawieszeniu, antytezie, elipsie, symbolu i analogii imponują rozległością i barwnością przykładów, lecz zdumiewają brakiem podstaw do takich operacji i płytkością uzasadnień analitycznych. W tym miejscu winny jestem wyjaśnienie sformułowania oceny gramatycznego nurtu nieco arbitralnej i, w opinii pewnej grupy czytelników, nienależycie udowodnionej. Prezentując ten nurt opieram się jedynie na spostrzeżeniach Spottiswoode'a oraz prawodawcy tego kierunku na gruncie polskim Jerzego Płażewskiego i - w pewnym zakresie - Bolesława W. Lewickiego. Kolejne prace z tego kręgu są, moim zdaniem, nieoryginalne, wtórne wobec Spottiswoode'a, nastawione głównie na katalogowanie tzw. chwytów retorycznych. Jako punkt wyjścia do celów dydaktycznych wydają się cenne, nie znajdowałem w nich jednak zachęty do moich przemyśleń. Nie jest to tylko moje zdanie. "Gramatyka filmu" na gruncie polskim była oceniona negatywnie przez teoretyków różnych orientacji. Krytykowali: Aleksander Jackiewicz, Alicja Helman, Andrzej Ochalski, Zofia Woźnicka, Hanna Książek-Konicka. Zgadzam się z podstawowymi kierunkami ich krytyki, a nie mając od siebie nic do dodania, pomijam ów nurt poświęcając mu niewiele miejsca.

Popularne podręczniki poetyki podają wiele przykładów metafor "eisensteinowskich" we współczesnych filmach. Wyróżnikiem ich budowy formalnej jest ich "literackopodobna" formuła: łączenie dwóch (lub więcej) elementów wizualnych (lub audialnych) za pomocą montażu cięte-

go. Louis Gianetti (1972) wróży nawet wielką przyszłość tak uzyskanym montażowym tropom. W filmie Alfreda Hitchcocka "W cieniu podejrzenia" (1942) podczas śniadania widzimy zbliżenie jajka przecinanego nożem i wylewające się żółtko, co stanowi dowcipną informację o nagłym strachu mordercy (równocześnie charakteryzuje go jako "mięczaka"). W "Posłańcu" (1970) Josepha Loseya kapiąca woda z kuchennego kranu współgra z niepokojami erotycznymi bohatera. Wzrostowi napięcia seksualnego towarzyszy szybsze tempo spadających kropel. Metaforą jest finałowy gest młodego człowieka usiłującego gwałtownie i rozpaczliwie zamknąć kran (tak jak chciałby wyłączyć marzenia związane z seksem). "Odyseja kosmiczna: 2001" (1968) Stanleya Kubricka zawiera dość banalną metaforę w Pudowkinowskim stylu: kość rzucona przez małpę (która po raz pierwszy użyła jej jako narzędzia) staje się (przez przenikanie) statkiem kosmicznym, narzędziem wyższych cywilizacji (gwoli ścisłości należy dodać, że ten wyeksploatowany chwyt we współczesnym filmie budzi nieodłączny śmiech widowni). Wedle Gianettiego głębię intelektualną wnosi trzeci element tej metafory, finałowy obraz embriona ludzkiego - element obcy opowiadaniu, mniej wyrazisty i nieliteralny. Te trzy elementy są wieloznaczne, intrygują widza.

Według autorów amerykańskich (Huss, Silverstein, 1968)metafora może przybierać wiele postaci i funkcjonować na wielu poziomach filmu. Użycie tzw. roletek zegarowych jest metaforą upływu czasu, roletka z góry na dół sugeruje presję. W "Gabinecie doktora Caligari" (Robert Wiene, 1919) technika rozszerzania i zwężania diafragmy irysowej (podobna do kurczenia i rozszerzania źrenicy oka) staje się metaforą zaprzestania widzenia rzeczywistości zewnętrznej i otwiera wewnętrzny świat halucynacji. Bohater "Z soboty na niedzielę" (1960) Karela Reisza zły na dziewczynę, która zamknęła mu drzwi przed nosem bez pocałunku, kopie pokrywę kubła na śmieci. Rozlegający się jazgot trwa dalej, gdy po zmianie ujęcia (cięcie) widzimy Artura na stanowisku pracy w fabryce. Według autorów reżyser osiągnął metaforyczne wyra-

żenie niezadowolenia bohatera z codziennego życia. Okno samochodu w filmie Eli Kazana "Na nabrzeżu" (1954) pełni funkcję metafory - ironii dramaturgicznej. Jadący w taksówce mężczyzna nie zauważa, że tylne okienko (w którym widoczny byłby ruch uliczny) jest zasłonięte żaluzją: powoduje to podejrzliwość widza ("nie wszystko jest w porządku"). Jeśli wziąć pod uwagę kontekst fabuły (bohater zdradza gang, jego brat zostaje zabity, teraz jedzie do garażu na miejsce zbrodni), to wyraźnie eksplikuje się funkcja zasłon w oknie: stwarzają atmosferę terroru i podejrzeń, emocji, których nie może stworzyć obraz ruchu ulicznego za szybą (są także dramatyczną ironią - uprzedzającą o niebezpieczeństwie tylko widza, nie postać fabuły) (1968, s. 83--92). Metaforą jest więc:

- ściśle skodyfikowany element techniczny (roletka, perspektywa żabia, itp.),
- pojedynczy element obrazu o szczególnej zdolności konotacyjnej,
- obraz filmowy, jedno ujęcie,
- dwa ujęcia, obrazy połączone (najczęściej) ciętym montażem.

Jeśli dodać do tego brak zadowalającej koncepcji syntaktyki wypowiedzeń metaforycznych w tym nurcie, wydaje się, iż ustalony został "negatywny horyzont" retorycznego rozumienia metafory filmowej. Negatywny w tym sensie, iż powyższy przegląd stanowisk odsłonił terminologiczną niejasność oraz substancjalną wieloznaczność pojęcia metafory.

Spróbujmy jednak, pełni nadziei, wyłuskać elementy wspólne pokazanego zjawiska. Wydaje się, że najbardziej widoczny jest n i e d i e g e t y c z n y charakter członu metaforyzującego. Podaje się wówczas przykłady, które zamieściłem powyżej, oraz takie:

- W "Październiku" pokazano zbliżenie kobiety z rewolucyjnego batalionu żeńskiego. Jej zmęczona, stara i smutna twarz wykrzywiona w uśmiechu - grymasie jest prezentowana na tle rzeźby Rodina Wiosna, ideału piękna, melancholijnej zadumy i delikatności.

- W "Strajku" (1924) tegoż reżysera kolejnym ujęciem przedstawiającym rozprawę policji z demonstrującymi robotnikami towarzyszą fazy uboju bydła w rzeźni. Gdy Eisenstein prezentuje twarze agentów ochrany, nie waha się połączyć je z wizerunkami zwierząt, które nasza kultura nieodmiennie nacechowuje pejoratywnie (lis, małpa, świnia).
- W "Końcu Sankt-Petersburga" Pudowkina (1927) obrazy żołnierzy na froncie łączą się poprzez cięcia montażowe ze sceną rozgorączkowanych kupców na giełdzie.
- Po ujęciu twarzy starej kobiety w "A propos Nicei" (1929) Jean Vigo każe widzowi oglądać zbliżenie łba strusia.

Rzeźba, zwierzęta i scena z giełdy są obce opowiadaniu, ich natrętność wzmacniana jest przez sposób prezentacji: gwałtowne ujęcie montażowe przerywające tok narracji. Nie wydaje się jednak, by był to warunek k o n i e c z n y, aby dana fraza montażowa uznana była za metaforyczną.

Można bowiem przedstawić wiele innych przykładów, w których drugi człon metafory pochodzi z dotychczas prezentowanej diegezy. Np.:

- W "Październiku" symbolicznym, ale i zupełnie "realnym" działaniem rewolucyjnych mas w czasie lutowego powstania w 1917 roku było zrzucenie kamiennego posągu Aleksandra III z cokołu. Po objęciu rządów przez Kiereńskiego rozbity posąg (na skutek tricku odwróconej projekcji) składa się z powrotem.
- W tym samym filmie po scenie posiedzenia Rządu Tymczasowego reżyser pokazuje w serii ujęć w zbliżeniach tę samą salę po posiedzeniu: widać stertę nagromadzonych niepotrzebnych rzeczy, m.in. fajansowe figurki zwierząt.
- W "Burzy nad Azją" (1928) Pudowkin charakteryzuje stan psychiczny bohatera pokazując, jak po bójce z kupcem mongolski chłopak przypatruje się szamocącym się bezradnie rybkom wypływającym z rozbitego, w rezultacie bójki, akwarium.

Tak więc należy przyjąć, że i elementy wyrastające z opowiadania mogą odgrywać rolę członu metaforyzującego. Elementy pozadiegetyczne istotnie silniej i gwałtowniej wstrząsają widzem, choć przesadne jest przyznawanie im nadmiernej roli w tym zjawisku (por. przyp. 11). Wydaje się bowiem, że istotę zjawiska opatrywanego w powyższych przykładach etykietą "metafora filmowa" stanowi nie tyle problem podobieństwa czy obcości łączonych elementów, ale fakt ich łączenia: mianowicie specyficzny problem składniowy wypowiedzi filmowej. Istotne jest, iż proces i n f e r e n c j i znaczenia posiada niezmiennie ustalony kierunek: od elementu swojskiego, znajomego z poprzednich ujęć (także nastroju czy ogólniej kontekstu emocjonalnego) do elementu bądź obcego, bądź znanego, lecz pokazanego w szczególny sposób (dzięki szczególnemu rodzajowi planu lub zatrzymaniu uwagi przez wydłużenie czasu percepcji).

Faktem jest, iż typowa metafora okresu niemego, w której jeden z członów pochodził spoza diegezy, a obydwa usytuowane były blisko siebie - iż taka metafora naruszająca spójność opowiadania jest niezmiernie rzadko stosowana w okresie późniejszym. Twórcy starali się zarówno włączyć elementy metaforyzujące do opowiadania (jajko w filmie Hitchcocka), jak i dopuścić inne, "literalne" rozumienie (co postulował już Balázs), skutkiem czego spoistość opowiadania nie była rozerwana. Tę "klasyczną" metaforę posądzano o genezę literacką, acz tylko Eichenbaum i Eisenstein ujmowali kwestię kategorycznie. U pozostałych teoretyków etykieta "literackopodobnej" struktury metafory dotyczyła raczej ogólnych sposobów funkcjonowania jej w odbiorze niż genezy.

Jeśli na kwestię spojrzeć dokładniej okazuje się, że:

> "Nie jest zatem tak jakoby metafora wizualna czerpała swą siłę i żywotność z metafory słownej, na której się opiera. Ulegając wizualizacji natychmiast się autonomizuje odrywając od werbalnego podłoża, które zaledwie inicjuje proces metaforyzacyjny. Zgodzimy się natomiast z tezą, że każdą metaforę wi-

> zualną trafną czy poronioną, banalną czy oryginalną można przełożyć tylko na znaną, wyświechtaną i powszechnie używaną metaforę słowną. [...] W tym sensie metafora wizualna jest nierozerwalnie związana z metaforą słowną" (Helman, 1983, s. 175--176).

Inna rzecz, że jeśli odwrócony został dotychczasowy kierunek wynikania (metaforę wizualną można zastąpić słowną, lecz nie odwrotnie), to nie bez racji pozostaje pytanie o zasadność nazywania tego procesu w filmie "metaforą"? W tym modelu metafora jako dominacja twórcy nad adresatem, wyraz jego zdolności kreatorskich (a nierzadko agitacyjno-propagandowych) do komunikowania określonych sensów była nierzadko "urazem tekstowym" (termin Christiana Metza) powodującym przerwanie ciągłości opowiadania. Metafora jako dewiacja, anomalia, wyrażenie bezsensowne i absurdalne miała sens tylko poprzez odniesienie do "języka normalnego", nienacechowanego. Ujęcie takie ma kapitalne znaczenie dla tradycji retorycznej. Retorycy zajmowali się sensem pochodnym, obrazowym. Tym samym stworzony został mit języka naturalnego jako formacji oczywistej i nie wymagającej badań, on to stał się przyczyną schyłku retoryki: "Retorycy, tak jak gramatycy w okresie klasycznym, wierzyli, że istnieje prosty i naturalny sposób mówienia, nie wymagający opisu - rozumie się bowiem sam przez się. Przedmiot retoryki obejmuje wszystko, co oddala się od tego prostego sposobu mówienia, natomiast ten ostatni nie jest przedmiotem żadnej szczególnej refleksji. Tak więc cała wiedza, którą podają nam retorycy, jest wiedzą odniesioną do nieznanego" (Todorow, 1977, s. 278). Nic więc dziwnego, iż tym, którzy głosili brak stylu zerowego i wątpili w "mowę niewinną" równie stanowczo odpowiedzieli naukowcy opowiadający się za dewiacyjnym pochodzeniem metafory. Borys Uspienski z semiotycznego punktu widzenia tak rozstrzyga kwestię: "Ponieważ wypowiedź poetycka jest budowana w dużym stopniu w oparciu o wypowiedź zwykłą, zgodną z normą, a jednocześnie w opozycji do tej zwykłej wy-

powiedzi, to owa wypowiedź zwykła, nie poetycka, jest niezbędnym warunkiem istnienia zdania poetyckiego i w ostatecznym rachunku bierze udział w funkcjonowaniu tego ostatniego" (Uspienski, 1975, s.383). Maria R. Mayenowa po przeglądzie koncepcji metafory konstruuje tezy do teorii, stwierdzając kategorycznie: "O metaforze można mówić tylko wtedy, jeśli się przyjmuje istnienie tzw. właściwego znaczenia wyrazów" (1974, s. 250).

Jednakże kwestia nie rysuje się tak jednoznacznie, jeśli spróbować bądź inaczej zinterpretować starożytnych, bądź zaproponować nowe podejście. W pierwszym przypadku przytoczmy pogląd historyka starożytności:

> "Jeśli wyrażenie metaforyczne lub porównanie stanowi lepszą ekspresję, to co sądzić o wyrażeniach właściwych? Czy należy przenośnię traktować jako środek tylko zastępczy, istniejący obok wyrazów właściwych? Starożytni podejmują to pytanie i świadomi faktu, że dobrze użyta metafora w tekście jest jedynym i nieusuwalnym wyrażeniem właściwym, poniekąd likwidują gramatyczne pojęcie wyrażenia właściwego"[13] (Madyda, 1951, s. 83).

Można też zaproponować nowe ujęcie, umieścić wyrażenie dewiacyjne nie na tle "poziomu zerowego" mowy literalnej, lecz interpretować jako rezultat pogwałcenia określonych reguł językowych (T. Todorow), bądź konkretnie reguł selekcji, które określają łączliwość poszcze-

---

[13] Wydaje się, że podobną myśl o szczególnej niezbędności metafory wyrażał Arystoteles, gdy określał warunki jej stosowania:
- ze względów językowych - gdy podmiot nie ma swej nazwy lub mówi ona o nim niezbyt wyraźnie,
- ze względów etycznych lub estetycznych - uwypukla aspekt lub łagodzi,
- ze względów perswazyjnych, dydaktycznych i poznawczych oraz imitacyjnych,
- ze względów stylistycznych - w celu uzyskania efektów jasności żywności, wytworności i piękna stylu.

Podaję za: B. O t w i n o w s k a: "Homo metaphoricus" w teorii i twórczości XVII wieku. W: Studia o metaforze. Red. E. S a r n o w s k a - T e m e r i u s z. Warszawa 1980.

gólnych jednostek języka (jak Noam Chomsky). Natomiast według Richardsa status metaforyczności nie jest związany formalnie z danym wyrażeniem, lecz za każdym razem uruchamia się on pod wpływem kontekstu (przy czym Richards zakłada, iż istnieje pewna przybliżona stabilność kontekstów i związana z tym przybliżona stabilność znaczeń) (Dobrzyńska, 1980, s. 149-155).

Bądź jeszcze inaczej, jak to czyni I.A. Mooij w "Studium o metaforze", mianowicie zaproponować, aby metaforę uważać za punkt przestrzeni trójwymiarowej o skali ciągłej, którą wyznaczają "odległość od referentu", "odległość od wyrażenia literalnego" oraz napięcie między nimi (1976). Dzięki temu, w intencji autora, punkt ciężkości przesunięty zostaje z badania odstępstwa od normy w kierunku oceny każdorazowego użycia wyrażenia jako metafory.

Nie ulega wątpliwości, iż radykalna formuła Mayenowej stawia pod znakiem zapytania wszelką dyskusję o metaforze w filmie. Propozycje mniej ortodoksyjne umożliwiają, acz w niewielkim stopniu, rozszerzają taką refleksję. Problem "komunikatu zerowego" prawie nie istnieje świadomie w myśli filmowej[14]. Badacz ciągłych przekazów audiowizualnych jest w nie lada kłopocie. Pojęcie "normalnego znaczenia" sytuuje się w rozległym obszarze, którego biegunami jest przekonanie o reprodukcyjnym charakterze kina i pansemiotyzm. Sytuację komplikuje fakt, że już na najniższych poziomach filmowego percypowania odbiorca jest interpretatorem bodźców wizualnych, a to wzmaga subiektywizm i rozszerza pole znaczenia filmowego.

---

[14] Poza studium Alicji Helman (1983) przyczynkiem do koncepcji poziomu zerowego komunikatu winna stać się propozycja Zbigniewa Czeczota-Gawraka (1975b) wydzielenia trzech sfer "ekranowej informatyki", mianowicie faktogramów, schemogramów i artogramów. Czeczot-Gawrak sądzi, że taki podział odpowiada fazom kształtowania się świadomości człowieka: obserwacji zmysłowej, konceptualizacji pojęciowej oraz transformacji i symbolizacji wyobrażeniowej (1975b, s. 49). Nie wchodząc w kwestie szczegółowe (obawiam się, że najnowsze koncepcje, np. J. Konorskiego, percepcji jako systemu selekcji i wyboru, zaburzyłyby ów idealny układ świadomości). Sądzę, że propozycja Czeczota-Gawraka wiąże się z tym nurtem refleksji, którego autorzy zastanawiali się nad możliwością istnienie czystej reprodukcji, bądź "dokumentalności" rozumianej jako mowa potoczna, obojętna ekspresyjnie.

W jednej z pierwszych prac z zakresu myśli filmowej w roku 1915 Vachel Lindsay dostrzegł istnienie tego problemu (1970). Uważa, że w początkowych latach rozwoju kina można mówić jedynie o wyłanianiu się gatunków, brak jeszcze w tych filmach s t y l u (czyżby rodzaj "wartości ujemnych" na skali rozwoju?). Lindsay pisze w rozdziale zatytułowanym "Hieroglify":

> "Stadia rozwoju pisma nie są dla nas instruktywne, ważne jest to, że hieroglify się rozwijają. Pozwala to wierzyć, że nowy alfabet kinowy osiągnie bogactwo i pełnię znaczenia nie tracąc swej literalności. Może się rozwinąć w coś zupełnie innego niż język werbalny. Rozwinięte języki dają nam mistrzów stylu i być może po stylu będziemy kiedyś rozróżniać twórców filmów" (1970, s. 211).

Noël Burch na początku lat siedemdziesiątych stwierdza, że niemożliwe jest wskazanie "zerowego poziomu stylu filmowego" dla kina niemego, było ono polem zbyt różnorodnych i gwałtownych zmian. Natomiast dla współczesnego kina narracyjnego takim punktem odniesienia są wzory ukształtowane między 1930 a 1940 rokiem, obciążone jednak balastem literackich lub pseudoliterackich form (1983, s. 20).

Jurij Łotman zastanawiając się nad funkcjonowaniem reguł języka filmu twierdzi, iż istnieją elementy nienacechowane i nacechowane. Te pierwsze (wymienia ich jedenaście) to np.: naturalne następstwo wydarzeń, plan ogólny, neutralny kąt widzenia, nieruchoma kamera. Te drugie są prostym zaprzeczeniem, tworzą je odpowiednio: poprzestawiane kadry, zbliżenie lub plan daleki, orientacyjne kąty widzenia, panoramująca kamera. Jednak nie dla wszystkich widzów i nie zawsze - konkluduje Łotman. Pisze bowiem:

> "Za pozycję wyjściową przyjmiemy punkt widzenia takiego wyimaginowanego widza, który nic nie wie o języku kina, a jego oczekiwania podyktowane są doświadczeniem życiowym (całkiem naturalne będzie dla niego oczekiwanie, by odbicia przedmiotów

na ekranie zachowywały się tak samo jak te znane mu przedmioty w znanym świecie) lub zostały ukształtowane przez sztuki, które posługiwały się znakami ikonicznymi przed wynalezieniem kina (malarstwo, teatr). Dla takiego umownego widza znaczące będą tylko te elementy wynotowane po prawej stronie [tj. nacechowane - przyp. W.G]. Ale dla widza, którego ukształtowała historia kina, już samo występowanie binarnej opozycji między prawą a lewą kolumną sprawia, że znaczące są one obydwie" (1983, s. 83-84).

Czyżby więc nie istniał poziom nienacechowany, "zerowy"? Sądzę jednak, że można postawić hipotezę o istnieniu w miarę stałego w danym okresie i ograniczonej przestrzeni kulturowej zerowego komunikatu filmowego. Owa zmienność historyczna i kulturowa okazuje się bardzo ważna. Komunikat uznany przez pewną grupę odbiorców za przezroczysty, normalny, "nieudziwniony", przeniesiony w inny kontekst może stać się niezwykły i metaforyczny. Oprócz istotności kontekstu społeczno-politycznego ważne są np. aktualne uwarunkowania techniczne zinternalizowane przez odbiorców. I tak czerwona flaga na niektórych kopiach "Pancernika Potiomkina" z 1925 roku jest odstępstwem od reguł komunikatu normalnego, podobnie zresztą jak czarno-białe filmy P. Bogdanowicza wyprodukowane w Hollywoodzie lat siedemdziesiątych. Powszechnie wiemy, iż utwór zaklasyfikowany jako western posługiwać się będzie np. narracją przyczynowo-skutkową, logiczną akcją o ustalonej dramaturgii, a nie będzie używał motywacji fantastycznej i irracjonalnej. Powszechnie wiemy, jakiego typu narracji, motywacji działań, logiki zdarzeń i możliwych rozwiązań fabularnych można spodziewać się w filmie Bergmana, a jakich - w filmie Felliniego. Powszechnie wiemy... Dotykamy tu problemu "świadomości filmowej" (rozważanego przez A. Helman 1978c na materiale refleksji filmoznawczej) w odniesieniu do konkretnych dzieł określonych praktyk komunikacyjnych zrelatywizowanych kulturowo i diachronicznie.

W moim przekonaniu trzy aspekty zagadnienia "poziomu zerowego" oświetlają się i krzyżują. Dwa zewnętrzne wobec dzieła osaczają to, co w nim jako utworze ekranowym specyficzne.

1. A więc sfera uwarunkowań technicznych, zmian zachodzących niezmiernie gwałtownie i lawinowo. Po rewolucjach związanych z odkrywaniem montażu (lata dwudzieste), dźwięku (lata trzydzieste), rodzaju obiektywów i taśmy drobnoziarnistej umożliwiającej stosowanie głębi ostrości (lata czterdzieste) - kolejne przemiany stają się niezmiernie dynamiczne. Wystarczy wspomnieć konsekwencje użycia lekkiej, ruchliwej kamery umożliwiającej synchroniczną rejestrację, techniki rozszerzenia formatu ekranu projekcyjnego czy wynalazek superczułej taśmy rewolucjonizujący tradycyjne metody oświetlenia. Widz jest w stanie niezmiernie szybko wchłonąć "nowe" identyfikując, tym samym, dawny komunikat jako stary "nienormalny". (Sądzę, potwierdzają to wnioski antropologów, iż nowe elementy doświadczenia (filmowego) unieważniają w sposób naturalny i natychmiastowy "stary" punkt widzenia i nie pozwalają trwać przy formach przemijających). Nie jest więc dziwne, iż każde odstępstwo widz skłonny jest ocenić jako intencjonalnie znaczące (a czarno-biała "Konopielka" z 1982 roku świadczyć ma o celowym zabiegu stylistycznym, bynajmniej nie o finansowych kłopotach producenta).

2. Sfera wewnętrznych uwarunkowań "języka filmu" wiąże się z poprzednią, choć jest zupełnie autonomiczna. To, czy używać roletek, diafragm, przenikań, montażu ciętego, muzyki ilustrującej, staje się po upływie, krótkiego zwykle, czasu niezbędnej adaptacji przez publiczność, już tylko kwestią wyboru twórczego. Podobnie jak stosowanie się do reguł gatunku: wierne bądź ironiczne "wpisanie się" w powszechnie internalizowane (choć rzadko zwerbalizowane) normy określające gatunek. Niestosowanie się do obydwu powyższych aspektów powoduje najczęściej uznanie utworu za "stary", "dziwny", "inny od znanych", rzadko natomiast zupełne niezrozumienie.

3. To ostatnie bywa rezultatem gwałtu na normach systemów kulturowych. Jak dowodzą antropologiwie (Worth, Adair, 1972), niewykształceni odbiorcy, nie mający dotychczas kontaktu z kinem uczą się niezmiernie łatwo rozpoznawać figury filmowe i, często wyrafinowane, sposoby organizacji materiału filmowego. Prawdą jest bowiem, iż "trudne i obce jest zatem nie to, co specyficznie filmowe [...], lecz to, co społeczne i kulturowe, a danej społeczności i kulturze nieznane. Antropologowie mówią o niezrozumieniu przez społeczności afrykańskie pewnych wątków czy motywów współczesnych filmów europejskich nie dlatego, iż zostały skonstruowane w sposób wyrafinowany, lecz dlatego, że dana kultura nie zna motywacji powodujących bohaterami lub nie podziela systemu wartości, w imię której działają" (Helman, 1983, s. 176-177).

Jeśliby zbudować model "komunikatu zerowego", byłby on konstruktem utkanym z punktów przecięć w diachronii i synchronii owych trzech aspektów: a to grozi niebezpieczeństwem circulus vitiosus. Nie metafora bowiem pomoże rozwikłać problem "języka filmu", lecz znajomość jego systemu i ograniczenie do jednego jego "użycia" (poetyki) pozwoli sformułować tę pierwszą.

A jeśli porzucić retoryczne odniesienie do "normalności" i zwrócić się w kierunku Richardsowskiego "kontekstu"? Teoretyczka literatury, która przyjęła taki punkt widzenia tak kończy efektowny wywód: "Tak więc wydaje mi się, że pojmuję, co znaczy, iż »bezbarwne zielone idee wściekle śpią«, czyżby to jednak zarazem znaczyło, że metafora naprawdę nie ma granic? (Okopień-Sławińska, 1980, s. 35).

Faktem jest, iż nie udało nam się odtworzyć jednoznacznego modelu zjawiska, ale niezrażeni pierwszym zawodem w spotkaniu ze szczególnym typem metafory "lingwistycznej", "niby-językowej", rozwijanej na niewielkim fragmencie tekstu filmowego, śmiało rozszerzajmy krąg poszukiwań. Znajdujemy się nadal w e w n ą t r z, w dziele - zainteresujmy się nim jako całością.

Rozdział III

Metaforyczność i metonimiczność jako modele retoryczne

"Staram się zaprosić widza do wspólnej zabawy, do wejścia w materię filmową, co wymaga z jego strony pewnego współdziałania, wypełniania własnymi domysłami, emocjami, refleksjami tych miejsc, które świadomie pozostawiam nie dopełnionymi".

Alain Resnais

Eksplikacja specyfiki nowego spojrzenia na problem metafory filmowej nie jest bynajmniej zabiegiem łatwym: gromadzi się w nim zbyt wiele paradoksów. Ogólnie można powiedzieć, iż kształtowało się ono pod wpływem dwóch komplementarnych faktorów: powstania zupełnie odmiennej w stosunku do wzorców hollywoodzkich lat trzydziestych i czterdziestych n a r r a c j i filmowej (rozpoczynającej się od "Obywatela Kane" Orsona Wellesa z 1941 roku, kulminującej we francuskiej "nowej fali") oraz upowszechniania się w badaniach humanistycznych metod lingwistycznych wypracowanych na gruncie języka mówionego i pisanego.

Pierwszy paradoks dotyczy faktu, iż owo "nowe spojrzenie" nie jest wolne od bagażu przeszłości: wszelka dyskusja o szerszym i odmiennym traktowaniu kinowej metaforyczności rozpoczyna się od klasycznych przykładów kina niemego, ale i nie rzadko kończy się na nich. Wydaje się, że specyfikę tego punktu przełomowego jasno ilustruje dychoto-

mia między retoryką fabuły a retoryką narracji[1]. Radzieckie kino nieme nastawione w zupełności na retorykę fabuły: prezentowanych postaci, działań i wypowiadanych sądów, stosowało, jak gdyby ubocznie, uniezwyklające opowiadanie i szokujące widza połączenia syntaktyczne, które nazywano metaforami.

Badacze analizujący filmy powellesowskie najczęściej nie napotykali takich wzorów syntaktycznych, postępowali więc zgoła inaczej. Próbowali dociec, jak fabuła jest opowiadana, czy występują napięcia i jakiego rodzaju między szeregami narracyjnymi. Natomiast jeśli występowały "klasyczne" metafory, starano się wykazać, iż one generują całą narrację. Przy czym najściślej próbowano owe pomysły wiązać ze sferą, tego "co jest opowiadane". Można więc sformułować sąd, iż "nowe spojrzenie" nastawione było na ustalenie więzi łączących retorykę fabuły z retoryką narracji.

Drugi paradoks dotyczy wpływu koncepcji Romana Jakobsona, twórcy podstaw naukowych tego nurtu rozważań nad metaforą, na współczesną myśl filmową.

Jakobson zajmuje w historii refleksji nad filmem pozycję wyjątkową, choć jest autorem jednego artykułu o filmie (z 1933 roku), kilku przykładów filmowych w pracach językoznawczych oraz wypowiedzi o kinie współczesnym z 1967 roku. Jest jednocześnie jednym z najczęściej cytowanych "klasyków" we współczesnym piśmiennictwie filmowym. Bodaj wszyscy piszący o rozmaitych problemach "języka filmu" uznają rozróżnienie linii metaforycznych i metonimicznych dyskursu za fundamentalną dychotomię. Semiotycy przyznali nawet, iż teza Jakobsona z lat 30-ych pomimo lapidarności umożliwia zastosowanie metod semiotycznych znosząc dualizm "rzeczy" i "znaku". Istnieje też wiele analiz dzieł przyjmujących za podstawę podział Jakobsonowski[2]. Krytyka tej

---

[1] Rozróżnienie między retoryką fabuły i retoryką narracji zapożyczam z prac literaturoznawczych (por. S. Wysłouch, 1979).

[2] O żywotności i ekspansywności tej koncepcji niech świadczy fakt zastosowania jakobsonowskich funkcji językowych oraz dystynkcji między metaforą i metonimią (jako jednej z głównych pojęciowych opozy-

koncepcji dokonana przez Metza zaowocowała koncepcją psychoanalityczną funkcjonowania filmu. Odpowiedzi na pytania o przyczynę tak błyskotliwej kariery kilku stroniczek pióra wybitnego językoznawcy, ale także o to, w jakim stopniu kontynuatorzy Jakobsona byli wierni jego myśli - będą treścią niniejszego rozdziału.

Artykuł Jakobsona z 1933 roku (1972) podnosi zagadnienie przyszłości kina wobec zaistniałej "rewolucji dźwiękowej". Pełen nostalgii za odchodzącym kinem niemym, ale i nadziei związanych z dźwięczącym obrazem (nadziei nie wynikających ze znanych mu produktów kina mówionego, lecz budowanych na teoretycznych przewidywaniach) kreśli Jakobson formułę pozwalającą rozróżnić dwa podstawowe modele retoryczne kina:

> "Właśnie rzecz (optyczna i akustyczna) zamieniona w znak jest specyficznym materiałem kina. [...] Pars pro toto jest podstawową metodą filmowej przemiany rzeczy w znaki. [...] Film operuje rozmaitymi i różnymi co do wielkości fragmentami przedmiotów, różnymi co do wielkości fragmentami przestrzeni i czasu, zmienia ich proporcje i konfrontuje te fragmenty według podobieństwa i kontrastu, idzie drogą m e t o n i m i i lub m e t a f o r y (dwa podstawowe rodzaje konstrukcji filmowej)" (1972, s. 94).

Blisko 30 lat później Jakobson w następujący sposób konkluduje wywody na temat afazji językowej:

> "Każda forma zakłócenia afatycznego polega na jakimś mniejszym lub większym upośledzeniu albo zdolności do selekcji i substytucji, albo do kombinacji i budowania kontekstu. Pierw-

---

cji obok paradygmatyczności/ syntagmatyczności, indeksalności/ikoniczności w architekturze (por. D. P r e z i o s i: Architecture. Language and Meaning. The Origins of the Built World and Its Semiotic Organization. Hague, Paris 1979, rozdz. VI).

sze zakłócenie pociąga upośledzenie działań metajęzykowych, podczas gdy drugie zmniejsza zdolność do utrzymania hierarchii jednostek językowych. W pierwszym typie afazji ginie stosunek podobieństwa, w drugim - stosunek przyległości. Rozwijanie dyskursu (discourse) może się posuwać dwoma liniami semantycznymi: jeden temat wiąże się z drugim albo przez podobieństwo, albo przez przyległość. S p o s ó b m e t a f o r y c z n y to chyba najwłaściwszy termin w pierwszym przypadku, s p o s ó b m e t o n i m i c z n y - w drugim, gdyż najbardziej skondensowaną formą tych związków jest metafora względnie metonimia" (1964a, s. 126-127).

Filmowi poświęcił autor kilka zdań dostrzegając w jego historii powyższe opcje: "Od czasu D.W. Griffitha sztuka filmowa z jej szerokimi możliwościami zmian kąta, perspektywy i ogniska zdjęć zerwała z tradycją teatru i zaczęła stosować niespotykaną rozmaitość synekdochicznych zbliżeń (close-ups) i w ogóle metonimicznych »ustawień« (set-ups). W takich filmach, jak Chaplina, te chwyty z kolei zostały zastąpione przez nowomodny metaforyczny »montaż« z jego przejściami (lap-dissolves) - filmowymi porównaniami" (1964a, s. 129). Kończąc wywody o afazji, Jakobson rad by widzieć zastosowania odkrytego podziału do wszelkich dziedzin ludzkiej aktywności:

"Współzawodnictwo między traktowaniem metonimicznym a metaforycznym widoczne jest w każdym procesie »symbolicznym«, czy to intrapersonalnym, czy społecznym. A więc w badaniach nad strukturą znów decydującym pytaniem jest, czy występujące w nich symbole i ciągi czasowe oparte są na przyległości (Freuda metonimiczne »przemieszczenie« i synekdochiczna »kondensacja« , czy na podobieństwie (Freuda »identyfikacja« i »symbolizm«). Frazer sprowadził zasady, na których opierają się obrzędy magiczne, do dwóch typów [...]" (1964a, s. 131-132).

Najpełniejszą wypowiedź Jakobsona na temat kina zawdzięcza teoria filmu włoskim dziennikarzom Adriano Apro i Luigi Facciniemu (Jakobson, 1967) przeprowadzającym wywiad: Jakobson prezentuje się jako uczony, który podobnie jak Rudolf Arnheim twórca klasycznej teorii filmu niemego "pogniewał się" na film[3]. Film nie tyle nie spełnił oczekiwań, lecz rozwijał się tak zdumiewająco szybko i wielostronnie, że wymykał się podziałom klarownym i jednoznacznym w optyce lat trzydziestych.

Oto tezy Jakobsona z lat sześćdziesiątych. W miarę uniezależniania się kina od tradycji teatralnej zbliżało się ono do bieguna metaforyczności: działo się to za przyczyną przenikania wielu elementów "drugorzędnych" od nowa tworzących i rozszerzających materię filmu. Eisenstein pozostaje nadal przykładem twórcy najbardziej metaforycznych dzieł (Jakobson chętniej używa terminu: un style métaphorique), jest nim także Chaplin. Ten ostatni jako autor "Gorączki złota (1925) (co do tego panuje powszechna zgoda) ale i "Świateł rampy" (1952). Kompozycja "Świateł rampy" rozwijana jest na dwóch poziomach: rzeczywistości i snu, sprzęgniętych ze sobą więzią metaforyczną. W dodatku sekwencje snu pełnią funkcje pastiszu wobec wczesnych jego filmów. Więź metaforyczna tych poziomów, a także napięcie między powagą autobiograficznego filmu a parodią i ironią (która stwarza możliwość analizy freudowskiej fragmentów snu implikowaną przez twórcę, charakteryzującą ten film: pozornie łatwy i banalny, w istocie - w sposób finezyjny konstruujący sensy). Inne przykłady filmów metaforycznych to według Jakobsona, "Rashomon" (1950) Akiro Kurosawy i "Zeszłego roku w Marienbadzie" (1961) Alaina Resnaisa. Biegun metonimiczny reprezentują filmy dokumentalne, natomiast w sensie teoretycznym metonimię implikuje montaż. Jakobson zmienia rozczłonkowanie kategorii: mówi bowiem nie o komplementarnym współistnieniu metaforyczności i meto-

---

[3] Na temat stosunku Arnheima do filmu współczesnego por. J. M a c h: Współczesne poglądy filmowe Rudolfa Arnheima. W: Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej". Red. A. H e l m a n, W. G o d z i c. Katowice 1978.

nimiczności, lecz o ich hierarchiczności. W szczególności, ze względu na jawność montażu w filmie, sztuka ta byłaby zdominowana przez metonimię. Takie podejście powoduje - jego zdaniem - odłączenie od siebie synonimicznych w pewnym zakresie określeń metafory/podobieństwa i metonimii/przyległości. Np. słuszniej jest mówić, iż we współczesnej poezji nie istnieje metonimiczność, przyległość natomiast jest elementem koniecznym (styczne są ze sobą słowa w wersie). Jakobson proponuje używać słabszych określeń: dominowania którejś z tych kategorii w danym rozwoju sztuki, czy w danym okresie niż apriorycznego budowania modelu hierarchicznego. Istnieje pogląd, który przytaczają dziennikarze prowadzący rozmowę, by wiązać w kinie metonimiczność z prezentowaną rzeczywistością, natomiast to, co "ponad rzeczywistością" charakteryzowałoby metaforę. Brak zgody na taki podział wynika, zdaniem lingwisty, z pomieszania etapu tworzenia (decoupage) filmu z gotowym artefaktem prezentowanym widzom. W utworze filmowym nie istnieje bowiem "rzeczywistość jako taka" (la rèalitè telle quelle), choć trzeba przyznać, pod względem stylistycznym problem taki istnieje.

Przytoczyłem wszystkie ważniejsze uwagi Jakobsona na temat filmu, stają się one - według mnie - początkiem zupełnie nowego podejścia do problemu metafory (lecz i zagadnienia ogólniejszego, mianowicie kodowania i dekodowania "znaczeń" w dziele). Odmienność ujęcia polega na przyjęciu hipotezy, iż "metafora" przestaje być figurą, czyli możliwym do wyodrębnienia fragmentem tekstu filmowego, bytem w sensie ontologicznym, staje się »procesem metaforycznym«, kategorią konstruowaną w odbiorze. Poruszony zostaje problem ontologiczny, który dobrze ilustruje znany aforyzm: "co się staje z pięścią, gdy otwieramy zaciśniętą dłoń"? Czy metafora istnieje substancjonalnie? Tego pytania Jakobson nie stawia, choć zbliża się do problemu. W tym miejscu zarysowuje się paradoks recepcji myśli Jakobsona. Nie stworzył on bowiem teorii metafory w filmie, rzucił jedynie mimochodem kilka myśli: był to zaledwie pomysł na teorię. Następcom nie udało się jej

stworzyć nie odchodząc od pomysłów mistrza. I paradoksalnie: im pełniej rozwijali koncepcję tym bardziej nikło im z oczu źródło inspiracji.

Głównymi pojęciami Jakobsonowskiego modelu kina są pojęcia "podobieństwa" i "przyległości". Obydwa są teoretycznie niejasne, o nieuchwytnych granicach, choć intuicyjnie dość powszechnie zrozumiałe. Jakobson świadom tego, próbował sprecyzować to drugie, pozornie łatwiejsze. Otóż rozróżnił (1963, s. 62) dwa aspekty przyległości: przyległość p o z y c y j n ą (tj. przyległość w dyskursie, syntagmatyczną przyległość) oraz przyległość s e m a n t y c z n ą (tj. w rzeczywistości). Ten drugi aspekt charakteryzuje metonimię. Nic nie przeszkadza, aby analogicznie wyróżnić podobieństwo, jakie stwarza p o z y c j a w dyskursie, bliskość elementów w syntagmie oraz podobieństwo w r z e c z y w i s t o ś c i, spoza dzieła. Podobieństwo charakteryzowane przez cechy przysługujące, jak dotąd, wyłącznie metonimii, przyległość "wychodząca" poza dzieło ...? Klasyczne bieguny Jakobsonowskiego podziału stają się punktami na okręgu, zachodzą jeden na drugi, granica między nimi jest nieostra...

Autor "Upadku filmu?" nie chciałby jednocześnie, by rozumieć "metaforyczność" i "metonimiczność" jako rozłączne kategorie, jak również by uznawać, iż metonimia jest zasadniczo realistyczna a metafora "sztuczna". Proponuje bowiem wyjście z zaklętego kręgu przedstawiając projekt analizy konkretnego utworu wedle jego koncepcji ("Światła rampy"). Punktem wyjścia jest "wielość rzeczywistości" w dziele ekranowym: wszystkie poziomy diegezy filmowej[4] są niewątpliwie tworem sztucznym, stopień ich sztuczności jest różny i układa się w pewną skalę i hierarchię. Poziom snu i poziom rzeczywistości (przedstawionej) w filmie Chaplina różnią się, oczywiście, stopniem

---

[4]Por. definicję diegezy filmowej Metza: "a complete universe whose every element - persons, actions, locations, times, objects - are on the same level of reality/photographic reality in the case of the cinema". ("Screen". Vol. 14, nr 1-2).

przyległości do "rzeczywistości" (jako abstraktu), metaforyczne nie są one jako takie, lecz ich więź, relacje między nimi. Jest to - moim zdaniem - "najmocniejszy" punkt koncepcji Jakobsona, niezmiernie użyteczny w analizie (jak to dalej pokażę).

Christian Metz, inspirując się tymi pytaniami i wątpliwościami, konsekwentnie rozwija dychotomię Jakobsona, tworząc układ czterech relacji (Metz, 1977a, s. 226-230).

Podstawowa zasada filmu, montaż, polega na syntagmatycznym i metonimicznym zbliżaniu i kombinowaniu elementów dyskursywnych w łańcuch filmowy. Takich elementów, które mogą być ze sobą w stosunku metonimicznej łączności w odniesieniu do rzeczywistości (lub do rzeczywistości przedstawionej, jaką jest diegeza), lecz owa przyległość zarówno w syntagmie, jak i w metonimii jest daleka od sąsiedztwa przestrzennego.

Otóż, p o p i e r w s z e: może zachodzić sytuacja podobieństwa referencyjnego i przyległości dyskursywnej[5]: to znaczy "metafora zostaje wcielona w syntagmę". Wówczas: dwa elementy filmowe dwa obrazy, dwa motywy tego samego obrazu, dwie całe sekwencje albo jeden obraz i jeden dźwięk, jeden szmer i jedno słowo itd., dwa elementy obecne, jeden i drugi, w łańcuchu łączą się przez podobieństwo albo przez kontrast. Przykładem jest słynna metafora w "Dzisiejszych czasach" (1936) Chaplina, który zestawia obraz stada baranów z tłumem przepychającym się przy wejściu do metra.

Gdy występuje podobieństwo referentu i dyskursu wówczas p o d r u g i e: m e t a f o r a funkcjonuje w p a r a d y g m a c i e. Elementy filmowe łączą się w taki sam sposób jak w układzie pierwszym, lecz umieszczone są jako elementy wyboru. W łańcuchu filmowym

---

[5] Zwracam uwagę na stronę językową tłumaczenia. Otóż przyjęło się tworzyć w polskiej literaturze semiotycznej od określenia "funkcja referencyjna" (wskazująca na rzeczywistość) rzeczownik "referent" (element relacji lub funkcji referencyjnej). Z braku polskich odpowiedników "referentu" i "dyskursu", a i w trosce o jednoznaczność jestem zmuszony stosować te pojęcia (przyznaję: niezbyt przyswojone w języku polskim).

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA POZNAŃ

jeden zastępuje inny przywołując równocześnie ten drugi. Element metaforyzujący nie towarzyszy już elementowi metaforyzowanemu - eliminuje go i tym samym - reprezentuje. Przykład na ten typ połączenia pochodzi z "Diabła wcielonego" (1946) Claude'a Autant-Lary. Płomień kominka pokazany jest z a m i a s t sceny miłosnej.(według Metza nieodzowna jest znajomość stałej konotacji językowej z francuszczyzny XVII wieku: moja miłość = mój żar, płomień).

P o t r z e c i e: metonimia w paradygmacie występuje, gdy elementy są przyległe referencyjnie i podobne dyskursywnie. Jeden element eliminuje inny (jak w typie drugim), ale obydwa łączą się dzięki ich przyległości realnej albo diegetycznej, a nie dzięki ich podobieństwu lub kontrastowi. W filmie Fritza Langa "M-Morderca" (1931) po gwałcie i zabójstwie małej dziewczynki ukazuje się balon ofiary porzucony przez nią i uwięziony między drutami elektrycznymi. Zabawka zastępuje i przywołuje trupa - dziecko, balon należy do dziecka (był jego częścią) i przypomina je.

P o c z w a r t e: gdy elementy są przyległe referencjalnie i dyskursywnie, mamy do czynienia z metonimią w syntagmie. Elementy łączą się w ten sam sposób co w typie trzecim, lecz obydwa są obecne w filmie (lub jego segmencie) i związane są ze sobą. Tę więź obrazują sceny poprzedzające przykład typu trzeciego z "M-Morderca": widzimy równocześnie dziewczynkę i piłkę, którą się bawi (rzecz jasna: nie ten banalny obraz stanowi metonimię w syntagmie, tworzą ją wszystkie poprzedzające i następujące związki z tym faktem).

W tym miejscu wywodu Metza należy przypomnieć często zachodzącą prawidłowość: w chwili gdy pewien pomysł, konstrukcja hipotetyczna zostają zwerbalizowane, poukładane w pewną logiczną całostkę, niemal natychmiast domagają się przekroczenia wyjścia poza, słowem: zburzenia. W momencie bowiem, gdy francuski semiotyk rozpoczyna dyskusję analityczną zgodnie z naszkicowanym układem, typy mieszają się, baza metonimiczna i synekdochiczna ogarnia całe pole refleksji, Metz wkracza na teren psychoanalizy.

Pomysły Jakobsona do teorii filmu bywały niekiedy rozwijane w sposób ortodoksyjny i wybiórczy. Takie podejście do problemu metafory prezentuje francuski estetyk Jean Mitry, który stwierdza, iż w sensie jakobsonowskim nie istnieje w filmie metafora, jedynie metonimia. Są po temu dwie przyczyny. W metaforze element wspólny, pole podobieństwa nie jest wyrażone explicite: mówimy o »piórze światła«[6] a nie o świetle jako takim. To, co rozumiemy pod pojęciem metafory powinno także zawierać równoczesność istnienia dwóch elementów na taśmie filmowej w taki sposób, aby ich podobieństwo było w sposób nieumikniony oczywiste, to jest wyrażone wizualnie.

Filmowa metafora nie może spełnić tych wymogów. Oto np. słynne zestawienie scen w "Dzisiejszych czasach" (owce/tłum) wyzwala ideę stadności, tłumu, "owcopodobnego" zachowania się ludzi. Natomiast w metaforze słownej "pióro światła" idea "cienkości" wzięta jest z »pióra« do »światła« w ten sposób, że kiedy powstaje ona na podstawie pierwszego obiektu, to drugi wówczas nie jest prezentowany. W filmie, według Mitry'ego, pojęcie metafory rozumiano metaforycznie. Jest bowiem teoretyczną niemożliwością, by pokazać porównanie, nie istnieje odpowiednik słowa "jak", i filmowe porównanie jest w istocie bliższe metonimii (tzn. element diegetyczny wyrażony w specyficzny sposób symbolizuje całość fragmentu "dziania się" filmowego, w którym jest zakotwiczony) (Mitry, 1965, t. 2, s. 24-26).

Mitry stawia sprawę "na ostrzu noża", co w pewnym zakresie czynione, bywa wartością w badaniach naukowych. Rzecz jasna, należy krytycznie ocenić niektóre zbyt daleko idące wywody. Można np. nie zgadzać się z postawieniem tezy o zupełnym braku paradygmatyki. Jeśli bowiem założyć, iż rozumienie komunikatu zakłada odczytanie obydwu relacji - paradygmatycznej (między tym, co znajduje się w komunikacie a tym co w wyniku wyboru zostało pominięte) oraz syntagmatycznej

---

[6] W oryginale: "une feuille de papier" (Mitry, 1965, t. 2, s. 24), ("pencil of light" w tłumaczeniu angielskim w recenzji z tej książki).

(relacji między elementami, które wskutek wyborów paradygmatycznych znalazły się w komunikacie), to niewątpliwie w dziele filmowym istnieje paradygmatyka. Wybór planu, scenografii, oświetlenia, rodzaju obiektywu jest właśnie takim działaniem.

Można również wysunąć inny zarzut: na jakiej podstawie Mitry twierdzi, iż cechy metafory w języku werbalnym mają być elementami charakterystycznymi również dla jej realizacji w materiale filmowym? W moim przekonaniu uproszczenie Mitry'ego polega na zatarciu w wywodzie pewnej pomocniczej hipotezy. W innych rozdziałach "Esthétique et psychologie du cinéma" zastanawia się bowiem nad statusem "języka filmowego" stwierdzając, iż film jest językiem II stopnia (jest estetyczną jakością, całością organiczną, nie jest natomiast dany jako forma abstrakcyjna). Jest więc swoistym "quasi-językiem". W rozważaniach o metaforze logicznie poprawne pytanie winno brzmieć: co w filmie jest odpowiednikiem procesu metaforycznego w języku pisanym. Rzecz jasna: "quasi-metafora".

Jeśli przyjąć ową poprawkę, to okazuje się, że ortodoksyjny pogląd francuskiego estetyka przynosi korzyść. Mitry podbudowuje moją tezę i kierunek dalszego wywodu: zaprzestać dyskusji o "metaforze filmowej" na korzyść refleksji o problemach pierwotnych wobec niej: ekstensji znaczenia, znaczeniu uzupełniającym, konotacjach (te pojęcia są bowiem dyskutowane przez Mitry'ego bezpośrednio po rozprawie z "metaforą").

Krytykę Jakobsona przeprowadza także radziecki teoretyk S. Ginzburg w artykule "Znak i obraz w sztuce filmowej" (1976). Wywód, oparty na bliżej niewyjaśnionym pojęciu "znaku" i "dialektyki", zawiera wiele niejasności i błędów. Autor ogranicza się do dwóch zarzutów: Twierdzi, iż w kinie zachodzi dokładnie odwrotny proces niż ten, o którym pisze Jakobson: "rzecz zamienia się nie w znak, lecz w obraz, znakowo bardziej pojemny niż znak rzeczy i nawet, niż sama rzecz - konkretność bowiem wiąże się w nim z ogólnością" (1976, s. 375). Nie wdając się w merytoryczną dyskusję można znieść ów dualizm powszech-

nie znanym poglądem, iż obraz filmowy jest znakiem (Bocheńska, 1966), a w dodatku nie musi być znakiem prostym, lecz najczęściej bywa złożonym (strukturą wielu elementów). Podobnie wygląda zarzut, iż właściwa metafora filmowa (nie - literacka, motywowana w fabule) nie jest znakiem, gdyż "znak obowiązkowo odsyła do określonego przedmiotu, zdarzenia, pojęcia itp. Metafora filmowa powstaje z niepowtarzalnego zdarzenia, niosącego w sobie uogólnienie. Jest ona wieloznaczna i oprócz tego, jej znaczenie jest modyfikowane przez każdego odbiorcę" (1976, s. 378). Błąd Ginzburga (oprócz nieprecyzyjności pojęć operacyjnych i skłonności do "dialektyki") polega na tym, że cytując Jakobsona niewłaściwie interpretuje jego tezy: "metaforyczność" jest bowiem w ujęciu Jakobsona napięciem między dwoma fragmentami tekstu o rozciągłości większej niż jeden obraz, ujęcie. Tym samym dyskusja o statusie bytowym metafory jest i utrudniona, i nie najważniejsza.

Spora część teoretyków przyjmuje rozróżnienie kina poezji i kina prozy (akceptował je Jakobson jako przydatne w omawianiu zagadnienia metaforyczności (1967)). Najgłośniejszy ze zwolenników tej orientacji włoski reżyser i teoretyk Pier Paolo Pasolini skłonny jest rozumieć Przewagę metonimiczności - syntagmatyki w kinie nie jako naturalną (pierwotną) cechę kina, lecz rezultat nienormalnego, sprzecznego z duchem tej sztuki, rozwoju. Pasolini pisze w 1965 roku:

> "Kino [...] w braku leksyki pojęciowej i abstrakcyjnej jest przeważnie metaforyczne, co więcej zaczyna właściwie od metafory. Jednak poszczególne, świadomie zamierzone metafory mają w sobie zawsze coś prostackiego i konwencjonalnego. Wystarczy pomyśleć o radosnych, czy niespokojnych lotach gołębi, które metaforycznie mają ukazać stan ducha niepokoju czy radości postaci itd., itd. Słowem metafora o subtelnych odcieniach, ledwo uchwytna - w kinie wydaje się niemożliwa. Ta odrobina metaforycznie - poetycka możliwa w kinie, występuje zawsze w ścisłej osmozie z komunikatywną naturą prozy. I ta proza właśnie przeważyła w krótkiej historii kina, ogarniając

> jedną konwencją językową filmy artystyczne i filmy rozrywkowe, arcydzieła i feuilletons" (1976, s. 105).

Znowu zauważmy charakterystyczny impas teoretyczny: metafora filmowa jest prostacka, prymitywna. Istnieje jednak, zdaje się mówić autor "Empirismo eretico", w kinie poetyckim (sc. metaforycznym) coś, co działa jak subtelna metafora w poezji. Są to szczególne zabiegi stylistyczne, niezmiernie subtelne działania techniczne, których konsekwentne zorganizowanie we fragmencie utworu stwarza wrażenie, jak gdyby widz obcował z poezją. Pasolini podaje dwa aspekty takiego zabiegu stylistycznego zauważone w "Czerwonej pustyni" (1964) Michelangelo Antonioniego:

> "I. Złączenie następujących po sobie dwóch punktów widzenia, które dzielą nieznaczne tylko różnice, czyli następstwo dwóch ujęć, ukazujących ten sam fragment rzeczywistości, najpierw z bliska, potem z n i e c o dalszej odległości; czy też najpierw frontalnie, a potem t r o c h ę b a r d z i e j ukośnie; lub wręcz na tej samej osi dwoma różnymi obiektywami. Rodzi się w ten sposób pewna obsesyjność widzenia: mit substancjalnej, niepokojącej autonomicznej piękności rzeczy.
>
> II. Technika wchodzenia i wychodzenia postaci z kadru sprawia, iż montaż w sposób czasem obsesyjny tworzy ciąg »obrazów« - które możemy nazwać nieprzedstawiającymi. Postacie wchodzą, mówią, robią coś, a potem wychodzą, zostawiając obrazowi jego czyste, absolutne znaczenie obrazu. Po nim następuje obraz analogiczny, znowu postacie wychodzą itp." (1976, s. 111).

Zwracam uwagę na istotny moment w logice wywodu Pascliniego: zniechęcony metaforą nie dostającą subtelnością współczesnemu kinu porzuca ją na korzyść refleksji o znaczeniu powstałym ponad przedstawionymi rzeczami, osobami i ich relacjami.

Kryzys związany z metaforycznością w kinie obwieszcza także inny włoski semiotyk Gianfranco Bettetini (1972). Nie jest to kryzys metafory, lecz ikoniczności filmowej przez nią spowodowany. Metafora jest bowiem najbardziej typowym przykładem sytuacji, w której to co przedstawione w języku wizualnym (referencjalne przedstawienie) ulega zniszczeniu (dysponuje bowiem tak wielkim zasobem konotacyjności). To, że kino jest sztuką metonimiczną stanowi paradoksalną niezgodność teoretyczną. Kino bowiem, kontynuuje Bettetini, zostało stworzone dzięki metaforyczności, czyli takiej sytuacji, w której następuje zaburzenie sensu w syntagmie, lecz jednocześnie r o z j a ś n i e n i e tego obrazu - paradygmatu, który metaforyczna sytuacja wzięła w nawias. Metaforyczność jest tym szczególnym miejscem zetknięcia się podobieństwa i asocjacji, w którym uzyskiwane jest nowe znaczenie (nie analogiczne, lecz i z o m o r f i c z n e). Ów tytułowy kryzys ikoniczności polega na tym, iż metafora uwalnia obraz od jego statusu ikonicznego i przenosi w zakres dyskursu intelektualnego, a zawartość ikoniczna "obrazów w ruchu" zepchnięta jest na drugi plan.

W moim przekonaniu Bettetini trafnie ujął dynamiczny aspekt g r y (zawieszenie, rozjaśnienie), jaka towarzyszy odbiorowi metafory, choć ogłoszenie kryzysu ikoniczności z tego powodu jest nieuzasadnione. "Naprawdę" jest zupełnie inaczej: to właśnie z powodu prymarności ikoniki w kinie metafora nie ma zbyt wielkich szans rozwoju.

Rozumie to autor popularnego podręcznika wiedzy o filmie James Monaco. Rozwija on koncepcję Petera Wollena (który zastosował podział Charlesa S. Peirce'a do faktów ekranowych) o istnieniu trzech grup znaków w komunikacie filmowym: ikonów, indeksów i symboli. Monaco wiąże pojęcie metafory z indeksalnością przedstawień ekranowych (miarą indeksalności znaku nie jest identyczność z denotatem, ale w e w n ę t r z n y z nim związek). Rozróżnia dwa rodzaje indeksów: techniczne (zegar jest indeksem czasu) i metaforyczne (kołyszący chód mężczyzny wskazuje, że jest on marynarzem). Metaforyczność, według Mo-

naco, empirycznie nie istnieje w komunikacie ekranowym (zbyt obecny i silny jest właśnie aspekt ikoniczny).

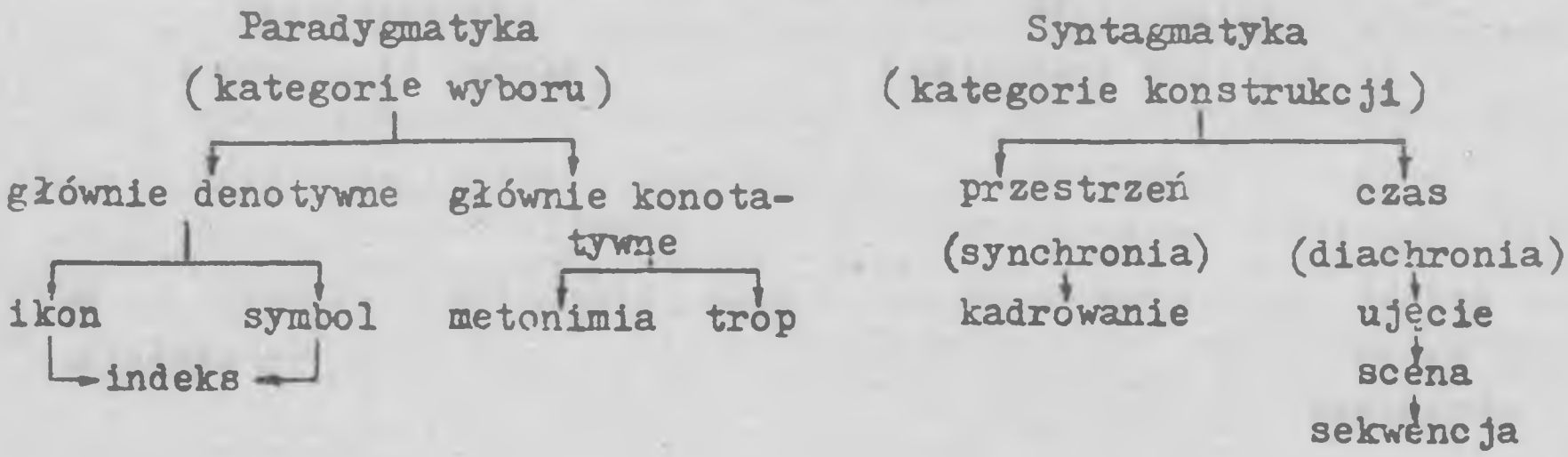
Zastrzeżenia w toku dalszej lektury wywołuje fakt dość swobodnego wydzielania z fragmentów filmu i analizowania takich "figur" jak: metonimia, synekdocha, parabola, symbol (które, według Monaco, stanowią instrumenty budowania znaczenia konotatywnego) z równoczesnym twierdzeniem o nieistnieniu metafory. Najprawdopodobniej autorowi podręcznika trudniej było znaleźć instruktażowy przykład (tym bardziej, że pozostałe tropy omawia na konkretnym, jednym fotosie). Tymczasem, w moim przekonaniu, pojęcie indeksu implikuje metaforę (o ile "wewnętrzny związek" jest relacją ogólniejszą niż "podobieństwo"). Metafory, w tym rozumieniu, nie tyle że "nie ma", lecz jest trudna do rozpoznania i eksplikacji[7].

W polskiej literaturze filmoznawczej znamienny jest artykuł Aleksandra Jackiewicza (1975) wygłoszony na konferencji semiotycznej w Kazimierzu w 1966 roku. Znamienny, dzięki jednostronnej acz rozległej interpretacji Jakobsona. Autor "poddaje film próbie semiologii" wychodząc od "teorii kina metaforycznego i metonimicznego" (1975, s. 39). Prezentując kolejno wywody André Bazina (z lat pięćdziesiątych), Karola Irzykowskiego (z lat dwudziestych) i Romana Jakobsona (z lat sześćdziesiątych - choć należałoby wspomnieć o tezach 30 lat wcześniejszych), Jackiewicz dostrzega łączącą ich myśl: wskazanie biegu-

---

[7] Przedstawiony przez Monaco schemat "rozumienia obrazu filmowego" świadczy o ważności pojęcia indeksu (sc. metafory) w lekturze filmu, co właściwie jest niezgodne z jego wcześniejszymi poglądami (J. M o n a c o: How to Read a Film. New York 1977, s. 133-144).

Rozumienie obrazu filmowego



nów relacji filmu do rzeczywistości. I tak "wiara w obraz", "kino ekstensywne", "metaforyczność" z jednej strony, "wiara w rzeczywistość", "kino intensywne", "metonimiczność" - z drugiej charakteryzują dwa układy. Po tym następuje kolejna prezentacja współczesnej myśli semiotycznej i własny wywód autora na temat ontologii filmu.

Dla wyrażonej w tytule pracy Jackiewicza problematyki konkluzją są następujące stwierdzenia:

> "Wydaje się, że twórca filmu nie powinien zadawać pytań o sens świata, ku temu zaś zmierza film metaforyczny. Film bowiem na to pytanie da odpowiedź, że sensem świata jest sam świat, które to postępowanie proponuje właśnie film metonimiczny. [...] o ile film metaforyczny dąży do zasłonięcia rzeczywistości znakiem i do sugerowania intelektualnego znaczenia, to w filmie metonimicznym znak służy jako stymulacja wobec obrazu świata" (1975, s. 58).

Cytat świadczy o rozległości rozumienia jakobsonowskich pojęć, interpretacji bodaj najszerszej z możliwych. Czy uzasadnionej? Mam dwa poważne zastrzeżenia:

1. Nie sądzę, aby kontekst prac Jakobsona dopuszczał tak szerokie rozumienie: metonimiczność - rzeczywistość, metaforyczność - sztuczność. Lingwista pisał o metaforze i metonimii jako o "liniach semantycznych", można dopuścić sformułowanie "modele retoryczne kina", natomiast przypisywanie Jakobsonowi rozumienia p o z a t e k s t o w e g o tych terminów jest co najmniej nieuprawnione (tym bardziej, iż w wywiadzie z 1967 roku zdecydowanie odciął się od tej orientacji).

2. Jackiewicz konsekwentnie miesza podział lingwistyczny i retoryczny stawiając znaki równania: "metonimiczny, czyli syntagmatyczny" (1975, s. 46) oraz metaforyczny, czyli paradygmatyczny. Pomieszanie, któremu ulega i sam Jakobson (zwraca na to uwagę Williams, 1977), dotyczy w jego przypadku istotnej dystynkcji. Syntagma i pa-

radygmat to pojęcia odnoszące się do systemu języka, metafora i metonimia wzięte są z retoryki (a więc w przybliżeniu: charakteryzują sposób jegc użycia). Główna myśl Jakobsona polega mianowicie na odkryciu pewnego rodzaju izomorfizmu tych sfer (podobieństwa struktury, działania), a nie wymienności (sc. tożsamości) pojęć.

Przechodząc do analitycznej części przypominam, sygnalizowany we wstępie, układ materiału. Dwie pierwsze analizy, których autorką jest Linda Williams, rozwijają praktycznie pomysł Jakobsona, dyskutują z nim. Słowem, stopień ich koherencji z tą tezą jest wysoki. Dwie kolejne (z pracy Hussa i Silversteina oraz przykład Książek-Konickiej) wykazują - według mnie - zgodność z koncepcją Jakobsona (choć autorzy nie wspominają najczęściej o takiej proweniencji swoich wywodów). Pozostałe, autorstwa piszącego te słowa, urzeczywistniają zamiar zastosowania koncepcji Jakobsona do współczesnych filmów (podobnie jak w grupie pierwszej).

W pierwszej analizie autorka (Williams, 1976) nie stawia sobie za cel kategoryzowania metafory i metonimii rozumianych według Jakobsona, lecz określenie: "jak te dwa pola funkcjonują i przeplatają się w różnych filmach" (1976, s. 34). Williams dobiera szczególne filmy: "Hiroszima, moja miłość" (1959) i "Zeszłego roku w Marienbadzie" Alaina Resnaisa; obydwa tego samego autora, bliskie czasowo, o podobnej treści (romans, związki ze wspomnieniami i zdarzeniami przeszłości).

W "Hiroszimie" zderzone są ze sobą dwa szeregi (syntagmy), pola zdarzeń o różnej wartości emocjonalnej i moralnej, mianowicie: wybuch bomby atomowej w japońskim mieście i zniszczenia przez nią spowodowane oraz ekstaza miłosna - narodziny i rozwój uczucia Francuzki i Niemca (kilkanaście lat wcześniej w okupowanym Nevers).

Obydwa szeregi współistnieją, rozwijają taki system konotatywny, który potrafi ująć w jedność (odnaleźć elementy wspólne) w cierpieniu i miłości, zniszczeniu i tworzeniu. Miejscami styku obydwu szeregów są powtarzające się ujęcia skontrastowanych rąk męskich obydwu

kochanków: dawnego Niemca i obecnego Japończyka. Ręka niemieckiego żołnierza znaczy cierpienie, stratę, umieranie, ta druga - miękkość, przyjemność, ekstazę. Widz zmuszony jest organizować taki system konotacyjny, który połączyłby owe kontrastowe znaczenia. Stanowi go metaforyczna więź między owymi szeregami, więź możliwa dzięki funkcjonowaniu pojęcia ogólnej natury ludzkiego kontaktu, w którym cierpienie i ekstaza współistnieją na jednym poziomie.

"Hiroszima" jest, według autorki analizy, znakomitym przykładem pomieszania modeli lingwistycznych i retorycznych. Konsekwentne łączenie syntagm buduje konotacyjne (abstrakcyjne) naddanie o istocie natury ludzkiej. Na przekór koncepcji Metza, iż w filmie dominuje syntagmatyczny charakter związków, okazuje się, że owa s y n t a g m a t y k a stworzona jest i (jednocześnie tworzy) na konsekwentnej systemowej m e t a f o r z e. W "Zeszłego roku w Marienbadzie" przeważa baza metaforyczna. Film próbuje ustanowić związki między obecnym czasem i przestrzenią a przeszłością. Okazuje się jednak, że przeszłość i teraźniejszość nie mogą być rozgraniczane: wszystkie usiłowania mężczyzny, by przekonać kobietę o przyszłym spotkaniu, są chybione. Rzeczywistość czasu przeszłego staje się rzeczywistością teraźniejszości. Pierwotny sąd o metaforycznej konstrukcji (widz buduje go także na podstawie "poetyckiej" organizacji filmu) zostaje zawieszony: brak bowiem dystansu między dwoma elementami metafory (przeszłością i teraźniejszością) - w istocie brak więc metafory. Widz nie potrafi orzec, iż kobieta i mężczyzna przedstawiają dwa człony metafory, metafory czego? "miłości?" równie dobrze można powiedzieć "śmierci" (1976, s. 37). W przypadku tego filmu widz zdolny jest tylko snuć interpretacje cząstkowe, brak jednolitego systemu konotacyjnego. Zbyt radykalna organizacja metaforyczna nie ustanowiła takiego systemu, przeszła w swoje zaprzeczenie: w metonimiczność świata diegetycznego, który jesteśmy skłonni interpretować jako realny (to znaczy na jednym poziomie diegetycznym). Obydwa filmy są swoimi przeciwieństwami, obydwa burzą w różny sposób schematy. Oczywisty, rady-

kalny realizm organizacji syntagmatycznej cofa nas do świata sztucznego, nierealnego (co zwykle łączono z metaforą), podczas gdy sztuczność metafory zwraca się ku "realności" świata diegezy (a to domena metonimii)(1976, s. 38).

W drugiej analizie Williams (1979) poddaje refleksji realizację metafory w surrealistycznym filmie Luisa Buñuela "Pies andaluzyjski" (1928) (patrz aneks II).

Ograniczmy nasze rozważania do problemu metafory w "Prologu": 12- lub 13- ujęciowej wstępnej sekwencji[8]. Linda Williams dzieli 12-ujęciowy prolog na trzy części. Syntagma 1-4 (ostrzenie brzytwy, głowa i barki mężczyzny) ustanawia relację: najpierw przedmiot widziany, potem spojrzenie. Jednocześnie zauważamy, że pozycja mężczyzny w stosunku do okna w tle jest różna w ujęciach 2 i 4 oraz 1 i 3. Według autorki oznacza to początek wahań widza co do identyczności przestrzeni wnioskowanej z przebiegu syntagm i rozwijanego opowiadania. Syntagma 5 i 6, środek prologu zawiera dwa ujęcia w planie średnim i potwierdza diegetyczną przynależność ramion i torsu, zmienia i rozszerza przestrzeń opowiadania (balkon). Syntagma 7-12 odwraca zapoczątkowany układ, tworzy nowy (spojrzenie, potem przedmiot widziany), i natychmiast przerywa go (wstawka 10: twarz kobiety); "zamiast oczekiwanego dokończenia frazy narracyjnej - przepływanie chmury przez księżyc - następuje zapoczątkowanie innej, formalnie podobnej

---

[8] Podaję skrócony opis ujęć (Williams, 1979):
Zbliżenie 1: dwie ręce ostrzące brzytwę.
Zbliżenie 2: głowa i barki mężczyzny.
Zbliżenie 3: jak 1, sprawdza ostrze brzytwy kciukiem palca.
Zbliżenie 4: jak 2.
Plan średni 5: lewy profil mężczyzny przed drzwiami balkonu.
Plan średni 6: mężczyzna na balkonie.
Zbliżenie 7: głowa i barki mężczyzny.
Plan ogólny: ciemne niebo, księżyc, chmura.
Zbliżenie 9: jak 7.
Zbliżenie 10: twarz kobiety, wzrok skierowany w kierunku widza.
Plan ogólny 11: jak 8, chmura przepływa przez księżyc.
Detal 12: brzytwa przecina oko.
Pomiędzy tym opisem a analizą Drummonda (1977) zachodzi istotna różnica w numeracji ujęć. Drummond uznaje napis prologu za ujęcie pierwsze, drugie - według niego - to pierwsze według Williams itd. Przytaczając analizy każdego z autorów, zachowuję j e g o numerację.

czynności" (1979, s. 30). Wahania widza co do przyjęcia nadrzędności syntagmy lub opowiadania pogłębiają się: brak jakiejkolwiek wskazówki, że kobieta należy do przestrzeni diegetycznej opowiadania (wnioskujemy to na podstawie bliskości poprzedniej syntagmy). Istnieją ponadto niepokojące okoliczności, świadczące o tym, że mężczyzna ostrzący brzytwę i przecinający oko kobiety to nie ta sama osoba (ten "drugi" posiada zegarek i krawat odróżniające go od "pierwszego"). Niepokojące, bowiem bliskość (przyległość) poprzedniej syntagmy zwykle pozwala identyfikować w sposób naturalny poprzedzające przedmioty, osoby, ich działania z aktualnie obecnymi i następującymi po nich. Te pęknięcia budują metaforę surrealistyczną odwracającą zwykły porządek procesu metaforycznego, "w którym jedna połowa metafory umieszczonej w syntagmie należy do opowiadania, a druga część do dekoracji, lub w przypadku metafory czystej, do jakiegoś innego ubocznego elementu".

Element kreacyjny tworzy w tym przypadku "czynność sekwencji. Figura generuje wówczas opowiadanie (poprzez zakłócenie hierarchii tła i pierwszego planu), ponadto część metafory wiąże się wskutek podobieństwa formalnego (kształtów), a nie łączliwości tematu".

Pokazuje to mechanizm działania metafory, a treść - kontynuuje autorka - "nie jest niczym innym, jak [...] ironicznym symbolem ręki artysty przy pracy, tnącego ciągły materiał »rzeczywistości« w kombinacje o nowym znaczeniu". Lub nieco inaczej: "Buñuel i Dali przejeżdżają brzytwą po naszym oku, aby pozbawić nas możliwości widzenia wskroś figury, zmusić nas do spojrzenia na działanie samej figury" (1979, s. 31).

Na owe kilkanaście ujęć można spojrzeć z innej perspektywy, inaczej pogrupować je w syntagmy, zwrócić uwagę na inne punkty załamań i sygnały niespójności. Tak czyni Phillip Drummond, rozważając problem przestrzeni tekstowej w "Psie andaluzyjskim" (por. przyp. 8). W tej optyce najważniejsze okazują się zmiany w pozycji kamery zachodzące między 6 i 7 ujęciem, zmiany współkonstytuujące przestrzeń tek-

stową. Następuje obrót kamery o 180 stopni (wnętrze pokoju - balkon). Autor traktuje tę różnicę jako główne załamanie prologu, unieważniające to, co było widziane poprzednio i tworzące następne ujęcia.

Drummond dzieli prolog na dwie części (1-6, 7-13) kontrastowe ze względu na dychotomię wnętrze - zewnętrze. Temu podziałowi odpowiada zmiana planów wyrażająca zwiększenie odległości kamery od przedmiotu (od detalu do planu amerykańskiego i planu pełnego w 7). Ma miejsce różnica frontalności ujęć (kąta między linią wzroku przedstawionej postaci i płaszczyzną ekranu) dzięki czemu, według Drummonda, zachodzi efekt teatralności, przywołujący w tym ujęciu (7) zarówno proces identyfikacji, jak i jego odrzucenie (1977, s. 92-96).

Przeciwnie niż Williams Drummond widzi w syntagmie 8-13 nie dwie części, lecz trzy odmienne pary obrazów: mężczyznę (8, 10), księżyc i chmurę (9, 12), kobietę (11, 13). Ta pozornie drobna rozbieżność we wstępnej fazie analizy pozwala autorowi na następującą interpretację: księżyc jest obiektem widzenia kobiety i mężczyzny, lecz kobieta nie jest usytuowana w przestrzeni diegetycznej, pokazano jedynie jej położenie dokładnie frontalne względem widza, wzrok kobiety zakłada istnienie widza w położeniu księżyca (1977, s. 96). Drummond w ogólnym zarysie zgadza się z Williams w interpretacji metafory (zwracająca na siebie uwagę figura generująca tekst i konotująca refleksję metatekstową na temat w i d z e n i a dzieła), rad by jednak umieszczać mechanizmy jej działania w innych fragmentach tekstu i sugerować, że powstają one nie wskutek zaistnienia specyficznych relacji syntagmatycznych, lecz uwarunkowań materiałowych (specyfiki produkcji) i "gramatycznych".

Obszar wspólny obu koncepcji stanowi założenie o statusie obserwatora-widza. Williams stwierdza m.in., że kontrast: okrągłe - podłużne (księżyc - chmura, oko - brzytwa) konsekwentnie budowany jest od początku prologu. W 1 i 3 mężczyzna sprawdza paznokciem kciuka ostrość brzytwy, w 6 usytuowana na tle ramy okiennej głowa przecina podłużne kształty elementów francuskiego okna. Rzecz jasna, te jak i

wyżej wymienione uwagi należą do domeny analityka, dostępne są "świadomej" percepcji (czyli nastawionej na analizowanie po kilkakrotnym obejrzeniu filmu, zatrzymaniach, nawrotach). Raczej weryfikują i uprawdopodobniają intuicję niż ją budują w pierwszym oglądzie. Mowa tu więc o odbiorcy metafory, którym jest analityk, tym samym o odbiorze .f a k u l t a t y w n y m (którego brak nie przeszkadza w ukonstytuowaniu się sensu dzieła - rzecz jasna sensu innego)[9].

Jeśli zastanowić się nad tym, czym zachwyceni byli surrealiści zgromadzeni na pierwszym pokazie "Psa andaluzyjskiego", okaże się, że niewątpliwie nie była to nieuchwytna percepcyjnie "metafora w syntagmie" prologu (chociaż jej pojedyncze elementy, np. przecinanie oka, mieszczą się w estetyce surrealizmu). Tym, co wyrażało świadomość surrealistyczną w filmie Buñuela i Dali było dążenie do kreacji poetyki snu, bunt przeciw wszelkim tabu społecznym i moralnym, tęsknota do wolności, swoboda pragnień i namiętności, kult wyobraźni i psychoanalityczna symbolika[10].

Słowem: treści wnioskowane z zachowań bohaterów, zdarzeń i ikonografii scenograficznej - elementów kodów niespecyficznych i pozafilmowych. Analizy wyżej przytoczone potwierdzają istnienie elementów surrealistycznej poetyki także na poziomie specyficznie filmowym (organizacji narracyjnej dzieła, syntagmatyki, paradygmatyki, poziomie materiałowym).

---

[9] Béla Balázs analizując w filmie niemym przykłady metafor pisze pod koniec wywodu: "Jeśliby nawet ktoś nie potrafił zrozumieć owego drugiego znaczenia obrazu (metaforycznego - przyp. W.G.), to ujęcie będzie jednak miało swój sens i zostanie zrozumiane jako część danej sceny" (Balázs, 1957, s. 111). W tym sensie rozumiem fakultatywny odbiór metafory. W "Psie andaluzyjskim" ma to nieco inne konsekwencje: albo dostrzegamy metaforę "Prologu", albo ten fragment poczytamy za niespójny. Tym bardziej więc mechanizmy odbioru spójnego (obecne w każdym akcie lektury) nakierowują uwagę widza na aktywną percepcję prologu (sc. konstrukcję metafory).

[10] Por. T. S z c z e p a ń s k i: Pies andaluzyjski. W: Kino i telewizja. Red. B.W. L e w i c k i. Warszawa 1977, s. 73.

Hanna Książek-Konicka w jednej z prac próbuje dociec "co w komunikacyjnej praxis filmowej jest [...] właściwym wyróżnikiem poetyckości wypowiedzi" (1980b, s. 64). Podany przez autorkę przykład ze wszech miar zasługuje na rozpatrzenie:

> "W »Szeptach i krzykach« Ingmara Bergmana z obrazem martwej już, leżącej na łóżku Agnes sąsiaduje, tzn. następuje po nim, obraz Agnes tulonej do nagiej piersi przez siedzącą na łóżku służącą Annę. Rysy twarzy i karnacja Agnes noszą wyraźne symptomy śmierci, jej oczy są jednak otwarte, a usta wypowiadają prośbę: "Zimno mi, ogrzej mnie!" Jest to maksymalnie zaskakujące i niesamowite, nie mieszczące się w naturalnej logice faktów, tak dalece, że widz nie może drugiego obrazu odebrać jako informacji o stanie rzeczy, jest natomiast zmuszony - zamiast na płaszczyźnie zgodności przedmiotowej - szukać wyjaśnienia czysto znaczeniowych motywacji niezwykłego sąsiedztwa. Każda werbalizacja musi się tutaj wydać mało dokładna i zubożająca, ponieważ usiłuje wprowadzić jednoznaczność tam, gdzie wartością jest migotanie i bogactwo sensów, ale chwyt Bergmana wypada tu jednak rozszyfrować. Jego słowny ekwiwalent mógłby brzmieć: jedynym i prawdziwym zbawieniem, a więc dobrem najwyższym jest to, co może nam dać drugi człowiek - miłość i dobroć. Ale także: nosicielką tych wartości nie jest żadna z sióstr, lecz służąca Agnes, Anna - a więc ów drugi człowiek to niekoniecznie ktoś przez powinowactwo najbliższy. Anna jest prostą kobietą - kultura pozbawia nas wrażliwości, autentyczności i spontaniczności, przez co oddala nas, jeśli nie odcina całkiem od bliźniego, nawet od najbliższych. Anna jest służącą - uprzywilejowanie społeczne nie ma związku z udziałem w moralnych wartościach. I wreszcie: przejście między życiem a śmiercią nie jest punktem, a w wymiarze międzyludzkich stosunków nie jest jednoznaczne - w jakimś sen-

sie dłużej od nas żyją nasze uczucia, a i my w uczuciach do nas żywionych.

Opisany tu przykład - konkluduje Książek-Konicka - wciela podstawową zasadę metaforycznej struktury znakowej - będąc syntagmą wewnętrznie sprzeczną, ponieważ referencjalne znaczenia znaków są ze sobą skłócone, natomiast globalnie nośną komunikacyjnie właśnie dzięki wieloznaczności" (1980b, s. 64--65).

Moje zastrzeżenia dotyczą nieprawomocności takiej nadinterpretacji; nie można oprzeć się wrażeniu, iż autorka to, co ma do powiedzenia na podstawie całego utworu, próbuje "włożyć" w pojedynczą sekwencję (tu oddajmy sprawiedliwość: "inną" od pozostałych). Problem dotyczy motywacji zaskakującej sceny. Można próbować odnaleźć ją na płaszczyźnie diegetycznej (Agnes nie umarła, kona, Annie wydaje się że słyszy słowa) bądź w innej diegezie (znużona czuwaniem Anna zasypia, to co następuje, to sen lub stan temu bliski). Inna rzecz, że niewiele wynika z moich propozycji; nie są one wówczas podległe tak obszernej interpretacji, nie są także kontynuowane w narracji filmu. Ale czyż opisana przez Książek-Konicką scena nie jest takąż izolowaną "perełką" w przebiegu diegezy? Dotknięty zostaje - w moim przekonaniu, potencjalnie istniejący w myśli Jakobsona - problem p o w t a r z a l n o ś c i szeregów syntagmatyczno-paradygmatycznych, ich szczególny zestrój może tworzyć metaforyczną strukturę. Jeśli więc w "Szeptach i krzykach" (1972) istotnie daje się zauważyć następstwo syntagm wewnętrznie sprzecznych zogniskowanych w opisanej scenie, to możemy twierdzić o istnieniu metafory. Wymaga to jednak analizy w i ę k s z e g o fragmentu tekstu Bergmana.

W popularnym podręczniku poetyki filmu amerykańscy autorzy omawiają zjawisko "metafory powtarzanej" (running metaphor)(Huss, Silverstein, 1968, s. 93-102), osiąganej przez repetycję (por. Bellour, 1979) poszczególnych obrazów, motywów lub sekwencji (a nawet całego filmu), celem której jest stworzenie jednego unifikującego znaczenia.

Jeśli Antonioni w "Nocy" (1961) pragnie zakomunikować widzowi nie tylko stan duszy bohaterów, czyli pozbawienie sił życiowych, apatię, lecz także ma ambicję zobrazowania "namacalnego, zmysłowego doświadczenia nudy", to wówczas powtarza "nic nie znaczące" ujęcia typowych fragmentów współczesnego miasta: samochodów, budynków, obojętnych przechodniów.

Autorzy pokazują, jak rozwijany jest bardziej skomplikowany szereg. W "Słodkim życiu" (1959) Federico Felliniego alternują dwa szeregi konotacji, które wyzwala topos "wody". Jeden pochodzi z kultury: woda jest żywiołem życiodajnym oraz oczyszczającym, sprawiającym łaskę. Drugi szereg rozwijany konsekwentnie na przestrzeni całego utworu jest najczęściej sprzeczny w swej wymowie z pierwszym. Życiodajna woda nie płynie akweduktami. Sylvia jak Danae kąpiąca się w rzymskiej fontannie bynajmniej nie doświadcza oczyszczenia i łaski. Fałszywy cud w czasie deszczu przywodzi konotacje związane raczej z potopem - karą bożą niż błogosławieństwem, "oczyszczające" wejście do morza w finałowej scenie jest aktem tyleż śmiesznym co pozbawionym wiary w spełnienie. Fellini w tym filmie poddaje podobnemu odwróceniu kulturową opozycję jasności i ciemności.

Inny przykład dotyczy powtórzenia "chwytu filmowego" w innym kontekście, przez owo pierwsze ukazanie uzyskuje nowy walor. W filmie Georga Wilhelma Pabsta "Miłość Joanny Ney" (1927) użyta została sentymentalna "cliché": po nocy z kochankiem Joanna siedzi w fotelu, widzimy jej szczęśliwą twarz oświetloną przez promień padający z okna. Gdy już widz zdołał pogodzić się z sentymentalizmem banału (siła niewinnej miłości "opromienia" kobietę), napotyka w filmie po raz drugi podobną scenę. Widzimy po latach Joannę opuszczoną przez kochanka na ciemnych schodach hotelu: jej twarz znowu rozjaśniona wydobywa się z czarnego tła. Szukając źródła dziwnego światła, kamera odkrywa, iż jest to płomień zapałek użytych przez niesympatycznego typa prowadzącego Joannę-prostytutkę do pokoju.

Powtarzalność i przenikanie się retorycznych linii metafory i metonimii uzyskuje w filmie Andrzeja Wajdy "Człowiek z marmuru" (1977) dodatkowy walor: z jednej strony szczególna organizacja materiału filmu ułatwia percepcję, z drugiej - utrudnia i gmatwa wskutek konieczności odniesienia do najszerszego kontekstu referencyjnego - rzeczywistości odtwarzanych zdarzeń historycznych.

Na najwyższym piętrze organizacji dzieła realizowana jest podstawowa konstrukcja metaforyczna. Występują cztery porządki diegetyczne sygnalizowane opozycją barwny - czarno-biały:

a) sekwencja barwna prezentująca diegezę podstawową: historię realizacji przez Agnieszkę filmu w latach siedemdziesiątych,

b) sekwencja barwna prezentująca fikcyjne wydarzenia lat pięćdziesiątych,

c) sekwencja czarno-biała prezentująca wydarzenia lat 1949-1956, rekonstruowana, pozorująca zdjęcia dokumentalne,

d) sekwencja czarno-biała autentyczna, kronika lat 1949-1956.

Film rozpoczyna sekwencja typu "c" przedstawiająca zdejmowanie portretu Birkuta z frontu budynku. Towarzyszące tej czynności bojowe pieśni ZMP-owskie wzmacniają wrażenie autentyzmu. Następujące po niej syntagmy typu "a" (redaktor tv umyka do toalety, czołówka na tle przejazdu samochodu telewizyjnego przez Warszawę, część sekwencji w Muzeum Narodowym) ilustruje muzyka instrumentalna. W czasie oglądania muzealnych rzeźb znów "wdzierają się" w syntagmę typu "a" elementy dźwiękowe należące do typu "c" lub "d" (pieśni). W dalszym rozwoju diegezę podstawową przerywają syntagmy typu "c" lub "d" (filmy Burskiego i kronika), wprowadzane najczęściej jako element opowiadania lub dopełnienia czynności diegezy podstawowej. Ponownie pokazana jest scena ściągania portretu Birkuta. Tym razem (w przeciwieństwie do pozadiegetycznego charakteru ekspozycji tego fragmentu na początku filmu) jest ona motywowana (ogląda Agnieszka, która odnalazła ten fragment). Po fragmencie typu "a" następuje syntagma "b" (opowiadanie Bur-

skiego o realizacji filmu w latach pięćdziesiątych. Ten sam porządek diegetyczny zawiera opowiadanie Michalaka (bicie rekordu, incydent z gorącą cegłą, dalsze dzieje Birkuta) przerywane dwukrotnie zbliżeniem twarzy opowiadającego. Po raz trzeci następuje sekwencja zdjęcia podobizny Birkuta (tym razem to ilustracja opowiadania urzędnika Urzędu Bezpieczeństwa). Kolejne wtrącenia są motywowane zdarzeniami w diegezie podstawowej. Wyjątkiem znamiennym jest następujący kolejno układ sekwencji:

- typ "a": przejazd samochodem telewizji przez Nową Hutę, w warstwie dźwiękowej piosenki junaków-budowniczych,
- typ "a": wywiad z byłym sekretarzem partii Jodłą na dachu budynku, rozmowa o Nowej Hucie,
- typ "a": w studio tv powyższe dwa fragmenty oglądają członkowie komisji kwalifikacyjnej.

Tak więc w ramach jednego typu (ustalonego porządku czasowego) zachodzą przesunięcia temporalne, przestrzenne i, w pewnym sensie, w zakresie statusu ontologicznego inny jest bowiem "sposób istnienia" postaci filmu (I) wobec postaci filmu (II) dziejącego się w pierwszym i odgraniczonym od niego cezurami. W "Człowieku z marmuru" metaforę buduje opisana wyżej relacja między sekwencjami czarno-białymi i barwnymi. Doświadczenie filmowe pozwala ustalić następującą dychotomię: taśma czarno-biała prezentuje "potok życia", dokument, prawdę, podczas gdy barwna - kreację, to co fikcyjne, wymyślone. Widz przystępujący z taką wiedzą do lektury filmu Wajdy jest utwierdzany w tym przekonaniu. Film otwiera sekwencja typu "c", następuje po niej komiczna ucieczka redaktora do toalety. Poczucie realizmu, prawdę dokumentu (dominujące w pierwszej sekwencji, osłabione drugą) unieważniają napisy tytułowe. Widz, który uwierzył, że fragmenty czarno-białe są autentycznymi kronikami lat pięćdziesiątych, rychło czuje się zawiedziony widząc Birkuta-Radziwiłłowicza w towarzystwie Bieruta. Proces ten jest cykliczny: wydaje się, że to nareszcie prawda, po

chwili okazuje się fikcją. Przy czym fikcję obnażają zarówno czynniki zewnątrzfilmowe (nasze zdroworozsądkowe przekonanie, że aktor odtwarzający aktualnie tę postać nie może być tą osobą sprzed dwudziestu kilku lat) oraz czynniki tekstowe. W tym ostatnim przypadku waloryzacja pierwotna jest potraktowana na opak: to, co na taśmie czarno-białej wykreowane, wycyzelowane, wymyślone, zostaje unieważnione barwnymi sekwencjami - opowiadaniami Burskiego i Michalaka pokazującymi, "jak było naprawdę".

Taka konstrukcja metafory w syntagmie przebiegającej przez cały utwór przywodzi na myśl dokonane przez Karola Irzykowskiego określenie metafory jako "naczynia dla treści". A treść? Myślę, że pokazana metafora stawia problem wiarygodności medium poprzez konfrontację k o n t e k s t ó w.

Zapisane opinie o filmie oscylują między dwoma przeciwległymi biegunami. Ci, którzy wierzą w "rzeczywistość" (jeśli zaadaptować z dużym przybliżeniem dychotomię André Bazina), mówią: "[...] dlaczego nam, dziś już na emeryturze, za naszą robotę, głód, reumatyzmy, gruźlice zastarzałe, zmarnowaną młodość, dlaczego nam Wajda napluł w mordę tą szynką, którą karmi przodowników pracy"[11]. Recenzent polski przedstawia tu odczytania izolujące, emocjonalnie zorientowane na jeden skrajnie referencyjny, "przeżyty" kontekst. Pozwalają one na całkowite "wejście" w świat diegezy, lecz tylko na poziomie jej zawartości referencyjnej, nie zaś na piętrze artykulacji. Krytyk francuski natomiast dowodzi istnienia "fikcji na opak do kwadratu" (ba, nawet "do sześcianu"), co reprezentuje biegun "wiary w obraz". "Fikcja na opak" ma miejsce wtedy, gdy fikcyjny materiał jest tak zorganizowany, że widz przyjmuje go za "prawdę" (nie-fikcję), odbiorca nie żywi żadnych podejrzeń. To tak skonstruowany komunikat, iż segmenty uznane za "realistyczne" okazują się w dalszym rozwijaniu łańcucha

---

[11] Taką opinię przedstawia Z. Z a ł u s k i: O "Człowieku z marmuru". "Literatura" 1977, nr 14, s. 10.

narracyjnego fikcją (to jest kolejną iluzją, np. na innym poziomie lub w innym kontekście)[12].

Postawienie problemu wiarygodności medium w "Człowieku z marmuru" dalekie jest od prób jego rehabilitacji. W film - rejestratora prawdy - nie wierzy Birkut (w czasie wyborów październikowych zwraca się do reporterów: "A wy znów robicie ten cyrk"). W zdolność filmu do ukazywania rzeczywistych stosunków społecznych i politycznych nie wierzy współczesny uczciwy i pozytywny robotnik (ojciec Agnieszki, kolejarz mówi ironicznie do córki: "Wy filmowcy..."). Ta możliwość kina nie jest zrehabilitowana, jeśli w obecnej chwili - zdaje się sugerować Wajda - najwybitniejszymi twórcami są ludzie pokroju Burskiego, skompromitowani w latach pięćdziesiątych stosowaniem metod zapewniających swoistą "fikcję realistyczną", ulegli wobec władzy, manipulujący i poddawani manipulacji. Wydaje się więc, że sens tak pojętej metafory (przebiegającej cały utwór, załóżmy więc, iż w istotny sposób tworzy ona "znaczenie" tego filmu) jest odległy od rehabilitacji polskiego kina. Tym samym zgrzytem i "wstrząsem tekstowym" (nie przygotowanym przez uprzednie wydarzenia w diegezie) staje się optymistyczne zakończenie. Zarówno bowiem sąd o tym, że "medium" da się zreperować jak maszynę", jak i happy end (zapowiedź przyjaźni, miłości? Agnieszki i syna Birkuta, artystyki i robotnika, oraz nadzieja na ukończenie filmu) jest sztuczką, dysonansem, fałszem i niespójnością wobec całego tekstu, wobec twórczości Wajdy. Takie zakończenie wydaje się ironią, parabolicznym zawieszeniem dotychczas ustalonego porządku metaforycznego, mrugnięciem oka do widza, wzięciem w nawias przedstawionych sytuacji i ich ocen.

Przewrotny sens "fikcji na opak" ogarnia rozwijany od początku szereg podstawowy (diegeza podstawowa, typ "a"). Tworzy się nowy kontekst, który zawiesza, niekiedy bierze w ironiczny cudzysłów, na-

---

[12] J.B. F a r g i e r; "L'homme de marbre" (Andrzej Wajda). "Cahiers du Cinéma" 1978, nr 295, s. 43.

wet unieważnia konotacje związane z sekwencjami typu "a". Przypomnijmy: Polska lat siedemdziesiątych - to lśniąca w słońcu Trasa Łazienkowska i nowoczesne budynki Warszawy, to nowoczesność huty "Katowice" i entuzjazm jej budowniczych, społeczeństwo ludzi aktywnych, przedsiębiorczych, ufnych, pochłoniętych pracą i w niej znajdujących zadowolenie i satysfakcję (Burski, inżynier Witek). Społeczeństwo sukcesu.

Powstała następująca sytuacja: jeden z szeregów metafory w syntagmie (typ "a") zawiera element niespójny, sztuczny, nieprawdopodobny. To rozbija iluzję harmonii, wewnętrznej spójności świata przedstawionego i, rzecz jasna, zmusza do konfrontacji z referentem, rzeczywistością, jakiej doświadczamy poza filmem (co jest cechą metafory w paradygmacie ukazującej jeden element: w tym przypadku metaforyzowany). Tę filmową rzeczywistość metaforyzuje doświadczenie codzienne: Polska lat siedemdziesiątych - szarych, smutnych, zaniedbanych miast, zniecierpliwionych i niezadowolonych z pracy ludzi pozbawionych entuzjazmu, lecz poddanych propagandzie sukcesu. Nie wystarczyło jednak pokazać tego drugiego świata: słonecznego, sytego i zadowolonego (bo i taki istniał), by kontrast był percypowany jako znaczenie potencjalne tekstu. Takim sygnałem, bodźcem do odgadnięcia, przeżycia i ogarnięcia metafory w paradygmacie staje się zaburzenie i wstrząs w tekście podstawowym - rozwijanej w syntagmie "wielkiej" metaforze.

Takim subtelnym manewrem "Człowiek z marmuru" odwraca się od formuły kina propagandowego ku formule kina politycznego (reprezentując fazę pośrednią: mianowicie demaskację propagandy).

Istotną cechą prezentowania sensu tego komunikatu filmowego nie jest nachalność opinii, jednostronność racji, bezdyskusyjność "pryncypiów", lecz wielostronność sądów, możliwość wyboru racji - słowem - ironiczna konstrukcja "wielkiej metafory", która charakteryzuje się pewnego rodzaju potencjalnością (w tym znaczeniu, że występuje fakultatywność w percypowaniu faktów i ich interpretowaniu). Tę metaforę tworzoną przez cały tekst (jego alternujące szeregi) wzmacniają figury "pojedyncze", dziejące się na mniejszej przestrzeni tekstu, wyra-

ziściej eksplikowane. Np. krytycy podkreślają, że postać Agnieszki jest metaforą postaci Wajdy. Paradygmatyczny aspekt odniesienia jest w dużym stopniu potencjalny: aby tak interpretować działania dziewczyny, należy posiadać rozległą wiedzę pozafilmową (znać życiorys reżysera, jego wypowiedzi dawne i aktualne). Tak przygotowany widz może tworzyć wiązkę interpretacji o różnym stopniu przybliżeń do rzeczywistości. Począwszy od ocen: "reżyser pokazuje, że tak jak Agnieszka, on sam kiedyś (lub aktualnie) walczył o poznanie historii, o prawdę czasów prezentowanych w swoich filmach", po sądy: "Wajda reprezentuje ten sam typ osobowości artystycznej, emocjonalności, charakteru - i to komunikuje widzowi". Takie rozumienie postaci Agnieszki raczej podtrzymuje i umacnia sens, niż tworzy, modyfikuje, rozszerza czy kontrastuje globalne znaczenie dzieła.

Innego przykładu dostarcza przemiana postaci w czasie. Zaangażowany w nową rzeczywistość funkcjonariusz Urzędu Bezpieczeństwa po dwudziestu latach jest szefem przedsiębiorstwa rozrywkowego i specjalizuje się w rekrutacji skąpo odzianych girls i striptizerek. Sekretarz Jodła po latach przedstawiony jest jako niechlujny człowiek o nieokreślonym zawodzie, choć nadal jest demagogiem o niebezpiecznych poglądach ("zburzyć Kraków"). Burski - dawny karierowicz, twórca "fikcji realistycznej" - dzisiaj jest świetnie urządzonym reżyserem, "decydentem" w kinematografii. Konstrukcja dwóch pierwszych postaci przedstawia linię opadającą (to, co było moralnie wartościowe i pozytywne w latach pięćdziesiątych, stacza się na pozycje braku prestiżu społecznego, nijakości, zostaje opatrzone znakiem "minus"). W przypadku Burskiego linia wznosi się. Niemoralnie i fałszywie działającego reżysera poznajemy po latach jako wybitnego, wpływowego i szanowanego artystę. Zauważmy, że Burski jako jedyny z wymienionej trójki był w pionierskich latach manipulatorem ich działań, sceptykiem, jedynie werbalnie potwierdzającym racje, z którymi tamci utożsamiali się. Burski jako twórca propagandy jest przez pozostałych uznany za pierwszego zwierzchnika. Kolejność decydowania w trakcie realizacji filmu (Bir-

kut pyta sekretarza, ten kieruje wzrok na Burskiego, po jego akceptacji Jodła "decyduje") przestaje być śmiesznym gagiem, bo obnaża absolutny prymat kryteriów propagandowych nad wszelkimi innymi. Taka konstrukcja metafory w syntagmie nie konfrontuje postaw postaci, lecz kontrastuje warunki, w jakich dawniej i obecnie przyszło im działać. Rzecz jasna: u podstaw tak rozumianej metafory funkcjonuje aspekt metonimiczny (te same osoby, "przyległe czynności") i synekdochiczny (sąd o jednostce jest przenoszony na grupę społeczną), które współtworzą i współkonstytuują relację metaforyczną.

Inna zasada jest wykorzystana w charakteryzowaniu postaci Michalaka. Działacz młodzieżowy i pracownik Urzędu Bezpieczeństwa jest przedstawiony jako autentycznie zaangażowany, pozbawiony cynizmu idealista (rzecz jasna: materializmu historycznego i dialektycznego). Michalak w czasie bicia rekordu czyta książkę Lenina. Robi to z ochotą, nieprzymuszenie, z wewnętrznej potrzeby, nosi książkę stale ze sobą (można rzec: jak kleryk Pismo Święte). Michalak nie jest podejrzliwym służbistą. Łączą go więzy koleżeństwa z murarzami, którymi "opiekuje się". Ci ostatni traktują go bez dystansu, uznają za kumpla (żartobliwa piosenka). Na tę autentyczną sferę zauroczeń nową, dynamiczną ideą nakładają się w postaci Michalaka stereotypy, banały i zachowania wpojone przez instruktorów. Śmiesznie i nienaturalnie brzmią w jego wypowiedzi motywacje podejrzenia o szpiegostwo i sabotaż Witka, kompana Birkuta (pobyt we Francji). Równie wyuczone i sztuczne jest pytająco-podejrzliwe spojrzenie na nie klaszczącego robotnika. Ten z kolei zna uzus i t ł u m a c z y się chorą ręką. Założona u podstaw tej operacji relacja metonimiczna i synekdochiczna jest jednak metaforą w paradygmacie. Konstrukcja postaci Michalaka powoduje następującą interpretację: entuzjasta, ideowiec, zapaleniec staje się w rękach władzy narzędziem manipulacji, maszyną do uprawiania propagandy (z czasem: jej wytworem). Zanika autentyczność myślenia, entuzjazm działania zastępuje wyuczony stereotyp zachowania. Żałośnie, acz rozsądnie, Michalak radzi i pomaga Birkutowi (propozycja:

"odetnijcie się"). Przebieg fabuły nie pozwala wątpić, że to, co złe i fałszywe w młodym ubowcu, nie wywodzi się z jego "pierwotnej osobowości", lecz z nałożenia na nią określonych zachowań, motywacji i gotowych sądów, wprawdzie obcych, jednak stopniowo przyjmowanych za swoje. Propaganda poraża Michalaka, Witka, Birkuta, każdego z nich w różnym stopniu zależnie od pełnionej funkcji i osobowości. Istotny jest szczególny udział kontekstualności tej metafory w porównaniu z innymi. Elementem metaforyzującym jest postać Michalaka, jej działania, związki z innymi postaciami świata przedstawionego, metaforyzowanym - referencyjne odniesienie do rzeczywistości Polski i lat pięćdziesiątych (przeżytej lub doznanej skądinąd).

Czy współczesny film polityczny poszukuje metafory dla wyrażenia swoich treści i jaki zakłada jej model? Przykład powyższy dowodzi, że jest ona odległa od strategii presji retorycznej w filmach radzieckich, inny przykład pozwala sformułować sąd o jej niezbędności i znaczniejszym oddaleniu od modelu eisensteinowskiego. Analiza filmu Roberta Kramera "Ice"(1970) i poglądy przedstawione w wywiadzie przez autorkę analizy Yves de Laurot (1976) wyrażają zupełnie nową inicjatywę teoretyczną.

Film Kramera, jednego z założycieli "New York Newsreal", traktuje o krańcowym zjawisku walki politycznej we współczesnym świecie, mianowicie miejskiej partyzantce. Analizowany fragment jest sceną przejęcia nielegalnego ładunku dynamitu przez grupę bojowników: wśród paczek zawierających świece znajdują się, identyczne w kształcie, laski dynamitu. Bohater - przywódca zapala dynamit, widz oczekuje wstrząsu, wybuchu - okazuje się, że to świeczka. Za jego przykładem zupełnie s p o n t a n i c z n i e (podkreślenie autorki) idą pozostali, zapalone świece umieszczają na drewnianej kłodzie przypominającej trumnę, wymawiają przy tym głośno imiona poległych (wskutek nieostrożnego obchodzenia się z dynamitem lub politycznej naiwności) towarzyszy. Autorka konkluduje: "Dynamit terrorystów przyjmuje nowe znaczenie, gdy widziany jest w świetle zdarzeń minionych: świece używa-

ne jako ofiary wotywne »leją« światło literalnie rzecz ujmując. Ich istota staje się klarowna: to laski dynamitu przemienione w świece; w rękach nieostrożnych terrorystów dynamit nie jest już niebezpiecznym narzędziem, lecz przyczyną smutku ich towarzyszy, w najlepszym wypadku jest przyczyną politycznej rozterki mas. Tak więc dynamit realizuje swoją dialektyczną istotę przez bycie świecą wotywną; innymi słowy, laski dynamitu są w istocie tymi świecami" (579-580). Metafora jest s p o s o b e m widzenia dynamitu jako świecy, i odwrotnie, ale cały proces daleki jest od eksplicytności. Widz tworzy, współtworzy metaforę. Nikt mu nie powiada, oznajmia autor, "to jest jako coś innego", on sam dochodzi do tego wniosku. Stanowisko to, bliskie moim poglądom, było warte przedstawienia: ilustruje bowiem kryzys nachalnej perswazji retorycznej (nawet w lewackim filmie politycznym - tu też bywa używane określenie: "rewolucyjna metafora" (581)). Owa metafora zbudowana w istocie na alternatywnych szeregach, wiążąca je w cytowanej scenie (dynamit = walka, życie; świece = śmierć) kieruje refleksję w sferę absolutnej potencji kreatorskiej widza: metafory jako m o ż l i w o ś c i znaczenia bez granic i... bez reguł.

Skłaniam się do wniosku, aby p o d p o j ę c i e m m e t a f o r y r o z u m i e ć s k o m p l i k o w a n y n a o g ó ł s p l o t s z e r e g ó w s y n t a g m a t y c z n o - p a r a d y g m a t y c z n y c h p o d o b n y c h d o s i e b i e lub a n t y n o m i c z n y c h w s z e r o k i m s e n s i e (np. ironicznych). U podstaw takiego rozumienia istnieje jednak potrzeba badania przebiegu narracji oraz określania modalności diegezy całego utworu. Przedstawione tu przykłady miały za zadanie pokazać nie tyle nowe rozumienie metafory, ale d r o g ę, jaka prowadzi od modelu "językowopodobnego" przedstawionego w poprzednim rozdziale do tego, jaki sugerował Jakobson.

Przykład "Człowieka z marmuru" jest dość łatwy do rozpoznania, gdyż twórca zastosował metodę kontrapunktu już na poziomie specyfiki

materiału filmowego (tj. opozycji: taśma czarno-biała - barwna). Metodę, trzeba zauważyć, często stosowaną w filmach radzieckich[13].

Takiemu rozumieniu metafory sprzyjają też najnowsze koncepcje literaturoznawcze. Twierdzi się, że metafora zawdzięcza swoje istnienie relacji dwóch szeregów tekstu: alternującego i podstawowego. W każdej chwili lektury powieści funkcjonują obydwa symetryczne względem siebie: jeden jest aktualnie artykułowany, drugi tylko potencjalnie. Metafora jest w takim ujęciu nie konfrontacją rzeczy, nie słów, lecz k o n t e k s t ó w. Proces ten przebiega tak: "Czytając utwór śledzimy narastanie pierwszego (tekstu podstawowego - przyp. W.G.), wtem pojawia się (aktualizuje) drugi. Zdajemy sobie nagle sprawę, że skoro mamy przed sobą tekst spójny, to ów nowy i właśnie zainicjowany szereg od jakiegoś czasu musiał towarzyszyć tamtemu w stanie potencjalności. Jednocześnie tamten, podstawowy ulega potencjalizacji" (Płachecki, 1975, s. 133). W tym syntaktycznym modelu odczytać metaforę, to tyle, co ustalić stosunek tekstu podstawowego do tekstu alternującego.

"»Rama modalna« owej metafory (przez co rozumiem pewien »niezwerbalizowany« bezpośrednio, »na powierzchni«, [...] a istniejący zarówno w intencji mówiącego, jak w intencji słuchacza stosunek do wyrażanych treści" (Mayenowa, 1979, s. 128)) nie zawiera już tylko wskazania, jak w poprzednim modelu: "Zauważ i rozpoznaj!" Subtelne s u g e s t i e "demonstratora obrazów" są skierowane do takiego szczególnego widza, który "szoki", "urazy" i iskrowo wybuchające emocje rad by n a n o w o, chłodnym okiem ułożyć, zracjonalizować i zinterpretować.

---

[13] Wymieńmy chociażby utwory Andrieja Tarkowskiego: "Stalker", gdzie opozycja między rodzajami taśm jest konsekwentnie sterowana i osiąga zdolność sugerowania konotacji aksjologicznych (dobro : zło, czyste : nieczyste), oraz "Zwierciadło" (por. M. Z a l e w s k i: "Zwierciadło". Analiza warsztatowa. "Kino" 1980, nr 11, s. 40-44).

Filmy Antonioniego, Bergmana, Resnaisa i wielu innych współczesnych twórców kina autorskiego produkowane są z myślą o takim widzu. Niekiedy owa presupozycja jest werbalizowana w tonie bliskim kokietowaniu; Resnais mówi bowiem w wywiadzie:

> "Moje filmy adresuję przede wszystkim do widza, który idąc do kina kieruje się świadomym wyborem, a więc do widza aktywnego. Staram się go zaprosić do wspólnej zabawy, do wejścia w materię filmową, co wymaga z jego strony pewnego współdziałania, wypełnienia własnymi domysłami, emocjami, refleksjami tych miejsc, które świadomie pozostawiam niedopełnionymi. Jednym słowem - ludzie, którzy trafiają na moje filmy przypadkowo, spodziewając się czegoś innego, muszą się na nich śmiertelnie nudzić."[14]

Jeśli wspomnieć, że "zabawa" jest formą "gry" (gry nadawczo-odbiorczej w naszym przypadku), to wówczas intencje autorów przestają być pustym zwrotem w kierunku widza. Gra bowiem wymaga znajomości i przestrzegania reguł, te zaś bywają zazdrośnie skrywane i w każdym dziele swoiście niepowtarzalne[15]. Np. "Z przewiązanymi oczami" (1980) Carlosa Saury. Powszechnie stosowane ujęcie interpretacyjne zakładające, że ser jest formą konstrukcji świata filmowego hiszpańskiego reżysera, nie wyjaśnia - moim zdaniem - istotnej specyfiki tych utworów. Fakt, że reżyser nie stosuje żadnych środków technicznych,

---

[14] A. R e s n a i s: Zapraszam widza do wspólnej zabawy. Wywiad z A.R. przeprowadzony przez A. F u k s i e w i c z. "Kino" 1977, nr 11.

[15] Por. uwagi J. J a r z ę b s k i e g o: O zastosowaniu pojęcia "gra" w badaniach literackich. W: Problemy odbioru i odbiorcy. Red. T. B u j n i c k i, J. S ł a w i ń s k i. Wrocław 1977, s. 37. Autor rozumie grę jako swoistą operację nadawcy na światopoglądzie odbiorcy przez modyfikowanie lub utwierdzanie jego stereotypów; por. też Ch. K o c h: Cinéma, discours, événement. "Revue d Esthétique" 1973, autora interesuje tu pojęcie gry w szerokim zakresie obejmującego metakomunikację, terapię i kino.

aby uwidocznić sekwencję "senną", iż wszystkie "sny" toczą się realnie, prowadzi w stronę uznania wszystkich poziomów diegetycznych za równoważne (a na pewno nie hierarchicznie usytuowane): twórca zaprasza do gry, gry w "interpretację".

W "Z przewiązanymi oczami" funkcjonują dwa ciągi wydarzeń. Jeden, romansowo-obyczajowy, tworzą następujące po sobie fakty: Emilia porzuca zazdrosnego męża i zafascynowana możliwością realizacji swojej osobowości przez sztukę, żyje z reżyserem teatralnym Luisem. Mąż telefonuje, kłóci się z Luisem, następnie pisze list do żony, błaga o wybaczenie i powrót. Jeśli przyłożymy kod interpretacyjny romansowej historii, nic nie stoi na przeszkodzie logicznemu wnioskowi, iż mąż zemścił się: pobił Luisa i zdemolował mieszkanie. Celowo dokonał tego, gdy Emilia zabiera swoje rzeczy z domu zdecydowana na ostateczne zerwanie. Decyzja ta przychodzi jej trudno: Emilia jest kobietą posłuszną i zniewoloną, odchodzi pod wpływem kłótni, nagłego impulsu. Scenę przedstawiającą pobitego Luisa poprzedza scena pobytu Emilii w domu, gdzie - jak podkreślają krytycy - Saura ukazuje "fizyczny ciężar wspomnień i przedmiotów, przedmiot ma walor znaku". Bohaterka przegląda szafy, bezładnie pakuje ubiory, podchodzi do tapczanu, zawija się w koc. Nawiasem mówiąc - to jedna z ulubionych przez twórcę scen, "w których nic się nie dzieje".

Ale istnieje drugi łańcuszek: Luis wystawia sztukę piętnującą terroryzm, otrzymuje trzy anonimowe listy z pogróżkami (groźby są stopniowane, po ostatniej powinna nastąpić "nauczka"). Gdy Emilia wchodzi do domu pobitego, widzimy na ścianach hasła, napisy i emblematy terrorystów. Jest jasne, iż dokonali tego niewidzialni bojówkarze faszystowscy. W tej optyce (film o "terroryzmie") interpretacja poprzednia (zazdrosny mąż pobił kochanka żony) jest aż śmiesznie fałszywa, nieprawdopodobnie naiwna. Zgoda, ale możliwa i - jak pokazałem - w pewien sposób uprawdopodobniona przez tekst.

Zmierzam do tego, iż cały utwór jest skonstruowany jako ironiczna zabawa w "ciuciubabkę" z widzem "przypadkowym", będąc równocześnie

wyrafinowaną grą intelektualną z odbiorcą "założonym". Ten pierwszy jest nieustannie "napadany" coraz to nowymi, nieprzyległymi do siebie fragmentami utworu, system oczekiwań ledwo co zbudowany już wydaje się zburzony. Widz ów stwierdza: istnieją sceny, w których nic się nie dzieje (jedno z pierwszych ujęć filmu w garażu), retrospekcja czy też wyobraźnia lub fragmenty snów są niejasne, nie motywowane. Zwraca się uwagę (poprzez dobór planów) na zdarzenia, które "nic nie znaczą" (detal: krew w spluwaczce dentysty, detal: zaczerniona i zakrwawiona woda w umywalce Luisa). Tempo filmu jest leniwe, widz czuje się niepewnie jako odbiorca: raz jest obserwatorem, podglądaczem umieszczonym ponad diegezą (ujęcia posiedzenia kongresu, opowiadanie Inez, wyjazd do garażu), innym razem utożsamiony jest z Luisem (scena u dentysty: widzimy jego halucynacje i zjawy, choć Luis cały czas znajduje się na fotelu dentystycznym - przestrzeń diegetyczną konstruuje dźwięk - wibrujący ton wiertarki).

W tę rozprawę z "bylejakością" odbioru (wzorem zapoczątkowanym przez klasyczną hollywoodzką fabułę) wkomponowana jest intencja intelektualnej rozmowy Saury ze "swoim" widzem. Oto porozsypywana bezładna mozaika (dla przypadkowych odbiorców) zostaje zorganizowana przez innych. Ujęć pokazujących wjazd Luisa do garażu nie można jednak odnieść do żadnej innej sekwencji utworu, jawią się jako izolowane, niepotrzebne fragmenty (Luis wjeżdża powoli, zamyka samochód - obok przejeżdża zaciemniony amerykański wóz - obserwując myjącego się mężczyznę, rozgląda się, twarz ma skupioną). Po niej następuje podobna scena: zbudzony w nocy wychodzi na ulicę, przechodzi jezdnię, przejeżdża polewaczka, Luis obserwuje zaparkowane samochody. Pierwsza z wymienionych scen następuje bezpośrednio po opowiadaniu Inez, do połowy czasu jej trwania słychać dramatyczne opowiadanie Inez o uprowadzeniu i torturach. Jednak i ten kontekst dźwiękowy niewiele objaśnia: może Luis wyobraża sobie wszędzie oprawców, jak każdy zaszczuty i zdezorientowany człowiek? Pierwsza i następne sceny jednak są motywowane i pasują do całości - następuje to jednak na innym poziomie

racjonalizacji. Sceny te może interpretować nasz widz jako znak narastającego strachu, osaczenia, osamotnienia wobec niewidzialnych sił, uczucia bojaźni rosnącego w psychice Luisa. Dokona tego, gdy będzie próbował scalać i rekonstruować wzbogacony i przekroczony dotychczasowy horyzont oczekiwań (por. Handke, 1977), gdy będzie próbował uporządkować zachwiany pod wpływem lektury dzieła horyzont ogólniejszy świadomości filmowej. Śledźmy nadal tę grę między już ustalonymi oczekiwaniami i funkcjonującymi modelami prawdopodobieństwa filmowego , zdolnością do uświadamiania sobie jego elementów i potrzebą przekroczenia owego nastawienia, wyjścia poza, by zintegorwać rozrzucone elementy w nową całość.

Luis siedzi na fotelu, wibruje dźwięk wiertarki dentystycznej, bohater spogląda w lampę, następuje rozjaśnienie całego ekranu przez kilka sekund, następnie widzimy detale: przyrządy dentystyczne. Nasz system oczekiwań zostaje zawieszony: wiemy, że taki "chwyt" stanowił najczęściej zapowiedź wprowadzenia elementów retrospekcji, snu, fantazji. Na powtórzenie efektu rozjaśnienia patrzymy sceptycznie, ale oto zostajemy zaskoczeni rozwijającym się ciągiem: drugie rozjaśnienie (lampa - element diegetyczny) - zbliżenie krzyczącej twarzy Emilii z przewiązanymi oczami (element pozadiegetyczny) - zbliżenie twarzy Luisa (diegeza) - twarz Emilii jak poprzednio, krzyczy - Luis (jak poprzednio) - bezludna okolica, Emilia wyrywa się oprawcom, dopadają ją, wykręcają ręce, zawiązują oczy (na szum wiertarki nakładają się odgłosy szamotaniny, wołanie o pomoc).

Widz zostaje dopuszczony do percypowania obrazów wyobraźni Luisa: ja - widz jestem Luisem i widzę to, co on pod wpływem bolesnego zabiegu, jednostajnego dźwięku o wysokiej częstotliwości, oślepiającej lampy (spełnione są podstawowe warunki zaistnienia halucynacji - i monotonia bodźców wizualnych, i audialnych).

Podobne syntagmy pojawiają się dwukrotnie, ale w innej otoczce kontekstowej. Emilia-Inez zostaje porwana z ulicy, wtłoczona do samochodu, wyrywa się, ucieka, zostaje złapana. Tę scenę jednak poprzedza

próba teatralna, podczas której aktorka Emilia opowiada owe wydarzenia. Po niej następuje obraz Emilii przygotowującej się do roli: zawiązuje oczy przed lustrem.

Po raz drugi scenę torturowania Inez-Emilii poprzedza przygotowanie się do roli (maluje twarz przed lustrem, zakłada chustkę i okulary). Tej sekwencji towarzyszy łagodna muzyka Purcella, gwałtownie przerywa ją szum wiertarki dentystycznej, na którego tle oglądamy tortury. Te dźwięki przerywa z kolei dzwonek telefonu: kontrast dźwiękowy, ale równocześnie spójnik wiążący z diegezą (telefon na planie, w mieszkaniu Luisa, dzwoni tajemniczy terrorysta). Tym razem, z perspektywy horyzontu iluminacji, sceny owe przestają być prostą emanacją wyobraźni czy snem na jawie. Znaczą tyle, że nie wyobraźnia Luisa jest nadpobudliwa, ale że aktorka Emilia utożsamia się z kreowaną przez nią Inez - ofiarą bojówki. Niediegetyczne okruchy wyobraźni Luisa "materializują się", tworzą nowy porządek diegetyczny wyposażony w "słabszą" motywację prawdziwości. Podstawowy porządek diegetyczny tworzą postaci, zdarzenia, motywacje osadzone w realiach społecznych współczesnej Hiszpanii: Luis - reżyser i realizator teatralny, grupa jego przyjaciół. Drugi porządek jest "mniej prawdopodobny", słabiej motywowany, poprzez fakt, że jest wtórny wobec pierwszego. Konstytuują go bowiem kolejno: obrazy torturowanej Emilii-Inez (halucynacje Luisa), retrospekcje Inez - porwania i tortury (opowiadanie wtrącone), wyobrażenie Emilii o przeżyciach Inez (najpierw ma ono charakter ćwiczenia aktorskiego, z czasem staje się drugą osobowością). Drugi porządek - świat terroru łączą z podstawową narracją diegetyczną trzy ostrzeżenia skierowane do Luisa. Kulminacją jest ostatnia scena filmu, w której terroryści zabijają bohaterkę i prezydium kongresu. Ten drugi porządek wtargnął brutalnie w pierwszy - halucynacje, wydarzenia stały się rzeczywistością. Ale niezupełnie! Czy to nie kolejny wytwór fantazji którejś z postaci? Przeżycia Inez, czyli oskarżycielski dowód wypowiada bowiem aktorka Emilia i ona ginie. Być może wypowiedziane bezpośrednio przed zbrodnią słowa: "nie wiem, czy dzia-

ło się to naprawdę?",powinny zawiesić prawdziwość morderczego finału. Owa strategia uprawdopodobniania i zbliżania tych dwóch nitek diegetycznych jest rozwijana konsekwentnie. Trzykrotnie na tym samym skrawku spalonego słońcem pejzażu widzimy na początku Luisa (zatrzymuje samochód, ma atak choroby, nadjeżdżają Emilia i Manuel pomagają mu). Po raz drugi w tej scenerii: Luis i Emilia, on wyznaje jej miłość, Trzeci raz: wdziera się wtórna diegeza - Emilia-Inez zostaje porzucona przez terrorystów. Metaforyczny tytuł filmu uzyskuje wytłumaczenie przez odniesienie do różnych kontekstów. Oczy przewiązują oprawcy swoim ofiarom przed egzekucją, by stworzyć iluzję nieswiadomości śmierci, by oszczędzić ofiarę (choć może obawiają się jej wzroku). W greckiej tradycji kulturowej oczy "przeszkadzały" widzieć istotę rzeczy, głębię spraw: ślepiec bywa obdarzony zdolnością przeżywania i widzenia rzeczy niedostępnych normalnie patrzącym. Krańcowy przykład takiego rozumienia zawiera kontekśt najbliższy filmowi Saury - nowojorska awangarda filmowa. Stan Brakhage realizuje filmy, w których wydrapuje (na błonie filmowej) bohaterom oczy, po to by "więcej widzieli". W manifeście "Metaphors on Vision" twierdzi, że istotą widzenia filmowego jest odrzucenie wszelkich uprzedzeń, konwencji wizualnych, nastawień psychologicznych, a wówczas dla wyzwolonego oka wszelkie doświadczenie wizualne staje się przeżyciem i przygodą percepcyjną.

A więc, metaforyczny tytuł sugeruje interpretację filmu Hiszpana jako refleksję o ograniczeniach poznania artystycznego, jednocześnie siły kreacyjnej utworu, jego potencji oddziaływania. To film o artyście - twórcy teatralnym, jego skomplikowanej drodze życiowej, o marzeniach artystycznych. Bliskie temu rozumowaniu jest trzecie rozumienie tytułu. Oczy przewiązują sobie dzieci w zabawie w ciuciubabkę, dorośli,gdy chcą z kogoś zażartować. Istotny jest tu aspekt gry, zabawy, moment perswazji i manipulacji (tak jak dźwiękami steruje się "ciuciubabkę"). Wyobraźmy sobie trzy postaci opowiadające film Saury. Jedna mówi o terroryzmie, druga o miłości dwojga bohaterów, trzecia

o problemach artysty. Ponad nimi sytuuje się ten, kto oddaje im głos w odpowiedniej chwili, myli się dopuszczając nieodpowiedniego mówcę, ustala między nimi stosunki i zależności, przerywa jednemu, zachęca drugiego. Ów czwarty, nadawca - demonstrator - dysponent potrafi stworzyć widzów - odbiorców: na jednych oddziałuje emocjami, drugim apeluje do rozsądku, innym przedstawia rebus - szaradę do rozwiązania.

Przedstawiłem tę analizę, po to by stwierdzić, iż w zupełnej zgodzie z koncepcją Jakobsona mogę uważać więź między dwoma poziomami diegetycznymi "Z przewiązanymi oczami" za metaforyczną. Starałem się być jak najbliżej dyskursu obrazowego i zawartości obrazu: nie udało się jednak w tym utworze p o z o s t a ć w nim. Żadna z rekonstrukcji nie była kompletna, każda z nich domagała się drugiej, by ją przezwyciężyć i wyjść p o z a..., m e t a....

Jeśli filozof powiada, iż w istocie mieszkamy w metaforze, że nie istnieje niemetaforyczne miejsce, skąd widać byłoby ład i porządek świata metafory (Derrida, 1978), to jest to namacalne w tym utworze. Metafora jako nieustanny ruch, dynamiczne postrzeganie przedmiotów jako różnic (Ortega y Gasset, 1980) miesza i mnie - analityka w ten dyskurs o niej.

Największa zasługa Jakobsona polega na tym, iż przestała go interesować metafora prosta (co nie znaczy łatwa do wyjaśnienia), metafora rozwijana na niewielkim odcinku filmowego tekstu. Jedna negacja, jedno rozszerzenie spowodowały następne: metafora przestaje być (o ile w ogóle j e s t) domeną tekstu, staje się polem wspólnym utworu i tego, ktc stoi najbliżej: widza, ja - postrzegającego.

W tym sensie "przekroczenie" Jakobsona zbliża się do psychoanalitycznej koncepcji metafory.

Rozdział IV

Metafora w refleksji psychoanalitycznej

"W kinie jest zawsze i n n y na ekranie, jest on dla mnie, ale ja jestem, by patrzeć na niego. Ja nie biorę udziału w percypowaniu, lecz »cały - jestem - percypujący«.
»Cały - percypujący« tak jak można powiedzieć wszech-potężny: to słynny dar wszędobylskości, który kino oferuje widzowi. »Cały - percypujący«, gdyż jestem w zupełności po stronie percypującej instancji, nieobecny na ekranie, ale rzeczywiście obecny na widowni".

Christian Metz: Le signifiant imaginaire

"Real był czymś więcej niż zdalnym teatrem, bo kiedy wpatrywałem się w jakiś fragment sceny, powiększał się i rozrastał, tak zatem widz sam, własnym wyborem decydował o tym, czy chce widzieć zbliżenie, czy też całość obrazu. Przy tym proporcje tego, co pozostawało na obwodzie pola widzenia, nie ulegały zniekształceniu".

Stanisław Lem: Powrót z gwiazd

Myślenie na temat metafory filmowej inspirowane psychoanalizą nie jest bynajmniej odcięte od korzeni: przeciwnie - udział w nim mają dwa poprzednio wskazane "modele". Natomiast szczególna jest pozycja.

jaką ujęcie psychoanalityczne wskazuje metaforze w tekście filmowym. Metafora nie przestając być zwracającym "uwagę na siebie" izolowanym fragmentem (jak w interpretacji retorycznej), organizuje dyskurs wiążąc relacje syntagmatyczno-paradygmatyczne (interpretacja lingwistyczna) w taką całość, której sensem i treścią staje się ona sama.

Nie dość tego: metafora komunikuje takie sensy, których nie da się wypowiedzieć, takie stany, wobec których podmiot najbieglej władający najdoskonalszym językiem (jakim jest język werbalny) stwierdzi niezmiennie, iż nie jest w stanie w pełni tego wyrazić.

Zasadniczy wątek pragnę poprzedzić rozważaniem na temat specyfiki psychoanalitycznej refleksji nad filmem. Można bowiem postawić tezę o szczególnej łatwości i niejako "naturalności", z jaką psychoanaliza bywa stosowana do utworu ekranowego. Przyczyny takiego stanu rzeczy tkwią zarówno we współczesnym, szerokim rozumieniu roli psychoanalizy w kulturze, jak i specyfice komunikatu filmowego.

Ewolucja psychoanalizy polega bowiem na rozszerzeniu granic pierwotnych, ortodoksyjnych koncepcji Freudowskich i łączeniu ich z najnowszymi tendencjami humanistyki. Francuski słownik psychoanalityczny podaje w haśle "psychanalyse" trzy definicje: 1) technika terapeutyczna, 2) metoda odkrywania procesów nieświadomych i 3) teoria życia psychicznego (Fedida, 1974, s. 212). Wydaje się, że obecnie punkt ciężkości przesunięty jest na drugą definicję (często bez odwoływania się do tradycyjnych terminów w pismach Freuda).

Leszek Kołakowski tak ujmuje w 1965 roku ów proces:

"Z chwilą gdy psychoanaliza, pierwotnie powstała jako technika terapii nerwic, objęła swoim systemem interpretacyjnym całość jednostkowych i zbiorowych zachowań ludzkich, kiedy stała się antropologią, historiozofią, teorią osobowości, teorią społeczeństwa - jej moc asymilowania dowolnych zjawisk i nadawania im pożądanego sensu stała się praktycznie nieograniczona, podobnie jak się dzieje ze wszystkimi teoriami o aspiracjach uniwersalnych. Najprościej uprzytomnić sobie tę sytua-

cję na przykładzie freudowskiego "sennika": nie ma marzenia sennego, które przy założeniu odpowiedniego sensu symboli i odpowiedniej teorii dotyczącej mechanizmów dramatyzacji i symbolizacji, nie dałoby się zinterpretować wedle ortodoksalno-freudowskich schematów. Inne teorie psychoanalityczne korzystają z dobrodziejstw tej samej sytuacji: ich własna, odmienna sytuacja będzie się zawsze tak samo dobrze sprawdzać.

Mówimy to nie w tym celu, by wartości psychoanalizy zdeprecjonować, ale po to tylko, żeby pokazać zasadniczą łączność jej statusu poznawczego z generalizacjami typu humanistycznego, których funkcja nie polega na konstruowaniu hipotez podległych przyrodniczym warunkom testowalności, ale na nadawaniu sensu zjawiskom świata ludzkiego" (Kołakowski, 1965, s. VII, VIII).

Karen Horney, uczennica Freuda i współpracowniczka Fromma, lekarka uprawiająca terapię psychoanalityczną, we wstępie do swej książki (1981) wypowiada pogląd na temat roli koncepcji freudowskich, który jest polemiczny wobec krytycznych uwag niektórych polskich uczonych spod znaku "antypsychoanalizy"[1]. Horney pisze:

"Jeśli ktoś traktuje psychoanalizę wyłącznie jako sumę teorii wysuniętych przez Freuda, to przedstawione tutaj rozwa-

---

[1] Por. polską krytykę koncepcji Freuda: W. S z e w c z u k: Wstęp do antypsychoanalizy. Warszawa 1973, oraz Z. W i e c z o r e k: Neopsychoanaliza i marksizm. Warszawa 1977. Autorzy atakując z marksistowskich pozycji ahistoryzm, etiologię seksualną i seksualno-agresyjną koncepcję natury ludzkiej (Szewczuk, s. 284), zmuszeni są jednak uznać przełomowy charakter myśli Freuda. Autorzy świadomi istnienia niekiedy zasadniczych różnic między Marksem a marksistami, nie dostrzegają możliwości równie istotnej ewolucji między Freudem a freudystami i psychoanalizą. Natomiast zachodnia myśl marksistowska zaadaptowała Freuda do wyjaśniania współczesnych zjawisk społecznych. Badacze syntetyzujący marksizm i freudyzm ukazują ograniczenia indywidualnej, społecznej wolności ludzkiej, stawiają problem "desiring machine" (por. G. D e l e u z e, F. G u a t t a r i: Capitalisme et schizophrénie. Paris 1972, oraz R. C o w a r d, J. E l l i s: Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject. London 1977).

żania nie są psychoanalizą. Jeśli natomiast ktoś uważa, że zasadniczym składnikiem psychoanalizy są pewne podstawowe kierunki myślenia dotyczące roli procesów nieświadomych i sposobów ich wyrażenia oraz specyficzne formy terapii doprowadzające do uświadomienia sobie tych procesów, to przedstawiony tu materiał jest psychoanalizą. Uważam, że ścisłe przestrzeganie wszystkich interpretacji teoretycznych Freuda kryje w sobie niebezpieczeństwo pojawienia się tendencji do odnajdywania w nerwicy tego, czego każą oczekiwać teorie Freuda. Jest to niebezpieczeństwo stagnacji. Wydaje się, że szacunek dla ogromnych osiągnięć Freuda powinien przejawiać się w budowaniu na fundamentach przez niego stworzonych i że w ten sposób możemy rozwinąć potencjalne możliwości, jakie zawiera psychoanaliza, zarówno jako teoria, jak i metoda terapii" (1981, s. 24).

Koncepcja psychoanalizy jako kierunku umysłowego, choć korzeniami tkwiącego w XIX stuleciu, to jednak zdolnego wyrazić współczesność, umacnia się, jeśli rozważyć jej aspekty metodologiczne. Freud bowiem, jako XIX-wieczny uniwersalista łączył nauki fizyczne, biologiczne i społeczne. Dzisiaj XX-wieczny uczony staje wobec wyboru między humanistyką a nauką (Ruesch, 1972, s. 466). Tym chętniej więc skłania się ku psychoanalizie, upatrując w niej metodę integracji nauk, metodę traktującą człowieka komplementarnie jako fizyczną i socjalną drobinę zewnętrza (rodziny, społeczeństwa, ludzkości, uniwersum), nie zatracając przy tym ujęciu jego niezgłębionej podmiotowości. Psychoanaliza jest więc wyrazem potrzeby takiej psychologii, jaka jeszcze nie istnieje.

Nieliczne prace Freuda, które poświęcił sztuce (o dowcipie o rzeźbie "Mojżesz" Michała Anioła oraz o Leonardo da Vincim), nie wkraczają na teren jej specyfiki (Freud zastrzegał, iż jest laikiem). Sztuka ze swoją ograniczoną zdolnością terapeutyczną, a równocześnie stwa

rzaniem iluzji wybawienia poprzez nią nie mogła być wysoko ceniona przez twórcę psychoanalizy.

Punktem zwrotnym, od którego zaczęto traktować utwór artystyczny jako przedmiot refleksji psychoanalitycznej, była rozprawa Ernsta Krisa "Psychoanalytic Explorations in Art" (1953). Autor bowiem posługując się bogatym materiałem analitycznym wykazał, że dzieło sztuki nie tylko maskuje "autentyczny" materiał libidalny, lecz maskuje wtórnie: poprzez zabiegi formalne w warstwie ujawnionej.

Analitycy filmowi optujący za koncepcją psychoanalityczną pojmowali ją jako określony, spójny i efektywny katalog symboli i sensów znaków, natomiast sposób wydzielania komponentów analizy, jak i aspekt metodologiczny ich badań, pochodził zwykle s p o z a sfery psychoanalitycznej. Psychoanaliza rozumiana jako ekspansywna metoda postępowania analitycznego i interpretacyjnego traktuje film, ze względu na specyficzne uwarunkowania medium, jako szczególnie ponętny przedmiot dla teorii psychoanalitycznej. "Nienormalność" psychologicznej sytuacji widza kinowego powoduje wzrost roli czynników wyobrażeniowych w procesie percypowania filmów, w efekcie prowadzi do traktowania filmu jako snu. Ową nienormalność wyznacza szereg czynników: m.in. dobrowolne i akceptowane "uwięzienie" widza w ciemnej sali, nadmiar bodźców wizualno-audialnych bez możliwości kompensowania działaniami motorycznymi. Niektórzy posuwają się do stwierdzenia, iż bodźce ekranowe mają charakter halucynogenny, mogą doprowadzić widza do stanu halucynacji, a nawet hipnozy[2]. Naturalną konsekwencją takiego stanu rzeczy, według innych teoretyków, jest następujący status filmu:

---

[2] O "nienormalności" psychofizycznej widza kinowego piszą m.in.: Książek-Konicka, 1980a, Elsaesser, 1979 oraz T. J u r g a: Seans filmowy a seans hipnotyczny. "Film na świecie" 1977, nr 9.

"(Film) jest kompozycją poetycką, konkretną, organiczną, rządzoną uczuciami całkowicie wymyślonymi, a nie dyktowaną rzeczywistymi, emocjonalnymi presjami.

Podstawową abstrakcją, dzięki której pozorna historia zostaje stworzona na sposób snu, jest bezpośredniość doświadczenia, »określoność« [...], »autentyczność«. Tę właśnie cechę sztuka filmowa abstrahuje z rzeczywistości, z naszego rzeczywistego snu.

Odbiorca filmu patrzy oczami kamery, wraz z nią zmienia się jego punkt widzenia, jego umysł pracuje dociekliwie. Kamera jest jego okiem [...]. O d b i o r c a z a j m u j e m i e j s c e c z ł o w i e k a, k t ó r y ś n i, ale jest to sen doskonale zobiektywizowany [...]" (Langer, 1972, s. 250-251).

Rzecz jasna: istnieje wiele różnic między snem i filmem. Podstawową, według Metza, wyznacza samoświadomość podmiotu: śniący nie wie, że jest w śnie, widz filmu wie, że jest w kinie. Ponadto różni je fakt, iż współczynnik iluzji jest najwyższy we śnie, oraz to, że percepcja filmowa jest percepcją rzeczywistą (Metz, 1977a, s. 108-112).

W świetle takich założeń można traktować filmy "science fiction" jako odzwierciedlenie niepokoju społecznego z powodu wzrostu czynników kryzysowych we współczesnym świecie. Twierdzi się wówczas, że przedstawiają one maskowaną agresywność seksualną i rzeczywiste, niefałszowane wnętrze człowieka współczesnego: produkty "science fiction" jawią się - generalnie rzecz ujmując - jako prosta realizacja głównych konceptów analizy freudowskiej[3].

---

[3] Por. M. T a r r a t: Monster from the Id. In: Film Genre - Theory and Criticism. Ed. Barry K. G r a n t. London 1976, s. 161-181. Filmy science fiction są traktowane jako:
- odzwierciedlenie niepokoju społecznego z powodu rozwoju technologii i niemożności jej kontrolowania,
- wyrażenie ukrytej agresywności seksualnej,
- wyrażenie wewnętrznej natury ludzkiej.

Sądzę, że utożsamianie filmu ze snem jest krańcowym przejawem innego poglądu, który podzielam, mianowicie że istnieje pewna h o m o l o g i a między projekcją filmową a doświadczeniem snu. Chodzi o taką homologię - podobieństwo strukturalne, która zachodzi nie wyłącznie "w rejonie filmowych dziwów, lecz w k a ż d y m obrazie filmowym bez względu na rangę artystyczną" (Eberhardt, 1974, s. 36). Jako cechy wspólne snu i filmu wymienia się: "pozalogiczną ciągłość" i "emocjonalną idealizację" (co zauważył Jean Epstein w "Filmie diabelskim" z 1947 roku i "Duchu filmu" z 1955 roku) oraz specyficzne traktowanie czasu i przestrzeni (Fromm, 1977, s. 26-27). Amerykańscy psycholingwiści zwracają uwagę na niezmierne ważny punkt wspólny, mianowicie podobieństwo struktury narracji: "Film przypomina sen. Ludzie każdej kultury śnią i wierzą, że ten przepływ obrazów w ruchu i układających się w sekwencje - ma znaczenie. Dlatego są tak zafascynowani udziałem w tym sposobie komunikacji, bowiem nie jest on dla nich obcy" (Worth, Adair, 1972).

Psychoanalitycy zajmujący się filmem przeprowadzają następujący wywód: ponieważ doświadczenie filmowe jest j a k o ś podobne do marzenia sennego, to nic nie stoi na przeszkodzie, by freudowską teorię marzenia sennego stosować do filmu, każdego filmu. Szczególną rolę przypisuje się podstawowym elementom pracy sennej: kondensacji i przemieszczenia, pojęciom bliskim metaforze i metonimii.

Historia koncepcji psychoanalitycznych rozpoczyna się od neofreudysty Jacquesa Lacana, który zrekonstruował poglądy Freuda i stworzył oryginalną koncepcję metafory. Ten model zaadaptował do specyfiki utworu ekranowego francuski semiolog Christian Metz, tworząc teorię metafory filmowej. Analizy psychoanalityczne autorstwa Metza i innych filmoznawców (głównie z kręgu czasopisma "Screen") podejmują trudne zagadnienie "sprawdzenia" teorii w postępowaniu analitycznym.

Autor formułuje wniosek, że filmy science fiction są ściśle związane z pojęciami psychoanalizy freudowskiej. Por. też W. J o h n s t o n: Podróż do krainy science fiction. "Film na świecie" 1978, nr 7-8.

Przechodząc do zasadniczego wywodu tej części, spytajmy najpierw o kontekst naukowy teorii metafory Lacana. Jest nim strukturalizm (de Saussurowski) i psychoanaliza (bezpośrednio od Freuda)[4]. Owocne połączenie tych dyscyplin badawczych jest wielką zasługą francuskiego lekarza i terapeuty[5]. Dotychczasowe badania integracyjne bazowały na błędnym mniemaniu, że psychoanaliza nie tworzy teorii niezależnej, jest niczym innym jak praktyką analityczną bez jasno określonego celu i bez zaplecza teoretycznego. Dopiero strukturalistyczne odczytanie Freuda uczyniło możliwym naukowe określenie celu psychoanalizy. Lacan dokonuje zasadniczego rozdziału: twierdzi, że dla analityka nie s e n liczy się jako najważniejszy dokument psychoanalityczny, lecz d y s k u r s o nim. Dyskurs, zasadniczo różny od snu, związany jest ze strukturą języka na wielu poziomach. W postępowaniu terapeutycznym proces ten przebiega następująco: każdy pacjent przedstawia analitykowi zarazem dokument i jego interpretację, która sama jest równocześnie innym dokumentem. Analityk powinien przyjąć postawę konsekwentnie komplementarną (scharakteryzowaną przez Freuda jako konstrukcja). Związek między analitykiem a pacjentem jest natury lingwistycznej, ta realizacja należy do pola strukturalnego.

Wniosek Lacana prowadzi do tezy, że absolutna podświadomość ani jako rodzaj magazynu czasowo nie używanych wspomnień, ani jako d e u s e x m a c h i n a (mająca rozwiązać wszystkie problemy świadomości) - nie istnieje. Podświadomość jako "mowa innego" - jest dyskursem, konwersacją bądź w z g l ę d n ą, bądź m a r g i n a l n ą. Jest mową, należy bowiem do dyskursu (porządku języka i kultury) Jest względna, ponieważ to, co dla jednego jest świadome, dla drugiego jest nieświadome. Jest marginesowa, ponieważ nie wskazuje żadnych gra-

---

[4] Por. schemat wpływów naukowych zawartych w czasopiśmie "Rivista Illustrata della Communicazione" 1979, nr 1, s. 24-25.

[5] Omówienie myśli Lacana według J.M. B r o e k m a n: Structuralism. Dodrecht-Boston 1974; por. też Helman, 1978b.

nic naszej świadomości - granic, których doświadczamy w porządku języka. W ten sposób - według Lacana - wyłania się absolutnie odmienny model podświadomości: względny i marginalny, odmienny model życia psychicznego w ogóle. Nie jest to jednak, jak u Freuda, ciągła walka między mniej lub bardziej niezależnymi siłami psychicznymi i tendencjami (ani nie składa się ona z ciągle równoważących się diachronicznych momentów).

Tak więc nie s e n, lecz j ę z y k (zwłaszcza gdy używany jest jako mowa) jest najważniejszy w psychoanalizie.

W tym miejscu dochodzimy do fragmentu najbardziej istotnego dla naszego wywodu (ze względu na aspekt operacyjny). Lacan zwraca uwagę na wyodrębnione przez Freuda w Traumdeutung z 1900 roku dwa procesy: Verdichtung i Verschiebung. Pierwszy można przetłumaczyć jako "uczynienie znaczenia bardziej skondensowanym, zgęszczonym", drugi jako "przemieszczenie znaczenia gdzie indziej" (Lacan, 1966, s. 269).

W polskim tłumaczeniu późniejszej wersji wykładów Freuda (z lat 1915, 1916) istota zagadnienia przedstawiona jest w następujący sposób:

> "Pierwszym dziełem marzeń sennych jest z g ę s z c z e n i e; rozumiemy przez to ten fakt, że jawne marzenie senne wykazuje mniej treści niż marzenie ukryte i jest wobec tego pewnego rodzaju skróconym tłumaczeniem ostatniego. Zdarzyć się może, że brak jest zgęszczenia, w zasadzie spotykamy je i to nawet w dużych rozmiarach. Natomiast nie zdarza się nigdy, by jawne marzenie senne było obszerniejsze i pełniejsze treści niźli ukryte. Zgęszczenie powstaje w ten sposób, że p o p i e r w s z e - zostają opuszczone w ogóle p e w n e ukryte pierwiastki, p o d r u g i e - do jawnej treści snu przedostają się tylko okruchy niektórych zespołów marzenia utajonego, p o t r z e c i e - pierwiastki ukryte, które mają cośkolwiek wspólnego ze sobą, bywają w jawnym marzeniu sennym złożone i stopione w jedną całość. [...] Mimo, że zgęszczanie po-

woduje nieprzejrzystość marzenia sennego, nie odnosimy wrażenia, jakoby było ono działaniem zniekształcenia sennego. Uznać można by raczej, że działają tu momenty mechaniczne i ekonomiczne, co nie przeszkadza, że i cenzura wyciąga z tego pewną dla siebie korzyść. [...] Zgęszczenie powoduje też to, że pierwiastki ukrytego i jawnego marzenia sennego nie stoją do siebie w prostym stosunku, lecz jeden składnik jawny odpowiada jednocześnie kilku ukrytym i na odwrót - ukryty pierwiastek może mieć udział przy formowaniu wielu innych" (1982, s. 189-191).

Na temat drugiego terminu Freud pisze:

> "Drugim dziełem pracy marzeń sennych jest p r z e s u n i ę c i e. [...] Objawia się to w dwojaki sposób: po pierwsze, składnik ukryty nie bywa wyobrażony przez własną część składową, lecz przez wyobrażenia obce, a więc zostaje zastąpiony aluzją; po wtóre, akcent psychiczny przechodzi z ważnego składnika na inny, nieważny, tak że marzenie senne wydaje się inaczej zogniskowane i dziwaczne" (1982, s. 191).

Lacan odnajduje w V e r s c h i e b u n g figurę mowy zwaną metonimią (przemieszczenie znaczenia), a w V e r d i c h t u n g - metaforę (1966, s. 269). Tym samym droga do interpretacji strukturalistycznej stoi otworem. Lacan dokonuje formalizacji tych figur. Z metonimią łączy takie pojęcia jak: kombinacja, przemieszczenie, diachronia, z metaforą: substytucję, kondensację i synchronię. Z jego punktu widzenia Freud przeprowadził swą interpretację analogicznie do dwóch głównych osi języka: kombinacja - przemieszczenie - metonimia i substytucja - kondensacja - metafora.

Wzór metonimii w ujęciu Lacana brzmi:

$$1.\quad f(S \ldots S')\ S = S\ (-)\ s,$$

metafory

$$2.\quad f\left(\frac{S'}{S}\right)S = S\ (+)\ s$$

Elementy wzorów oznaczają:

S - signifiant (znaczący),

s| - signifié (znaczony),

S' - w danym kontekście element produkujący efekt signifiant (lub signifiance),

f (...) - transformacja pozwalająca rozwinąć przejście signifiant w signifié,

= - znak kongruencji,

(-) - we wzorze transformacji występuje jako oznaka odrębności dwóch etapów,

(+) - przekroczenie powyższej odrębności - to wartość tworząca owę przekroczenie w celu wyłonienia się znaczenia.

Innymi słowy: struktura metonimiczna wskazuje na to, iż związek signifiantów (S i S') pozwalający na wyrzutnię (élision), poprzez którą signifiant ustanawia brak istnienia w relacji do obiektu, powoduje odsłanianie znaczenia. To z kolei wywołuje pragnienie widzenia tego braku (braku, który ta struktura tworzy i podtrzymuje). Struktura metaforyczna natomiast wskazuje, jak w drodze substytucji signifiantu w signifié tworzy się efekt znaczenia. Zauważyć trzeba, że efekt produkcji signifiant (S' - signifiance) w metonimii jest ukryty, w metaforze - jawny. Przekroczenie oporu między signifiant a signifié ((-) kreska ułamkowa we wzorze) wyraża warunek powstania metafory).

Sformalizowane formuły mają w koncepcji Lacana, jak to często zdarza się humanistom, dość luźny związek z językiem logiki, w którym zostały wyrażone. To, co istotne dla ujęcia psychoanalitycznego, zostaje bowiem wyeksplikowane w dalszym wywodzie o charakterze filozoficznym. Otóż propozycja Lacana modyfikuje de Saussurowską koncepcję: umacnia ją i podtrzymuje, a równocześnie zaprzecza jej. Zgadzając się na układ dwóch elementów: znaczącego i znaczonego i ich hierarchię, Lacan wprowadza trzeci element (S') burzący Saussurowską teorię: dekonstrukcja znaku opiera się na fakcie, iż formuła $\frac{S'}{S}$ zawiera kreskę ułamkową rozdzielającą proces znaczeniowy. Kreska roz-

dzielająca zaświadcza o istnieniu nieświadomości, jest konsekwencją skomplikowanej sytuacji podmiotu (Lariviere, 1981, s. 163). Zniesienie kreski w metaforze wyraża warunek przejścia znaczącego w znaczone, to jest moment, w którym "ja" zostaję w najjaskrawszy sposób złączony (zmieszany) z miejscem podmiotu (sujet) (Lacan, 1966, s. 274).

Problem bowiem dotyczy tego, jakie instancje podmiotowe i w jaki sposób współdziałają ze sobą w akcie tworzenia znaczenia. Pytanie brzmi: czy miejsce, które zajmuję jako podmiot znaczącego, jest usytuowane dośrodkowo czy odśrodkowo w stosunku do miejsca, jakie zajmuję jako podmiot signifié - znaczonego? "Nie chodzi o wiedzę - wyjaśnia Lacan - czy ja mówię o mnie w sposób odpowiedni do sytuacji, w której się znajduję, ale czy, gdy mówię, jestem tym samym, który to mówi" (1966, s. 276). Jest to rodzaj gry w sferze nieświadomości (to zauważył Freud), gry która w metaforycznym polu ukrytego znaczenia (signifiánte) pozwala podmiotowi "stawać się tym, czym jestem, zbliżać się do bycia".

W wywodach Lacana nie znajdziemy odpowiedzi na te pytania, ba,nie wyjaśnia on, jak rozumie owe terminy. Nic zresztą dziwnego: mamy przed sobą wspaniały przykład francuskiego eseju "brillant". Pomysł łączenia roli metafory z ruchem znaczenia jako funkcji modalności podmiotu postrzegającego i racjonalizującego jednocześnie, być może mglisty w sztuce słowa, wydaje się wyrazistszy, gdy zjawiskiem owym jest obraz na ekranie. Ja - postać filmu, ja - demonstrator obrazów, ja - podglądający, ja - dystansujący się od diegezy, świadomy "nieobecnej obecności". O tym nie pisał francuski neofreudysta, takiej refleksji nie zaniechali jednak analitycy filmu.

Lakoniczne formuły Lacana nie znajdują rozwinięcia w tekstach Christiana Metza. Wyciąga on jedynie konsekwencje wynikające dla kina z zasadniczego rysu koncepcji Lacana: to jest wiązania linii retorycznych i porządku dyskursu. Uważam, iż jest to próba operacyjnego potraktowania myśli neofreudysty i pragnienie bezpośredniego zwrócenia się do Mistrza.

Niezbędne jest w tym miejscu wyjaśnienie przyczyny, na mocy której pozornie jednolity tekst Metza (rozdział "Métaphore et métonyme" z pracy "Le signifiant imaginaire" z 1977 roku) rozdzielam na dwie części i prezentuję w dwóch miejscach. Moim zdaniem taka dwoistość istnieje w wywodzie Metza: na bazie lingwistycznego pomysłu (czterech porządków metaforyczno-metonimicznych) autor snuje bowiem refleksje psychoanalityczne.

Metz stwierdza, że przyległość, według psychoanalityków, jest miejscem realnym (odczuwalnym jako realne), podobieństwo zaś odczuwalnym (percypowanym jako odczuwalne). Ten fakt tłumaczy częste wypowiedzi na temat twórczej metaforyki i nieefektownej płaskiej metonimiki. Psychoanaliza jest - według niego - niezbędna, by zrozumieć tę asymetrię. Metz twierdzi, że model Freudowsko-Lacanowski (kondensacja - metafora, przemieszczenie - metonimia) jest w swej oczywistości niebezpieczny i nieprawdziwy! (1977a, s. 296). Tak więc, dopiero co stworzony podział (na którym bazuje koncepcja lingwistyczna) ulega zaburzeniu; typy krzyżują się i przenikają. Krytyki tej dokonuje autor w dwóch podrozdziałach opatrzonych efektownymi tytułami - negacjami poprzednich sformułowań "kondensacja - metonimia" oraz "przemieszczenie - metafora".

Według Metza Lacan nie sformułował nigdy kategorycznie sądu, iż każda kondensacja jest metaforą albo że każda metafora jest kondensacją. Dość łatwo udowodnić, że jest inaczej: znaleźć bowiem można przykłady, w których wzajemne wpływy semantyczne powodują, że punkt kontaktu (jądro) zbudowany jest w takim samym stopniu (lub nawet bardziej) na przyległościach między uczestniczącymi reprezentacjami, jak na ich podobieństwach. To dowodzi, że istnieją kondensacje - metonimie i nie są one w kinie rzadkością, kontynuuje Metz. Jako przykład służy scena z "Ballady o żołnierzu" (Grigorij Czuchraj, 1959): widzimy bohatera w pociągu przemierzającym smutny zimowy pejzaż, a w tym samym czasie na brzegu ekranu twarz młodej dziewczyny, którą był zmu-

szony porzucić. Ten krótki fragment służy Metzowi do wielostronicowego wywodu, który w skrócie przedstawiam.

Stosunek między dwoma motywami jest z jednej strony metaforyczny: zbudowany jest na kontraście między obecną rozpaczą bohatera i wspomnieniem kilku krótkich chwil szczęście z ukochaną. Stosunek ten jest n a j p i e r w metonimiczny: przede wszystkim bowiem jest odniesiony do prezentowanej intrygi, gdyż bez tego byłby niemożliwy do uchwycenia. Można tu dostrzec nie dwa motywy, lecz dwa obrazy, które usiłują się nałożyć, w pełni pokryć jeden z drugim. Żołnierz śni o nieobecności, dąży do "identyfikacji z myślą" (i my razem z nim), lecz owa "nieobecność" jest prezentowana na ekranie. To sugeruje nam "identyczność percepoji" i halucynacyjny charakter pragnienia: miłość znosi odległość (podobnie jak kondensacja), a kochankowie dążą do "jedności" fizycznej. Obraz świadomy, taki jaki przedstawiony jest w tym filmie, sytuuje się gdzieś na drodze między "on" i "ona", między szczęściem i nieszczęściem, między przeszłością a teraźniejszością (na której to drodze znalazły one ekspresję wspólną i nierozdzielną).

Owo stopienie związane z pojęciem "osoby kolektywnej" (u Freuda) konstytuuje postępowanie kinematograficzne. Nie jest ono banalne dzięki faktowi, że twarz osoby kochanej kontrastowana jest twarzą kochanka: to rodzaj kondensacji - metonimii.

W przykładach tego typu kondensacja nie jest metaforą bądź też nie wyłącznie metaforą. Każdy segment tekstu łączy na swój sposób podstawowe matryce produkujące tekst (w tym przykładzie: kondensacja + metonimia + syntagma). Cytowany fragment z "Ballady o żołnierzu" jest m e t o n i m i c z n y, jeśli chodzi o stosunek dwóch motywów, k o n d e n s a c y j n y, jeśli brać pod uwagę ich ruch zmierzający do nakładania się. Jeśli rozpatrywać natomiast "strukturę obciążenia signifiant", "wertykalność" sensu (przeciwstawną horyzontalności przemieszczeń) - wówczas zagadnienie komplikuje się. Według Lacana aspekt p o d o b i e ń s t w a w kondensacji i metaforze nie polega na identyczności przypadków, lecz na naturalnej łączności ich "pól". Ruch

kondensacyjny (w skrajnych przypadkach zapożyczający sposoby działania metonimii) ma w sobie coś z gruntu metaforycznego: mianowicie tendencję do p r z e k r o c z e n i a granicy, do p r z e k r o c z e n i a fragmentu tekstu na drodze konwergencji, ruchu dośrodkowego i bocznego. Ten ostatni powoduje przemieszczenie substytutu w substytut, figury w inną (twarz) - wówczas rozpoznaje się b a r d z i e j metaforę niż metonimię (1977, s. 297). Dzieje się tak i dlatego, że metaforę tworzą podobieństwa i kontrasty, które są mniej naturalne niż inne filmowe sposoby przechodzenia obiektu w obiekt, przedmiotu w przedmiot. Podobieństwo lub kontrast wymagają zauważenia, wyraźnego odgraniczenia poprzez wiele aktów intelegibilnych (jak np.: przystawanie, konfrontowanie). Tzw. czyste przemieszczenie (jak i czysta metonimia) pozostawia nas (widzów) w sytuacji niejasnej, mrocznej, nieprzejrzystej. Gdy przemieszczenia wzmagają się i są tym bardziej niedookreślone, wówczas zarysowuje się kondensacja: przedstawione przedmioty zaczynają wznosić się "ponad" i tworzą ze sobą nowe związki. To jest przyczyna, ze względu na którą proces kondensacji kończy się metaforą w sensie jakobsonowskim, ale z tego też powodu kondensacja n i e m u s i zawierać metaforyczności w sobie samej (1977, s. 298).

Według Metza proces kondensacji zawiera również aspekty synekdochiczne. W trakcie kondensacji zdarza się, iż część zastępuje całość: jeden element widoczny reprezentuje szerszy zespół utajony, w którym to, co nieświadome, jest szczególnie obciążone semantycznie (jak. np. w kondensacji histerycznej).

Kondensacja ma więc coś z metaforyczności jak i synekdochiczności: jest to złożona postać. Istnieją metaforo-synekdochy (część łączy się z innymi częściami tej samej całości). Klasyczne przykłady tego typu odnajdujemy w psychoanalizie klinicznej: pacjent łączy nieświadomie pokrewne obrazy na temat jakiejś osoby z inną, związaną z jego życiem aktualnym (ta osoba jest połączona dzięki aspektowi, wiekowi, charakterowi, funkcji itp.).

W opinii Metza przemieszczenie i kondensacja nie są "postaciami", lecz "formułami" signifikacji. Są znaczeniem samym w sobie. Przemieszczenie to sens przejścia (transit), sens jako ucieczka przed sensem. Kondensacja natomiast - "sens jako spotkanie, jako sens odnaleziony", napięcie między horyzontalnością a wertykalnością znaczenia. Zmusza to do spojrzenia na nowo na dwie formuły Lacana. Wówczas kondensacja to "struktura przeciążenia elementów znaczących powodująca powstanie pola metafory", przesunięcie natomiast można zdefiniować jako "wirowanie procesu semiozy (le signification) spowodowane metonimią" (Metz, 1977a, s. 335).

Powyższe stwierdzenie poprzedza wywód o drugim ważnym krzyżowaniu linii i zaburzeniu podziału Lacana: rozważanie o przesunięciu - metaforze.

Sytuacja jest dość podobna jak w wypadku kondensacji - metonimii (kondensacja najczęściej kończy się metaforami w sensie jakobsonowskim, ale nie zawiera metaforyczności sama w sobie). Podobnie: przemieszczenie łączy się z metonimią, ale zapożycza też metaforyczne sposoby prezentacji. Przemieszczenie (i metonimia) określane są na poziomie uświadomionym - jawnym: jest to zwykle stosunek logiczny dwóch elementów widzialnych, rzadziej natomiast bywa nim abstrakcyjny, nieświadomy "ruch". Przemieszczenie metafory zachodzi wszędzie tam, gdzie fragment filmowy w miarę swego rozwoju uczestniczy w akcie »przekroczenia« (»passage«) łącząc, przemieszczając jeden motyw w inny. Dokonuje się to w czasie ruchu bardziej przypominającego przesunięcie (translation) niż połączenie (convergence) lub inaczej: na zasadzie potencjalnego "spotkania" tych motywów (dwa motywy mogą odwoływać się do siebie poprzez podobieństwo lub kontrast bądź może nie istnieć żadna potencjalna "łączność" referencyjna, bądź ograniczona jest ona do sytuacji początkowej).

Mamy więc do czynienia, kontynuuje Metz, z interesującą hybrydą: jest to m e t a f o r a ze względu na typ reakcji między elementami, p r z e m i e s z c z e n i e z uwagi na typ p r z e j ś c i a

(transit) od jednego do drugiego elementu. Tradycyjne określenie tego procederu to: "montaż przez podobieństwo" "przez analogię" "przez kontrast", inaczej mówiąc - to montaż dzięki metaforze (metaforze mniej lub bardziej "czystej" w zależności od stopnia udziału w jej działaniu elementów diegezy). Montaż właściwy ("collage", w ujęciu Metza), jest niczym innym jak sposobem realizowania się przemieszczenia (podobnie jak ruchy kamery lub procesy optyczne: przenikania, roletki, itp.).

Przykładu operacji przemieszczenia metaforycznego dostarcza autorowi fragment "Obywatela Kane" Orsona Wellesa. Oto były służący na zamku Kane'a opowiada dziennikarzowi okoliczności wyjazdu Susan, drugiej żony Kane'a: "Ja musiałem się nim zająć, gdy żona opuściła go". Następne ujęcie, zbliżenie krzyczącej przeraźliwie papugi, połączone jest z poprzednim za pomocą bardzo szybkiego przenikania. Papuga przelatuje z werandy do pokoju, a następne ujęcie (powiązane na identycznej zasadzie) ukazuje Susan przechodzącą przez puste sale Xanadu. Aspekt metonimiczny jest w tym przypadku dość nikły. Jest to metafora o d l o t u: ptaka (gdy mówimy, "wyleciał jak ptak z gniazda") i Susan. Ujęcie krzyczącej papugi jest dla widza szokiem percepcyjnym, niczym nie przygotowanym urazem tekstowym, działaniem gwałtownym i kakofonicznym. To prawdziwe zaskoczenie syntagmatyczne dla widza, podobnie jak dla męża - Kane'a: po krótkim momencie konsternacji wpada w bezsilny gniew i dewastuje pokój żony. Później papuga wydaje się prowokować bohatera swoim kłótliwym krzykiem (pomimo swojego głupiego wyglądu, którą to cechę można przypisać i Susan). To także metafora o d l o t u: braku pewności siebie bohatera przywykłego do dominacji nad otoczeniem. Tym trzem ujęciom nieobce jest - według Metza - "dyskretne brzmienie elementów fallicznych, które nasza kultura wiąże z tematem ptaka" (1977a, s. 337).

Przez tę wielość narzuconych asocjacji (z których oczywiste są nieliczne tylko) metafora jest wytwarzana w uwidocznionym procesie kondensacji.

W "À propos Nicei" Jeana Vigo pokazana jest metafora o podobnym, dość popularnym sposobie połączenia elementów. Twarz starej śmiesznej damy jest natychmiast zastąpiona na ekranie przez plan bliski strusia: jego "ułożenie głowy i szyi przywołuje w nieodparty sposób śmieszną godność i zwiędłą twarz damy przebywającej na zimowym urlopie" (1977a, s. 338). To jasny przykład prostego przemieszczenia, "którego jednoznaczna horyzontalność ma jednak coś z metonimiczności, i które, w gruncie rzeczy, jego literalność tekstowa kieruje w stronę metafory (metafory szczególnej: czystej, niediegetycznej)". Można próbować dowodzić, że metafory tego typu są w rzeczywistości interpretowane jako metonimie[6]. Metz broni swego stanowiska twierdząc, iż zarówno wedle koncepcji przesunięcia psychoanalitycznego (to jest jako postępowanie tautologiczne), jak i według koncepcji Jakobsonowskiej, połączenie takich dwóch obrazów (twarz-kobiety, struś) zawsze będzie prezentowało relację podobieństwa, nigdy łączliwości. Tym bardziej, iż według przekonania Metza związki przestrzenne między ujęciami nie są konieczne do zaistnienia głębokiej homologii między nimi.

Poglądy Metza, które powyżej zreferowałem, zawierają niezmiernie jasną intencję, a mianowicie przekonanie, iż Lacanowskie wiązanie czterech pojęć w pary: metafora - kondensacja i metonimia - przemieszczenie, dla analityka filmowego staje się procederem przede wszystkim nieprecyzyjnym, w konsekwencji - prowadzącym do zafałszowania. Metz pokazuje, że kondensacja i przemieszczenie, chronologicznie rzecz ujmując, były najpierw procesami p r y m a r n y m i odnoszonymi do snów, nie do dyskursu[7].

---

[6] M e t z wysnuwa ten zarzut z koncepcji G. R o s o l a t o: L'oscillation métaphoro-métonimique. "Topique" 1973 [Paris], nr 13, s. 75-99.

[7] Natomiast metafora i metonimia są operacjami sekundarnymi (w przedświadomości i świadomości) odnoszonymi do tekstów widocznych, a nie do nieświadomości (choć dopuszczają związek z operacjami prymarnymi). Te cztery operacje dążą do spotkania parami: jedne stają się sekundarne, drugie prymarne. Jednakże nigdy nie może dojść do ich spotkania, ruch ich zmian jest przeciwny: chęć zbliżenia nieuchronnie prowadzi "do uśmiercania" (Metz, 1977a, s. 357-358).

Metafora i metonimia zaś są procesami wtórnymi, odnoszonymi do tekstu, nie do podświadomości. Między nimi działa ruch odpychający (symetryczny), stąd też wynika, że ich połączenie powoduje "śmierć" (to jest zamieranie ruchu): gdy jedna z nich staje się sekundarna, druga dąży do bycia "prymarną" (1977a, s. 357).

Metz zarzuca dotychczasowej refleksji brak zainteresowania niezmiernie ważnym, jego zdaniem, aspektem tych procesów, a mianowicie i klasyczną retorykę, i Jakobsona oraz Lacana interesują relacje między "aspektami referentów, którymi posługuje się figura", nie zaś "związki między aspektami ich »signifiants«"(1977a,s. 358). Tymczasem metafora i metonimia pomimo to, że "niszczą" "signifiant" są jednak procesami referencyjnymi - i w kinie szczególnie należałoby zastanawiać się nad ikoniczną reprezentacją referentu. Tylko w takiej ikonicznej, nie abstrakcyjnej formie jawi się on odbiorcy.

A więc powrót do klasycznej Eisensteinowskiej metafory? Zwrot w kierunku ikonicznej reprezentacji referentu nie oznacza bowiem nic innego jak m o ż l i w o ś ć traktowania relacji formalnych między kadrami - obrazami malarskimi jako istoty procesu metaforycznego. Czy w gruncie rzeczy do tego prowadzi psychoanalityczna teoria metafory? Niewątpliwie nie, Konsekwencje optyki psychoanalitycznej są, moim zdaniem, niezmiernie istotne w dyskusji nad metaforą. Wynikają jednak, w przeważającej mierze, nie z "czystej" teorii, lecz z wyników prac analitycznych i innych tekstów z zakresu psychoanalityki filmu. Brzmi to paradoksalnie - lecz według mojego przekonania - równie istotne, a nawet "odważniejsze" intelektualnie inspiracje do budowania przyszłej teorii metafory odnaleźć można w pozostałych rozdziałach "Le signifiant imaginaire", rozdziałach nie traktujących literalnie o metaforze.

Analizy metafor filmowych w ujęciu psychoanalitycznym podzielić można, moim zdaniem, na dwie grupy. Pierwszą stanowią takie analizy konkretnych filmów lub ich fragmentów, których "bohaterem" jest metafora. W drugiej grupie jest ona elementem składowym analizy na in-

ny cel zorientowanej: np. badania przebiegów narracyjnych, zagadnienia wyobraźni, paranoi.

Metafora jest centralnym problemem szkicu Lindy Williams "Retoryka snu i retoryka filmu: Metafora i metonimia w »Psie andaluzyjskim«" (1981). We wcześniejszym szkicu (1979) autorka rozwijała lingwistyczną teorię metafory Metza (czterech porządków syntagmatyczno-paradygmatycznych). Tym razem na łamach czasopisma "Semiotica" Williams stawia tezę, iż istnieje ukryte znaczenie dyskursu w filmie Buñuela i jest ono analogiczne w swoim działaniu do dyskursu nieświadomości w snach.

Stosowanie modelu lingwistycznego do figur filmu wydaje się autorce niezbyt efektywne poznawczo. Rozszerza także materiał analityczny: interesują ją nie tylko "Prolog", lecz i sceny następujące bezpośrednio po nim przez kilka minut. Dominująca w "Prologu" metafora "oka i księżyca" ma strukturalne odpowiedniki w kolejnych fragmentach, autorka rozpatruje je jako odpowiedź na początkową metaforę.

Niezmiernie szczegółową analizę przedstawiam w ogólnym zarysie.

W rozpatrywanym fragmencie wyróżnia cztery człony - zdarzenia (movements). W pierwszym dominuje metafora oko/księżyc (kończy się przecinaniem oka brzytwą). Drugą część zajmuje czysto diegetyczna akcja: jadący na rowerze mężczyzna upada, kobieta spogląda na to z okna. W zdarzeniu trzecim kobieta wykonuje kilka czynności w pokoju: przechadza się, przesuwa krawat, pudełko. Część ostatnia zawiera - według Williams - niediegetyczną serię metafor rozpoczynających się od rowerzysty stojącego w środku pokoju kobiety i wpatrującego się w mrówki pełzające w krwawej dziurze w ręce. Po tym następuje seria podobnych okrągłych kształtów: pierś i ramię kobiety, urwisty brzeg morza, okrągła głowa androgynicznej postaci, która na ulicy popycha laską uciętą rękę ruchem dookolnym (to ostatnie ujęcie pokazane jest za pomocą o k r ą g ł e j diafragmy iris).

Ten ostatni moment zawierający serię czterech ujęć jest, według autorki, metaforą, która - podobnie jak w "Prologu" - nie jest zbudo-

wana na żadnej semantycznej strukturze uprzednio znanej, lecz na czysto formalnym podobieństwie kształtów (okrągłości) (1981, s. 97). Metaforyczny ciąg niediegetycznych ujęć zwraca się znów do diegezy (androgyniczna osoba z ulicy staje się w pokoju obiektem zainteresowania kobiety). Tak więc w następnej części po "Prologu" autorka odkrywa podobny mechanizm: predominację figury nad diegezą. Jednak w tym przypadku szczególna semantyczna wartość powtarzających się elementów, będąca kluczem do interpretacji, przywołuje wniosek o strukturze onirycznej tego fragmentu, a także jego specyficznej podatności na klasyczną Freudowską analizę marzenia sennego. Podstawową metaforę należy rozpatrywać w symbolice psychoanalitycznej jako czynność seksualną fallusa - brzytwy i vaginy - oka. Ów motyw (kaleczenie) występuje często w tym fragmencie jako akt inicjujący współistnienie elementów męskich i żeńskich. W zdarzeniu czwartym ten wzór powtarza się w pojedynczej figurze: okaleczenie dłoni poprzedza grę wypukłości i wklęsłości zakończoną pojawieniem się postaci androgynicznej. Autorka jest jednak zdania, że szczególność tej metafory polega na możliwości konotowania nie tylko tego oczywistego zespołu freudowskich motywów (symbolu męskiej penetracji i gwałtu na kobiecym ciele), lecz bardziej skomplikowanego i głębiej "ukrytego" znaczenia: mianowicie aktu kastracji. Kastracja jest bowiem w tej scenie zapowiedziana nienazwanym strachem i równocześnie pożądaniem oznaczonym przez cięcie oka brzytwą (1981, s. 99). Kobieta, której oko tnie brzytwa trzymana przez mężczyznę, jest seksualnym obiektem pożądania. Z drugiej strony rezultat tego aktu, na drodze metonimicznej przyległości, można sprowadzić do c i ę c i a (czyli kastracji). Taka koncepcja, zdaniem autorki, tłumaczy mnogość pozornie przypadkowych i chaotycznie usytuowanych przedmiotów-fetyszów: leżące na łóżku falbanki "przecięte" położonym na ukos krawatem, biseksualny strój roweryzysty, ustawienie kołnierzyka i zagadkowego pudełka. Figura rany w dłoni (rezultatu c i ę c i a) wyraża strach przed kastracją, ogarnia i rozwija następujące po niej trzy człony metafory (przy czym

na plan pierwszy interpretacji wysuwa się nie o k r ą g ł o ś ć ramy, lecz przyczyna jej powstania). Jednak nadal figura zachowuje dwoistość wklęsłych i wypukłych form, dwoistość modelowaną na obrazowym dyskursie podświadomości istniejącym w snach. (We śnie często śniący wykazuje rozchwianie asertywnych sądów o jakościach zjawisk, przedmiotów: mogą one być j e d n o c z e ś n i e pozytywne i negatywne. Freud twierdził, iż we śnie pojęcie negacji, określenie "nie" - zdaje się nie istnieć) (Freud, 1965a, s. 359). Takim skrajnie symetrycznym modelem jest tajemnicze pudełko: jest równocześnie substytutem fallusa, jak i znaczy brak fallusa (ujęcie z uciętą ręką) wśród innych znaków żeńskiego rodzaju.

Konkluzja wywodów Williams brzmi: pożądanie, wyrażone w tym filmie, nie może być wprost nazwane lub diegetycznie przedstawione, zbudowane może być jedynie przez ukryty dyskurs podświadomości (a struktura "aktywności figuralnej" "Psa andaluzyjskiego" jest jego świadomą imitacją)[8] (1981, s. 102).

Opisany tu przykład (oraz wcześniejszy: Williams, 1977) dowodzi, według mnie, tezy zawartej na początku tej psychoanalitycznej wędrówki w świat metafory. A więc metafora niewątpliwie j e s t! Mianowicie jako figura, możliwy do wskazania fragment tekstu filmowego utworzony najczęściej przez szokujące widza zestawienie syntagmatyczne. Ale nie tylko: figura może "promieniować" swą siłą, mianowicie organizować dyskurs, wiążąc metaforyczną więzią łańcuchy zdarzeń narracyjnych. I nie koniec na tym: wreszcie może dzięki owej narracji wygenerować f a b u ł ę, której treścią i podstawowym sensem staje się ona sama. Metafora: figura - narracja - metarefleksja.

---

[8] W tym samym numerze czasopisma "Semiotica" znajduje się studium o figurach w "Psie andaluzyjskim" (Oswald, 1981). W zakresie interesującej nas problematyki argumenty autorki nie wnoszą nic nowego w porównaniu z artykułem Williams (1981). Główna różnica dotyczy rozumienia paradygmatu (a nie metafory, jak u Williams) jako podstawowej formacji znaczeniotwórczej w tym filmie.

Powyższa konstatacja nie może być uprawomocniona na podstawie jednego przykładu - fragmentu filmu surrealistycznego szczególnie podatnego na interpretację psychoanalityczną. Surrealiści wielokrotnie manifestowali dążność do traktowania wytworów swojego działania w kategoriach irrealności, oniryki i podświadomości. Znany jest inspirujący charakter prac Freuda, m.in. na twórczość André Bretona (Ważyk, 1976, s. 38). Zachodzi więc obawa, że Buñuel i Dali dokonali w swoim utworze ilustracji podstawowych terminów analizy freudowskiej, co w niczym nie umniejsza jego wagi. Wobec przykładu poniższego nie można wysunąć podobnego zarzutu.

Jest nim "Rzym, miasto otwarte" Roberto Rosselliniego (1944-1945), jeden z pierwszych, czołowy film neorealizmu włoskiego. Film był kręcony w niezwykle trudnych warunkach: brakowało taśmy, sprzętu; względy finansowe i brak laboratoriów powodowały, że realizatorzy nie dysponowali kilkoma ujęciami tych samych scen (dublami), a materiał filmowy oglądali tuż przed końcowym montażem[9]. Jeśli do tych ograniczeń realizatorskich dołączyć fakt, iż intencją filmu miało być przesłanie polityczne i doraźny cel demaskatorsko-rozrachunkowy, to koncepcja, iż "Rzym" rządzi się logiką senną, wydawać się może paradoksalna lub też, co wydaje mi się bliższe prawdy, udowodnienie tej tezy świadczy o szczególnej podatności filmu (każdego filmu) na doświadczenie go jako marzenia sennego.

Oto dowody imaginacyjno-onirycznego charakteru "Rzymu" (Burgoyne, 1979).

Już pierwsze ujęcia wprowadzają w logikę senną: Manfredi (poszukiwany komunista) budzi się ze snu, ucieka dachami miasta w zamglony, nierealny świt; następne ujęcie: żołnierz niemiecki wchodzący do pokoju zastaje n i e t k n i ę t e łóżko. Borgoyne bagatelizuje ten przykład, według mnie odgrywa on decydującą rolę, m.in. ze względu

---

[9] Por. G. S a d o u l; Dictionnaire des filmes. Paris 1965, s. 218-219.

na inicjalną pozycję. Ów akt nosi znamiona cezury między "Schlaf" i "Traum" ("sleep" i "dream", "sommeil" i "rêve"), między stanem wypoczynku fizycznego i psychicznego, fizjologicznego procesu spania a tym, co się śni w czasie jego trwania. Następuje tu także zaburzenie dotychczasowych przyzwyczajeń i nastawień widza: zwykle moment przebudzenia ze snu bohatera filmu bywał poprzedzony prezentacją treści snu bądź jej eksplikacja dokonywała się p o przebudzeniu w jakiejś innej formie (np. omówienia słownego). Tym razem śpiący, lecz nie śniący, okazuje się nieobecny nawet fizycznie w miejscu spoczynku. Ta czynność domagająca się upodmiotowienia przechodzi na odbiorcę (rzecz jasna: jako potencja, możliwość wypełnienia): bohater spał (?) nie spał (?) - wytwór jego snu widzimy? (nie widzimy?).

Wyraźniej eksplikuje to sekwencja poprzedzająca tortury Manfrediego i następna, bezpośrednio po niej następująca, Marinę, dziewczynę bohatera (która go wydała), prowadzi niemiecki oficer przez pokój obok izby tortur. W narkotycznym transie podchodzi do świetlnej smugi z uchylonych drzwi, za którymi Manfredi jest torturowany. Pierwsze spojrzenie na zbitego kochanego mężczyznę odbiera jej świadomość, pada, kładąc głowę obok czarnych, błyszczących butów esesmana. Smuga światła wyraża tu granicę świadomości, sekwencja jako całość jest typową k o n d e n s a c j ą: przedstawia stereotypowy obraz szatana nazizmu, lecz ilustruje też werbalną metaforę ("mieć kogoś pod stopami"), wyraża to jednocześnie moralny upadek Mariny i sataniczną dominację zła. Percypując sekwencję w sposób integralny i kompletny, dostrzeżemy znaczące zorganizowanie elementów audytywnych: narastania dźwięków dialogu do mowy nieartykułowanej, krzyku bólu, aż do wyciszonego niemego obrazu - to, według Burgoyne, przykład działania oniryczne j struktury p r z e m i e s z c z e n i a (patrz aneks III).

Inny, bardziej subtelny przykład dotyczy miejsca widza w tekście filmowym. Ksiądz - patriota Don Pietro, prowadzony jest na konfrontację z Manfredim (wcześniej roztrzaskał swoje okulary). Krótkowzro-

czny Don Pietro staje się symboliczno-wyobraźniowym punktem identyfikacji widza podczas tortur. Ksiądz - widz jest zmuszony do obserwacji okropnych scen, choć jest w stanie czynem lub słowem przerwać tę akcję, denuncjując podziemnych bojowników (i widz, i postać w diegezie posiadają tę moc), to oszołomiony potrafi tylko biernie rejestrować: w całej sekwencji kamera precyzyjnie przejmuje jego punkt widzenia. Po chwili, porzucając charakter medium, rzecznika punktu widzenia widza, postać księdza staje się ważnym faktorem diegetycznej przestrzeni - zajmując centralną pozycję w środku trzech pokoi, powoduje wewnętrzne łączenie kadrów sekwencji w spójną całostkę. W ten sposób "jego" krótkowzroczność staje się "naszą" quasi-oniryczną halucynacją (1979, s. 19).

W tym filmie został utworzony i jest konsekwentnie rozwijany konotacyjny kontekst erotyczny śmierci. Długa sekwencja przemiennych trzykrotnych ujęć pięknych kobiet i tortur doprowadza do powstania znaczenia: "widok pięknych kobiet znaczy śmierć". Nie dość tego: ujęcia Mariny i Ingrid przed lustrem konotują rozbicie wyobrażeniowo-zwierciadlanej jedności ciała postaci (według Lacana wrażenia ciała w częściach i kawałkach doświadczano w stanach oniryczno-halucynacyjnych). Twórca osiąga to poprzez precyzyjną reżyserię układu rąk i korpusów kobiet w lustrze (Marina przymierza futro darowane przez Ingrid): mianowicie ręce wydają się swobodne, odłączone od ciała, ujęcia komponowane są na pozór odbicia zwierciadlanego (lustro jest umieszczone w tle sceny i w nim widać "fragmenty" ciał, jednocześnie także wrażenie wywołuje specyficzny sposób kadrowania postaci p r z e d lustrem) (patrz aneks III). To wszystko dowodzi, zdaniem autora, że neorealistyczne dzieło Rosselliniego rządzi się logiką snu, śniącym jest widz. Tym samym podstawowa struktura opowiadania opiera się na ciągach kondensacji i przemieszczeń. Część z nich przedstawiliśmy wyżej. Inne rozwijają, dopełniają i na kształt mozaiki tworzą "bloki znaczeniowe" tych "signifiants" które, jak w śnie, nie mogą być prezentowane, wypowiedziane, obrazowane.

Oto przebudzona Marina leży w łóżku i dzwoni do Manfrediego: wygląda jak "Wenus" Sandro Botticellego, jak "perła w muszli", frontalne zdjęcie twarzy oświetlone miękkim, łagodnym światłem. Telefon odbiera leutnant przeszukujący pokój włoskiego bojowca, widzimy szokujący (w zestawieniu z poprzednim) ostry półprofil ekspresjonistycznie oświetlony. Diegetycznie wiąże te dwa ujęcia rozmowa telefoniczna, metonimicznie znaczy "niespełnione pożądanie": Kochankowie nigdy się nie spotkają (gdy jedyny raz Marina widzi torturowanego kochanka, pada bez zmysłów) - cały film jest przepojony ich seksualnym pożądaniem, niemożliwym do spełnienia, kulminującym w scenie kastracji. Inne postaci i przedmioty grają rolę kochanka: np. dziewczyna z tłumu (Anna Magnani) również traci ukochanego, kochanków przypominają rzeźby - figurki. Jeśli kochankowie są oddaleni od siebie, to identyczne funkcje lub relacje z otoczeniem przybliżają ich przestrzennie. W dwóch ujęciach następujących po sobie: Marina leży w łóżku, obok stoi przyjaciółka - Manfredi leży na łóżku, obok siedzi znajomy.

Podobne rozdwojenie, bazujące na "niespełnionym pragnieniu", przeżywa widz tych fragmentów ulegający onirycznej logice. Pragnie i-d e n t y f i k o w a ć się z obrazem (szczególnie z bohaterem), równocześnie poddany jest fetyszyzującej o b i e k t y w i z a c j i ciągłego strumienia obrazów. Owa dualność jest najpełniej doświadczana w gwałtownej zmianie punktu widzenia (np. w pierwszej z opisanych sekwencji "Rzymu" nagły przeskok z punktu widzenia Mariny na punkt widzenia esesmana Bergmana, tu dziewczyna jest obiektem) szokując i "schizofrenizując" percepcję widza.

Nasuwa się tu analogia z gradacyjnym pojmowaniem metafory (o czym już wspomniałem, por. Mooij, 1976). Metaforą w "Rzymie" jest cały film: to, jak pokazał Burgoyne dyskurs quasi-oniryczny, projekcja filmowa - marzenie senne, rządzone własną logiką. Metaforyczne są także sekwencje bardzo zróżnicowane pod względem czasu trwania - pokazane po to, by znaczyły coś innego: pożądanie i brak jego spełnienia, rozłączenie kochanków, współbrzmienie erotyki i śmierci.

Listę przykładów rozszerza możliwość potraktowania w optyce psychoanalitycznej sekwencji metaforycznej klasycznego westernu Johna Forda "Dyliżans" (1939). Autor analizy Nick Brown (1975) stawia sobie za cel ustalenie miejsca widza w tekście filmowym, zajmując się związkiem między narracją a wyobraźnią (szczególnie interesuje się kadrowaniem, rodzajem planów i punktem widzenia). Analizuje syntagmę dwunastu ujęć (sekwencja początkowa: wypoczynek w zajeździe) i wyróżnia dwie grupy ujęć ze względu na punkty widzenia. W grupie A przedstawiona jest eks-prostytutka Dallas z punktu widzenia Lucy, żony kapitana kawalerii (ujęcia są niejako autoryzowane przez Lucy, kamera jest usytuowana dokładnie w miejscu, które zajmuje Lucy przy stole, ujęcia w efekcie przekazują jej nastrój i wolę). Grupa B nie jest związana z niczyim spojrzeniem (jest to optycznie niemożliwe), przedstawia "najlepszy punkt widzenia" dla prezentacji postaci (analogia z "narratorem wszechwiedzącym" wydaje się w tym przypadku szczególnie trafna) (aneks IV).

W serii ujęć - kontrujęć | następuje ciągła alternacja elementów grupy A i B. W A Lucy prezentuje się jako oko, jako formalny właściciel sceny. W B pokazane jest jej ciało, "jego społeczna dominacja nad otoczeniem i oko, do którego odnoszone są prezentacje z grupy A (1975, s. 30). W przeciwieństwie do wszechwładnej obecności Lucy (jako oko i jako ciało) punkt widzenia Dallas nigdy nie jest prezentowany. Dallas jest natomiast zawsze obiektem czyjegoś uporczywego wzroku, to warunek, który wiąże się z jej niską pozycją społeczną. Dallas nie może być właścicielką spojrzenia, w tym sensie jest "niewidząca", jej oko jest niejako "odwrócone": nie widzi, jest widziana przez innych.

Ujęcia grupy B to ujęcia "obiektywne", "niczyje", pokazujące jak Lucy widzi swoje miejsce w społeczeństwie, prezentują nie tyle jej subiektywny pogląd, co obiektywizację jej własnego sądu. Widz odczuwa jednak konflikt między empatycznym ukierunkowaniem narracji w stronę Dallas a kontrastującym z nim poglądem i punktem widzenia Lucy

(osiągnięty w sposób formalny przez technikę filmową). Załamanie widoczne w ujęciach ósmym i dziesiątym grupy A: przestają być one własnością Lucy, są r a c z e j własnością Ringo czekającego z niecierpliwością na rozwój wypadków (choć w ósmym i dziesiątym jest on również obiektem swojego(?) spojrzenia).

To skłania autora do następującej konkluzji: miejsce widza w tekście filmu wyznacza identyfikacja z postaciami i ich punktami widzenia. Nie zawsze identyfikujemy się z postaciami, których poglądy podzielamy, lub z ich punktem widzenia tworzonym przez kamerę. Widz jest w wielu miejscach naraz: czasem "współpodgląda" z fikcyjnym narratorem, innym razem w środku, wewnątrz postaci (przy czym "środek" dla niego ma niewiele wspólnego z rozumieniem geograficznym, lecz pojmuje go jako funkcję - bycie "w środku" jest rezultatem wrażenia wywołanego przez narrację i zależy od dyspozycji perceptora do zajmowania "pustych miejsc"). Jeśli tak jest - to wszechobecny widz (lecz nie zajmujący nigdzie fizycznego miejsca) jest jak we śnie p o d m i o t e m p l u r a l n y m - równocześnie w swoim mniemaniu j e s t i n i e j e s t sobą (1975, s. 35-36).

Naszkicowane wyżej postępowanie skłonny jestem uważać za metaforę (taki wniosek, niezwykle ostrożnie, formułuje Brown) ze względu na jego zdolność do konotowania dwóch sfer znaczeń. Alternacja punktów widzenia i związana z nimi gra identyfikacji widza z aspektami fragmentu filmu posiada: 1) konotację społeczną (komunikowanie postaciom w diegezie i widzowi subtelności hierarchii społecznej), 2) konotację metafilmową (komunikowanie widzowi quasi-onirycznej koncepcji podmiotu - odbiorcy).

Sytuacja jest jeszcze bardziej skomplikowana, gdy próbuje się opisać inne nienormalne stany ludzkiej psychiki w odniesieniu do filmu, tak jak to czyni Jacqueline Rose (1976), traktując o elementach paranoi w "Ptakach" (1963) Alfreda Hitchcocka. (Problem paranoi w pracach Freuda i Lacana wiąże się z wieloma szczegółowymi terminami: paranoja może być formą r e g r e s j i, znajdować u j ś c i e w

p r o j e k c j i, przyjmować logikę s n u), jej wyróżnikiem jest sytuacja, gdy podmiot zatraca jaźń i "mówi zewsząd" (Rose, 1976-1977, s. 87). Bohaterka "Ptaków" Melania Daniels przechodzi od jednej formy prześladowania (wie o tym, mówi i pisze) do drugiej (oskarżana jest o sprowadzenie ptaków do Bodega Bay). W efekcie atak ptaków dowodzi, że kobieta jest zarówno przyczyną, jak i obiektem agresji. Ostatni atak ptaków pokazany jest w szybkim, ciętym montażu. Widać otwarte dzioby ptaków nadlatujących na Melanię (kamerę): wówczas widz zajmuje miejsoe prześladowanej, obiektem napaści jest kamera. Podobna sytuacja, paradoksu identyfikacyjnego, zachodzi w ostatniej scenie, gdy Melania walczy z ptakami - fantomami. Sekwencja ataku mew nadbudowuje nad swym "literalnym" diegetycznym znaczeniem inny dyskurs. Podczas ptasiego nalotu identyfikujemy mewy z uporczywym wzrokiem Mitchela (tym bardziej, że poprzednie ujęcia podkreślają jego aktywność ruchową). Tak więc mewa reprezentuje męski gwałt na kobiecie.

Ta identyfikacja jest jednak uchylona przez fakt, iż Melania widzi mężczyznę, a nie mewy (są one pokazane w poprzedniem ujęciu w i d z o w i). Wprowadzenie obiektu niedostępnego spojrzeniu postaci w diegezie zmienia zasadniczo koncepcję usytuowania przedmiotu (podmiot jest ukryty i nie może być utożsamiany z kimkolwiek czy czymkolwiek na ekranie). Po sekwencji spojrzeń bohaterów mewa nie może już dłużej reprezentować (zastępować) agresji seksualnej ani aktywności seksualnej kobiety - przestaje bowiem zastępować to, co zostało pokazane. Przeciwnie, mewa staje się wehikułem komunikowania zawieszenia takich pożądań (agresja przemienia się w akt troskliwości, w czułe pytania skierowane do Melanii: "Czy dobrze się czujesz?" itp.).

Seria ujęć i kontrujęć (Mitchel/Melania) tworzy sekwencję zawierającą potencję zmian i odwrotności (mewa to Mitchel, mewa to Melania) i przekonuje nas co do dwóch faktów. Po pierwsze, że agresywność jest funkcją zmian, a jej źródłem nie może być tylko jeden z członów. Po drugie, iż obiekt ataku może ulec fuzji z podmiotem agre-

sji. Ta struktura paranoicznej deskrypcji i identyfikacji nadbudowuje się nad zasadniczą konstrukcją metaforyczną sekwencji.

Inny przykład prostszej metafory oświetla złożony problem psychoanalityczny. Kobieta i mężczyzna poznają się w sklepie zoologicznym, gdzie ich zainteresowanie przyciąga para papużek-nierozłączek (w oryginale: love-birds). Papużki i ich dwuznaczna nazwa metaforyzują stosunek matki i syna: Pani Brenner nie jest zazdrosną, zaborczą kobietą, natomiast boi się tego, że ktoś da jej synowi "jedyną rzecz, której ona nie może mu dać - miłość"! Jej działania cechuje ukryta nienawiść do Melanii zagrażającej dotychczasowej dominacji nad synem, agresja nie uświadomiona przez nią samą,acz widoczna dla widza (zatrzymanie uwagi na spojrzeniach pani Brenner na Melanię, kontekst tych spojrzeń). Hitchcock przeprowadził w "Ptakach" udaną próbę p o k a z a n i a paranoi w wersji Freudowsko-Lacanowskiej rozumianej jako ukrytą strukturę przejawiania się zdecydowanej "inności" znaczenia. Mianowicie, środkami specyficznie filmowymi zbudował taką strukturę, w której labilny podmiot "jest mówiony zewsząd" (Rose, 1976--1977, s. 87).

Dwa następne przykłady dowodzą, iż psychoanalityczna koncepcja metafory nadbudowuje się często nad układem alternujących szeregów narracyjnych.

Oto "Zawrót głowy" (1958) Hitchcocka: sekret wieży (Ebert, 1980). Możliwe są dwa odczytania utworu:

1) mężczyzna zabił swoją bogatą żonę, a inny mężczyzna odkrył, że kobieta, którą kocha, jest wspólniczką zbrodni. To zwyczajna detektywistyczna historia,

2) mężczyzna kocha zmarłą kobietę. Wówczas jest to historia o fetyszyście czy zboczeńcu, który zamordował ukochaną kobietę zarówno symbolicznie, jak i rzeczywiście.

Gdy wydaje nam się, iż coraz lepiej rozumiemy obydwie wersje, stwierdzamy, że coraz bardziej oczywiste jest zanurzenie jednej w

drugiej. Madelaine i Judy grają w opowiadaniu swoje role (obydwie postaci kreuje ta sama aktorka Kim Novak): realna Madelaine zamordowana przez męża, a której "rolę" gra Judy, nigdy się nie ukazuje. Nie istnieje w filmie: w jej miejscu występuje portret Charlotty; w efekcie morderstwo staje się imaginacją. Wersja 1 zawiera to, co nazywa: pretekst, fikcję i nic poza tym. Wersja 2 też nie musi wymagać głębszej interpretacji: można rozumieć ją jako aberację mężczyzny cierpiącego na zawrót głowy; wówczas ani nie "zabił" ukochanej, ani nie kochał "zmarłej" (Ebert, 1980, s. 18).

Istnieje jednak napięcie między obydwiema wersjami, napięcie stwarzające nastrój tajemniczego oczekiwania na owo "prawdziwe" rozwiązanie, ostateczną decyzję "instancji" opowiadającej, opowiedzenie się za którąś z dwu wersji. Brak tego rozstrzygnięcia umieszcza percypujący podmiot w metaforycznym polu "zagubionego" znaczenia.

Thierry Kuntzel, analizując "pracę filmu" (le travail du film) "The Most Dangerous Game" (1932) w analogii do pracy marzenia sennego, zwraca uwagę na "modelującą" dla całego filmu rolę czołówki. Oto kołatka na drzwiach: rozwarta paszcza zwierzęcia, ręka ludzka dotyka kołatki i trzykrotnie uderza w drzwi. Identyczny układ tych ujęć zamyka film, jednak motyw kołatki - klamry nie jest w filmie rozwijany. Jak utrzymuje Kuntzel, nie ma żadnego tekstu ukrytego p o d tekstem jawnym czołówki, lecz p o n i e j, mianowicie w następujących po niej sekwencjach, a więc w innym tekście jawnym: elementach gry, przemieszczeń i zgęszczeń - kondensacji (1975, s. 148). Praca transformacyjna, która we śnie przebiega między ukrytym i jawnym, w tym przypadku jest w e w n ą t r z samego filmu, między jawnym i jawnym, między elementami pokazanymi, dotyczy ona w tym utworze operacji tekstualnych (szczególnie różnic między narracją klasyczną a zaburzoną). Praca filmu transformująca jawne w jawne nie powoduje, iż samo to działanie jest j a w n e, film bowiem nie jest tym, co ukazuje się sukcesywnie, jest w y s t a w i e n i e m (étale) (1975, s. 182).

Autor, analizując szczegółowo czołówkę, zwraca uwagę na zmianę planów (z pełnego: drzwi z kołatką, do zbliżenia: ręka ludzka dotykająca kołatki). Pyta wówczas: kto zbliża się (wędruje)? kamera? oko? podmiot - widz? I odpowiada: "Nie, chodzi o kogoś innego: obecnego w filmie, lecz nie widzianego (nie osobę, lecz kogoś poza planem)" (1975, s. 141). Widz bowiem nie identyfikuje się z tym, co przedstawione, ze spektaklem widzianym, lecz ze spektaklem d a n y m do widzenia (pokazanym). W "The Most Dangerous Game" na pytanie zawsze zadawane sobie przez widza: co nowego zobaczę? - film daje odpowiedź, że "zobaczę: te trzy uderzenia kołatki są po to, by powiedzieć, że p r z e d s t a w i e n i e zaczyna się, że różne rzeczy będą dane do widzenia" (1975, s. 189). Film o widzeniu, film o mnie - widzącym: wydaje się, że ujęcie psychoanalityczne odsłania istnienie w kinie jednego z najbardziej podstawowych pragnień człowieka kultury; chęci zmumifikowania i powtórzenia owego iskrowego - jednorazowego "tu i teraz", przy tym zaznaczenia "siebie - patrzącego" jako prymarnej instancji twórczej, której "wystawiono", "dano do widzenia". Psychoanaliza łączy z tym i "fazę lustra" w rozwoju dziecka, i kompleks Narcyza, zarówno udział nieświadomości, przedświadomości i świadomości w konstytuowaniu "ego", jak i w dalszej kolejności kompleks kastracji (jako widzenia braku, różnicy). Z widzeniem łączy się też problem mowy wewnętrznej[10].

---

[10] Angielski semiotyk Paul Willemen dwukrotnie podejmuje problem mowy wewnętrznej w filmie (1975, 1981), wychodząc od sugestii Eichenbauma zawartej w artykule z lat dwudziestych. Zadaje pytania o to, jaka jest relacja mowy wewnętrznej w filmie do innych kodów filmowych. Stwierdza zależność dialektyczną, jednocześnie obecność mowy wewnętrznej "na powierzchni" wszystkich innych kodów, przy czym literalizm metafory filmowej (zbudowanej na tropie języka werbalnego) jest przykładem jaskrawym i niespecyficznym dla kina. Autorowi chodzi o inny sposób przejawiania się tego fenomenu, taki mianowicie, który pozwoli rozpoznać następującą sytuację: "jeśli reżyserem filmu jest Japończyk, to język japoński będzie obecny na filmie, nawet jeśli film jest niemy i nie używa napisów" (1975, s. 66). Przy tym bynajmniej nie jest regułą, iż tylko mowa wewnętrzna twórcy jest możliwa do odczytania z filmu. Film jest bowiem miejscem szczególnego starcia między mową werbalną a "innym" materiałem znajdującym się w utworze.

Uwikłanie mowy wewnętrznej (poprzez podobieństwo funkcji) w psychoanalityczne pojęcia pracy sennej, konstrukcji "ego" i "rzeczywistości" znajduje miejsce w studium Willemena z 1981 roku.

Otóż refleksja nad tym, w jaki sposób język werbalny jest obecny w tzw. niewerbalnych formach znaczących, wiąże się z problemem ogólnym, w jaki sposób ludzie odnajdują sens w tekstach filmowych. Dotychczasowa teoria filmu unika tego problemu, przyjmując rozwiązanie autonomiczności znaczonego - signifié, lingwistyka i psychoanaliza zwróciły natomiast uwagę na zagadnienie produkcji sensów przez widza. Teza, iż nie istnieje znaczenie pozbawione wymiaru werbalnego, nie oznacza, że wszelkie znaczenie jest werbalne, lecz dotyczy faktu, że werbalne i niewerbalne nie są nigdy całkowicie rozdzielone i występują we wzajemnym związku.

Pojęcie mowy wewnętrznej wydaje się takim granicznym polem refleksji, w którym heterogeniczność kina uzyskuje nowe, coraz bardziej kompletne wyjaśnienie. Granica najwyraźniej wyznaczona zdaje się przebiegać między sferą o b r a z ó w i s ł ó w. Psychoanaliza proponuje w tej kwestii podejście rewolucyjne: mianowicie twierdzi, iż nie istnieje zasadnicza dychotomia. Współczesne językoznawstwo w istocie łagodzi ten dualizm wewnątrz mowy wewnętrznej. utrzymując nadrzędność komunikowania. Otóż twierdzi się, że "najbardziej istotne jest jednak nie to, że mową zewnętrzną i mową wewnętrzną rządzą te same prawa, lecz fakt, że są to prawa regulujące NADAWANIE INFORMACJI PRZEZ KANAŁY ŁACZNOŚCI, [...] zmiany strukturalne zachodzące w mowie wewnętrznej dają się wytłumaczyć tylko jako wynik wyeliminowania INFORMACJI REDUNDANTNEJ, nadmierności [...]. Sens tego zjawiska można przedstawić w sposób następujący: nadawca może wykluczać ze swego komunikatu wszystkie wzmianki o wydarzeniach, o których odbiorca otrzymał już informację z innych źródeł, albo może on sformułować odpowiednie fragmenty komunikatu w sposób niedokładny. Nie wpłynie to bynajmniej na odbiór informacji, lecz przyczyni się do zaoszczędzenia czasu oraz wysiłku psychicznego i fizycznego. Właśnie dlatego nasze wypowiedzi w sytuacjach codziennych obfitują w skróty i nie mają dokładnej formy fonetycznej i gramatycznej" (Pazuchin, 1981, s. 158). Por. też przegląd poglądów na temat mowy wewnętrznej (Grodziński, 1978). Z tego, że mowa wewnętrzna jest elementarnym aktem komunikacji (Pazuchin, 1981, s. 153) nie wynika bynajmniej, iż wszelka ludzka ekspresja istnieje w niej u p r z e d n i o, i to w postaci werbalnej. Nie jest też prawdą, że zachodzi proces odwrotny: to znaczy, że wszelkie werbalne działanie człowieka jest lub uprzednio (u mówiącego), lub potem (u słyszącego) wizualizowane. Pisarz, wypowiadając się o tajnikach twórczości, stwierdza: "I nie jest przecież tak, żeby te zdania, które wygłasza aktualnie [człowiek - przyp. W.G.] powstawały w nim dzięki temu, że okiem ducha odczytuje on to, co już z góry niejako ma »wypisane« w umyśle (w świadomości). Zdania aktualizują się w pewnym wątku i ten wątek zwierzchnio »wywołuje je« czy też »powołuje do bytu«, tj. do artykulacji. Wątek ten tylko w tym sensie »jest« w umyśle, że się o nim »wie«, że się po prostu pamięta, na jaki temat się mówi, ale to pamiętanie nie jest przecież jakimś cichym powtarzaniem sobie pewnych zdań, określających temat [...]" (Lem 1968, s. 30-31).

W tej orientacji wyobrażenie sobie przedmiotów "świata przedstawionego" niewiele ma wspólnego z wizualizowaniem. Pomysły, które jawią się twórcy są zarówno bezobrazowe, jak i niecałkowicie językowe: "Stanowią raczej osobliwą »mgłę znaczeniową«, która wyraźnie ciąży w pewnych kierunkach, [...] znaczenia szeregują się w umyśle »mgłą«, która dopiero pod wpływem znacznych aktywnych wysiłków będzie się niejako skraplała w zawiązki wyraźniejących zdań" (Lem, 1968, s. 30).

Pytanie, które zadaje sobie odbiorca filmu, dotyczy, rzecz jasna, dokładnie odwrotnego procesu: czy ciąg dźwięczących obrazów "jest myślany" obrazowo dzięki "wewnętrznemu ekranowi" i porządkowany jest mową wewnętrzną (jak sugerował Eichenbaum), czy też jest zamieniony przez jakąś instancję (jaką?) w znaczenie werbalne (i jaki jest sto-

Istnieje w krótkiej, acz bujnej historii kina zjawisko, które programowo stawiało powyższe problemy jako temat utworów: jest nim nowojorska awangarda końca lat pięćdziesiątych i lat sześćdziesiątych. Stan Brakhage, czołowy twórca i teoretyk "undergroundu", wydaje w organie awangardy "Film Culture" w 1963 roku manifest grupy pod tytułem "Metaphors on Vision". Trzydziestokilkustronicowy tekst napisany jest w poetyce apelu, zawiera poetyckie fragmenty scenariuszy filmów i różne pomysły graficzne, wprowadza czytelnika w istotę paradoksu myśli awangardowej. Nie jest nim bynajmniej prosty paradoks między pisaniem o filmie, a robieniem filmu przez tego samego człowieka, paradoks nie zrealizowanych planów i odkrywczych przypadków paradoks napięć osobowości artystycznej. Raczej paradoks podwójny: między nazwaniem pomysłu i zwerbalizowaniem przyczyn jego upadku a rzeczywistym, i po części nieświadomym zrealizowaniem go w innym materiale semiotycznym - filmie. Tak kształtują się bowiem drogi myśli psychoanalitycznej w "Metaphors on Vision" od Freuda (świadomie) poprzez zaprzeczenie go (również zwerbalizowane), do Lacana (w 1963 roku Brakhage nie mógł znać

---

pień ich koherencji z tymi pierwszymi?). Willemen (1981) podaje wiele przykładów, w których występuje "werbalnę" w odbiorze filmu: dyskurs werbalny istnieje jako rama wypowiedzi, ponadto często bywa, że produkcja efektów semantycznych nie jest motywowana przez "znaczone" wizualne. W kinie, powiada Willemen, wszystko jest znaczące; w tym jednak sensie, że nic nie umyka symbolicznym siatkom pojęciowym, które przykłada podmiot. Np.: psychologowie podają, że dzięki neurofizjologicznym prawom synestezji pewne opozycje foniczne mogą ewokować związki muzyczne, barwne i zapachowe. Nie należy sądzić, że muzyka posiada ustalone znaczenie. Wypływa stąd jedynie taki wniosek, że muzyki nie można wyabstrahować z dyskursu, w którym funkcjonuje.

Psychoanaliza proponuje pewne "przesunięcie" konceptów badawczych: wychodząc od Eichenbaumowskiego problemu wizualizacji m e t a f o r y w e r b a l n e j i udziału w jej konstruowaniu m o w y w e w n ę t r z n e j, twierdzi, że jest to dysputa o problemie z n a c z e n i a w filmie (tę ostatnią kwestię proponuje rozumieć jako problem "znaczącego poddanego represji" (represed signifier)). Lacan twierdzi, że obraz, część obrazu lub nawet seria obrazów, może powstać w wyniku zrepresjonowania werbalnego elementu znaczonego (wówczas owo znaczące powstałe pod osłoną obrazów łamie absolutny rozdział między językiem a obrazem) bądź też (późniejsza teza Lacana) rozumie się element znaczący jako znak różnicy, jako podtrzymywanie procesu różnicowania: w semiozie wówczas mogą brać udział elementy heterogeniczne znaczące i materialność nośnika staje się d r u g o r z ę d n a. Istotne jest natomiast napięcie wynikłe z oporu (opór dyskursu, opór przedmiotu), ono tworzy przeniesienie elementów znaczących, czyli ruch znaczenia (Willemen, 1981).

w Stanach Zjednoczonych prac Lacana). Brakhage pisze o związkach z myślą Freuda: od 1956 roku podążał jego śladem (dostrzega odkrywczość pracy "Totem i tabu"), czytał intensywnie prace Freuda, by poznać strukturę doświadczenia sennego. Miał zamiar stworzyć film poświęcony twórcy psychoanalizy pt. "Freudfilm". Jego koncepcja marzenia sennego byłaby tematem utworu. Niestety, pomysł nie udał się, film wizyjny, imitujący strukturę snu (zbudowany jak sen, ze strzępów codzienności), okazał się niewypałem artystycznym. Twórca głosi więc przekonanie o potrzebie nowego w i d z e n i a, potrzebie innego nastawienia we wszelkich aktach postrzeżeniowych, ale szczególnie wymuszanej przez utwór ekranowy. Choć więc Brakhage sądzi, że głosząc to wyrzeka się psychoanalizy, to jest w błędzie: jego pomysł uwiarygodnia w materiale filmowym teorię Lacana. Oto jak przedstawia się apel Brakhage'a o nowe widzenie. Na początku "Metaphors on Vision" (1963) pisze: "Wyobraź sobie oko, którym nie rządzą ustanowione przez człowieka prawa perspektywy, oko niezależne od logiki kompozycji, oko, które musi poznać każdy nowy przedmiot napotkany w życiu poprzez nową przygodę percepcyjną. Wyobraź sobie świat pełen niezrozumiałych przedmiotów, migocący nieskończoną rozmaitością ruchu i odcieni barw". Widzieć to zatrzymać - posiadać. Pozwól tzw. halucynacjom wejść do świata percepcji, zgódź się na wizje senne, sny na jawie, tak jak zgadzasz się na tzw. realne sceny - kontynuuje twórca awangardy. Porzuć ideologię, estetykę i technikę, pozwól filmowi być! Film, bowiem, to coś stającego się. Obiektyw kamery uzasadnia XIX-wieczną zachodnią kompozycję perspektywiczną i zakłada absolutny realizm, który nie jest możliwy do zrealizowania. Proponuję przygodę percepcyjną - nawołuje Brakhage - nowy rodzaj widzenia: z zamkniętymi oczami, bez kształtów lub ze zdeformowanymi kształtami, wypełnionego nieświadomymi bodźcami. Społeczną rolę widzi w nieustannym niszczeniu kanonów (idei, mitów, rytuałów, przyzwyczajeń widzenia). Artysta staje się instrumentem (wehikułem) do przejścia od zewnętrznych zmysłów do wewnętrznej wizji: winien pokazywać, za pomocą dostępnych mu środków

to, co aktualnie widzi, a nie to, co człowiek powinien lub nauczył się widzieć.

Jak tego dokonać, proponuje twórca w swoich filmach, o tym, jak jest rozwijana metafora i czym jest, nie dowiemy się natomiast z owego eseju z metaforą w tytule - tę bowiem wiedzę osiągnąć można tylko na podstawie dokonań filmowych Brakhage'a. W "Way to Shadow Garden" (1955) bohater owładnięty frustracjami wydłubuje sobie oczy, film przechodzi wówczas w negatyw pokazując fantazję: iluzję wędrówki przez ogród pełen błyszczących białych kwiatów. W "Reflections on Black" z tegoż roku artysta obleka wizję ślepca w "realny" kształt: niewidomy przechodzi przez ulicę mijając prostytutkę, wchodzi do domu, wspinając się na trzecie piętro doświadcza wizji różnych zdarzeń seksualnych (Sitney, 1974, s. 177). W tym okresie twórca czyni próby przekroczenia dystynkcji między fantazją a aktualnością: jednakowo ocenia "nienormalne" wizje i wielekroć akcentowaną fizykalność filmowego materiału. W "widzeniu" ślepego pojawiają się refleksy na taśmie charakterystyczne dla prześwietlonych końcówek rolki i cięte naprzemiennie z pierwszymi krokami ślepca: Brakhage sugeruje, iż procesy tworzenia filmu i zdobywania świadomości są równoważne.

P. Adams Sitney, historyk i krytyk tego nurtu, twierdzi, że istnieją trzy rodzaje zrealizowanych "metafor widzenia".

1. W "Dog Star Man" (1965) rozpraszające się w świetle projektora obrazy, przedstawiające rąbanie drzewa, stają się metaforą niszczenia filmu.

2. W "Preludium" tego filmu montaż służy jako podwójna metafora: nagły strumień światła migcce, faluje. Z tego abstrakcyjnego chaosu powstają obrazy nieba, śniegu, ognia, świateł ulicznych; czasem wyłaniają się powoli, niekiedy bardzo szybko. Oko gnębione jest zmiennym rytmem szybkości i przekształceniami ogniskowej obiektywu: film wydaje się podobny zarówno do narodzin uniwersum, jak i formowania indywidualnej świadomości. Artysta świadomie traktuje film jako medium dwuwymiarowe: używa w tym celu filtrów i ruchomej kamery, defor-

muje obiektywy, włącza do filmu rysunki i obrazy; jednocześnie ustanawia iluzję i przekracza ją.

3. Trzeci rodzaj działań twórczych, które Sitney uznaje za Brakhage'owskie "metafory widzenia", opiera się na konsekwentnym rozbijaniu iluzji filmowej przez montaż i "fałszerstwa". Poprzez montaż uzyskuje porównanie ruchów chmur z płynięciem krwi, ustalając model łączenia mikro- i makrokosmicznych obrazów o różnym stopniu eksplicytności. Konkretne obrazy nie trwają długo w abstrakcyjnym wzorze, lecz zdominowują film dzięki rozlicznym rytmom zderzeń i wyrzutni, poprzez bardzo powolne powtórzenia tego samego obrazu oraz gwałtowne połączenia (szybkie błyski przerywające dłuższe ujęcia). Formy zafałszowań wyznaczają:

- oczywista iluzyjność (księżyc przepływa przez głowę człowieka),
- liczne powtórzenia,
- konflikt skali (słoneczna korona i samotne drzewo),
- równorzędne traktowanie fragmentów barwnych i czarno-białych,
- bogactwo wizualnych wzorów - figur (1974, s. 216-218).

Brakhage'a, artystę i realizatora filmów, postulującego tyleż ambitny, co utopijny program reedukacji dyspozycji wizualnych człowieka, zainteresowała psychoanaliza oferująca przemyślenia nad człowiekiem "granicznym": rozpiętym między tym, co nieświadome, tym, co może stać się świadome, a między kwestionowaną oczywistością. Metafora stanowi ważny element w jego manifeście i filmach: wydaje się, iż również stanowi element graniczny umożliwiający wgląd w to co nieznane, niedostępne dla ludzkich zmysłów. Koncepcja metafory jako "mediatora" punktu styku rodzaju "krótkiego spięcia" między myśleniem analogicznym, zmysłowym i prewerbalnym a typem wykształconym później: logicznym, werbalnym i kategorialnym zdobywa uznanie antropologów (Beck, 1978).

Na wstępie rozważań psychoanalitycznych koncepcji metafory twierdziłem, iż istnieje rozminięcie między tym, co próbowano teoretycznie aplikować z psychoanalizy do budowanej koncepcji metafory, a empirią filmową: nie wszystkie bowiem konsekwencje teorii Freuda i Laca-

biorą udział w Metzowskiej metaforze - kondensacji. Przytoczone przykłady konkretnych metafor w rozumieniu psychoanalitycznym przekonują, w moim mniemaniu, iż podstawowym faktorem tworzącym je w odbiorze utworu jest zawsze szczególna konstrukcja p o d m i o t u uwikłanego w proces znaczeniowy.

To zagadnienie zawsze było ważne w psychoanalizie, grupa autorów czasopisma "Screen" twierdzi nawet, że jest to centralny problem filmowej psychoanalizy (Brewster i in. 1975). (Przytaczają oni na dowód myśl Lacana: nieświadomość jest pojęciem zapożyczonym z pola tego, co działa na rzecz konstytuowania podmiotu).

Punktem wyjścia tworzenia "ego filmowego" jest nienormalna psychomotoryczna sytuacja widza; zasadnicza część dotyczy procesu identyfikacji: procesu przebiegającego na różnych poziomach, przejawiającego różne fazy stawania się.

Widz nieruchomy i milczący (przynajmniej w naszej kulturze) nie ma żadnej możliwości, by "zrzucić" nadmiar energii, przenosi więc aktywność na percepcję diegezy. Można założyć, iż to kwantum energii sprzyja powstaniu sytuacji h a l u c y n a c j i p a r a d o k s a l n e j. Takiej, której celem jest zmieszanie zaznaczonych poziomów realności (będącej w istocie "grą doświadczenia rzeczywistości jako funkcji ego"), takiej, która równocześnie gubi swój charakter właściwy halucynacji - integralnego wytworu psychicznego, bowiem podmiot tym razem halucynuje to, co istnieje rzeczywiście, to,co się percypuje: obrazy i dźwięki filmu (Metz, 1977a; s. 110). Zanim podmiot rozpocznie "grę z rzeczywistością", staje przed znacznie trudniejszym zadaniem: koniecznością prowadzenia "gry ze sobą", zwróceniem się do siebie, autokomunikacją, samozwrotnością. Nie tylko autorzy o orientacji psychoanalitycznej orzekają o istnieniu takiego procesu, w którym "podmiot unieważnia dystans od siebie potrzebny, by uczynić siebie swoim własnym rozmówcą, by osiągnąć zdolność do komunikowania sam ze sobą, co jest warunkiem sine qua non komunikacji z innym" (Montefoschi, 1979, s. 26). Radziecki semiotyk Jurij Łotman

twierdzi, że istnieje obok (a właściwie pod lub przed) podstawowego modelu komunikacji, rozgrywającego się w przestrzeni, wyznaczonego przez parę JA - ON, drugi model JA - JA. Drugie JA funkcjonuje identycznie jak trzecia osoba, lecz nosicielem jest "inny ten sam", a ów model rozgrywa się w czasie, zmieniając się w komunikat, który uzyskuje nowy sens (Łotman, 1973). Współczesny francuski filozof Emmanuel Levinas twierdzi, iż podmiot "to przede wszystkim coś otwartego na spotkanie z innym [...]. Podmiot musi być przede wszystkim identyczny ze sobą; jedynie identitá może spotkać się z alteritá bez zatracenia się w relacjach z nią". Levinas w pierwszym okresie twórczości (lata 1947-1950) stawiał tezę, iż podmiot staje się podczas identyfikacji (w kontekście ze swoją własną egzystencją) (por. Jędraszewski, 1980, s. 34). Wydaje się, iż pytanie, czy identyfikacja z samym sobą p o p r z e d z a w czasie identyfikację z innym - jest pytaniem źle postawionym. Prymarna identyfikacja widza w kinie nie jest bowiem identyfikacją z postacią na ekranie (jak sądził Edgar Morin), nie jest jedynie identyfikacją z kamerą (Metz) czy identyfikacją z drugim widzem (Vernet, 1976): polega natomiast na identyfikacji z sobą samym jako warunkiem możliwości percypowania tego, co jest na ekranie.

Widz kinowy jest umieszczony wewnątrz mechanizmu kinowego jako czynnik organizacji: widz użycza koherencji obrazu i jest traktowany przez analityka jako koherentna całość.

Tak więc nie p r z e d ani p o innych identyfikacjach widz identyfikuje się ze sobą: raczej ten drugi proces jako podstawowy trwa stale i zawiera w sobie pozostałe. Powyższy problem trafnie ilustruje fiasko eksperymentu identyfikacji totalnej: filmu Roberta Montgomery'ego "Lady in the Lake" (1946), w którym widz przez cały czas trwania utworu jest zmuszony do przyjęcia punktu widzenia jednej postaci, detektywa usiłującego rozwiązać zagadkę. Kamera jest w miejscu twarzy aktora: do niej "jak do twarzy" zbliżają się ręce, z niej wydobywają się kłęby dymu papierosa. Krytycy, podając przyczyny niepo-

wodzenia realizacji, zwracają uwagę na przekroczenie granic subiektywności kamery (Amenguel, 1971, s. 16-17) - tymczasem wydaje się, iż przyczynę stanowi założenie twórców, że osiągnięcie pełni identyfikacji komunikacji JA - ON poręcza zaistnienie komunikacji, w której nastąpi identyfikacja instancji modelu JA - JA.

W przypadku krańcowo odmiennym: istnienie jawnego narratora lub komentarza-off (np. w "Szalonym Piotrusiu" (1965) Jean-Luc Godarda: prowadzący samochód Belmondo odwraca się do kamery i patrząc w obiektyw mówi do widza), niweczące iluzję identyfikacji z postacią, nie umożliwia identyfikacji widza ze sobą.

Psychoanaliza dostrzega w złożonym problemie identyfikacji sferę ścisłych związków kina z ważnym faktem kulturowym (niekiedy centralnym w kulturze): zjawiskiem lustra. Jak podają antropologowie, plemiona w środkowo-zachodniej Afryce używają lustra podczas obrzędu inicjacji, inne dostrzegają w nim łącznik między światem żywych i umarłych, rozwijając w sferze religii sytuację widzenia zwierciadlanego, w której "ja jestem tutaj, lecz moje ciało tam". Lustro Pigmejów jest święte dzięki promieniom słońca, "które wszystko widzi" (Fernandez, 1980, s. 27-29). Lustro powoduje swoiste odczucie: "patrzący oscyluje między identyfikowaniem z postacią odbijającą się w lustrze a poczuciem lęku i zgrozy wobec niej, między miłością a nienawiścią, między przyciąganiem a odpychaniem przez widziadło w lustrze" (Wallis, 1973, s. 76). Dlatego też wiele kultur widzi w lustrze diabła i złe moce, rozbicie lustra prawie wszędzie ma oznaczać niepomyślną przyszłość. Jednocześnie zwraca na siebie uwagę paradoks, iż w tych samych kulturach mogą istnieć przeciwstawne sądy o istocie lustra. Lustro pozwala wejść w inny świat, w wyobraźnię, lecz i odbija "wiernie" (poza odwróceniem kierunków horyzontalnych) fizyczną istotę bytu, doskonałość fizycznych stanów (dlatego też diabły i wampiry jako niedoskonałe nie mają odbicia w zwierciadle). Lustro bowiem stawia patrzącego wobec konieczności samoobiektywizacji (self-objectification), a to wyzwala dwoistą postawę:

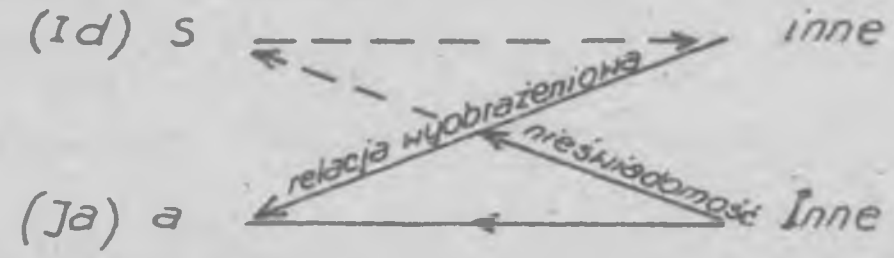
- w sensie dosłownym: patrząc w lustro uzyskujemy poczucie istnienia jako przedmiotu - czegoś możliwego do zobaczenia przez innych,
- w sensie nieco obrazowym: widzimy, że przedmioty mogą być zwierciadlanym odbiciem nas całych lub jakiejś sfery naszego "ja"; odkrywamy więc siebie przez rozpoznanie związku z obiektami, które odbijają nas [...], którym z satysfakcją pozwalamy zastępować nas" (Fernandez, 1980, s. 30-34).

Problem lustra jest centralnym zagadnieniem koncepcji widzenia Jaquesa Lacana: lustro odgrywa ważną rolę w rozwoju genetycznym człowieka. Dostarcza ono podłoża do pierwotnego narcyzmu, w dojrzałej fazie jest przenoszone na pozostałą część świata ludzkiego: "inny" jest po prostu widziany jako "inna" wersja tego samego, jako "ja" w centrum świata[11].

Powróćmy do metafory. Widz traktujący ekran jako lustro (por. Metz 1977a; Rosolato, 1975) widzi siebie w innych przedmiotach, patrząc na siebie na ekranie widzi to i n n e[12]. W zgodzie z psychoanality-

---

[11] Lacan (1966, s. 66-67) pisze o szczególnej fazie dziecięcej zabawy, "fazie lustra", która posiada konsekwencje także w życiu dojrzałym. Oto "Id" warunkujące funkcjonowanie podmiotu zwraca się do "Innego" jako instancji absolutnej, "Innego", które unieważnia siebie, "Innego", które na swój sposób towarzyszy mu, jeśli tak można powiedzieć: które "fałszuje obiekt". Dialektykę tej intersubiektywności przedstawia Lacan w schemacie "L":



S (Id) - jest "warunkiem bycia podmiotu",
inne - jego obiektami, rzeczami,
a - Ja, w "którym jego forma odbija się w jego obiektach",
Inne - "miejsce, w którym jest postawiony problem egzystencji Ja" (opis schematu "L" por. też J. C h a z a u d: Tendences nouvelles de la psychanalyse. Vendôme 1978).

Najistotniejsza konsekwencja płynie z takiego ujęcia podmiotu, w którym "Ja" odgrywa dla "Id" rolę zwierciadła odbijającego "inne" - rzeczy (to niejako bierna strona "Ja"), a równocześnie dynamicznie staje się w "Innym".

[12] Zwracam w tym miejscu uwagę na interesującą propozycję zawartą w książce Bruce F. Kawina (1978). Autor zadaje kapitalne pytanie: "Kto jest twórcą narracji w filmie?", i odpowiada: "Mam nadzieję dowieść, iż choć kamera nie dysponuje świadomością i tym samym nie może być mną, to jednak stwarza sytuację, w której możliwe jest dekodowanie

kami powiemy, iż widz znajduje się w polu metaforycznym; kinowa projekcja zapewnia potencjalną zdolność metaforyzowania - ruch znaczenia. To niejako prymarna rama, w której widz metaforyzuje dzięki układowi komunikowania wyznaczonemu przez ekran błyskający fantomami audiowizualnymi w zaciemnionej sali, w której przesiaduje z innymi "dobrowolnie uwięzionymi".

Widz jednak identyfikuje się mniej z tym, co przedstawione, ze spektaklem, bardziej z tym,co "uruchamia" widowisko; nie z tym co jest widzialne, ale co u k a z y w a n e; z tym,co narzuca mu się jako godne uwagi. Czyni to plasując się w miejscu o p u s z c z o n y m przez kamerę, zastępuje ją nie identyfikując się z nią (Metz, 1977a, s. 35-36).

Kino, bowiem, ponad tym co orzeka o zreprodukowanym świecie, orzeka o f i l m o w a n i u; Freudowska teza "gdzie było Id, tam będzie Ego", zostaje zastąpiona inną: "gdzie było Ego, tam będzie świadomość". Pytamy więc, które "ego" (ja - patrzący - widz), (ja - prezentujący - demonstrator), i w czyjej świadomości zanurzone? Wydaje się, iż nie może istnieć żadna ogólniejsza koncepcja "ego filmowego": badać można jedynie każdorazową manifestację, owo "ego" jest bardziej fenomenem typu "parole" niż "langue".

Jest to miejsce, w którym retoryka i konsekwencje myśli lingwistycznej o metaforze filmowej (narracja) łączą się z psychoanalizą. To "sukces" i wskazówka metodologiczna.

---

obrazów w taki sposób, iż dają wrażenie tworzenia i percypowania przez coś świadomego. Owa świadomość powstaje poza ekranem, egzystuje jednak wewnątrz filmu i może wiązać się z fabułą - wówczas jest »pierwszą osobą«". Kawina interesuje pojęcie "mindscreen" - "ekranu umysłu", przez co rozumie taką formę subiektywności obrazu filmowego, w której prezentuje się to, co postać m y ś l i (można bowiem pokazać to, co osoba m ó w i, to co w i d z i, lub to, co m y ś l i). Autor analizuje następnie filmy Bergmana i Godarda, określając je w następujący sposób: widzą oni - "świat jako s t a j ą c ą się strukturę wizualną - jako samoświadomość »ekranu umysłu« całego świata - jako film" (1978, s. 2-4). Jestem przekonany, iż tym brakiem, który niezmiernie interesującej książce nie pozwala stać się fundamentem zintegrowanej teorii widzenia filmowego, jest nieobecność problemu podmiotu w rozumieniu psychoanalitycznym.

A metafora?

Metafora filmowa w krańcowym ujęciu psychoanalitycznym (Brakhage'a) byłaby węzłem epistemologicznym między tym, co dane, a tym, czego ludzki podmiot nie jest w stanie ogarnąć i uświadomić, przy czym owo "dane", "wystawione" czy "dane do widzenia" istnieje tylko "poprzez mnie". Metafora byłaby wziernikiem w transcendencję, kosmos, uniwersum.

Sama byłaby tym kosmosem: wszystkim.

Metafora bez granic? Jeśli tak, to przestaje nią być. Powracam do pytania: właściwie dlaczego "metafora filmowa"?

Rozdział V

Próba bilansu i spojrzenie w przyszłość: kres metafory i początek teorii widzenia filmowego

"Kino, jako sztuka łatwa, jest nieustannie narażone na to by stało się ofiarą własnej łatwości".

"Film jest trudny do wyjaśnienia, gdyż jest łatwy do zrozumienia".

Christian Metz

Zygmunt Freud analizując marzenie senne i James G. Frazer opisując właściwości myślenia pierwotnego, wyrazili przekonanie sformułowane przez Jakobsona, iż metaforyczność i metonimiczność są dwoma aspektami każdej wypowiedzi językowej. Człowiek jest, w istocie, skazany na używanie metafor, na metaforyzowanie: niektórych używa zbyt często, "uzwyczajnia" je i leksykalizuje, "wyciera" i włącza do słownika, inne "mówią się w nim", stara się je udoskonalić, tworzy poezję. Czyż to, co powszechne i niezbędne każdej myśli (myśl wymaga mówienia), może być specyficzne i wyjątkowe?

Człowiek metaforyzuje we wszystkich przejawach swojej aktywności językowej: literaturze, mowie codziennej (Bogusławski, 1971), filozofii (Przełęcki, 1969), nauce (Leatherdale, 1974 i Perelman, 1971). Wydaje się, że metaforyzuje i poza językiem mówionym: w mowie wewnętrznej, snach, stanach nienormalnych (hipnozie) (Sarbin, 1980), zaburzeniach psychicznych (por. Eidelberg, 1968, s. 296 oraz Bateston i

in. 1978). Zadufany człowiek z niepokojem odkrywa, iż ma rywali we władaniu imperium metafory, wszak metaforyzują również szympanse! (Sebeok, 1979, s. 141).

Można domniemywać, że człowiek metaforyzuje i w innych przejawach swojej działalności niewerbalnej, jednak wiedza o tym jest możliwa tylko dzięki metaforze! Filozofowie powiadają, że jakakolwiek refleksja nad metaforą jest możliwa tylko dzięki metaforze! (Derrida 1978). W przypadku "języków" niewerbalnych występuje potrójna rama metaforyczna: trzeba bowiem jeszcze założyć, iż istnieje system semiotyczny podobny do języka mówionego i pisanego, system, który funkcjonuje podobnie jak język.

Czy wyprawa w krainę tego, co piszący o filmie nazywali "metaforą filmową", zakończyła się niepowodzeniem?

Jaką wiedzę na temat przedmiotu udało się nam osiągnąć?

Podsumowując poglądy teoretyków filmu, stwierdzamy, że stawiali oni trzy różne pytania:

1). Teoretycy filmu niemego, dysponując pewną wiedzą na temat działania" metafory w sztuce słowa, pytali, w jaki sposób skonstruować za pomocą "obrazów w ruchu" proces, który byłby odpowiednikiem tego literackiego. Pytanie, jak zobrazować literacki trop, jest jednocześnie pytaniem o substancję metafory: odpowiadali oni, że jest to fizycznie istniejący fragment filmu - zestawienie dwóch ujęć połączonych montażem ciętym.

2). Jakobson świadom możliwości wyrazowych filmu dźwiękowego dowodzi, iż wszystkie omówione i pisane języki opierają swoją strukturę na relacji metaforycznej i metonimicznej oraz dodaje, iż taką samą sieć relacji daje się zauważyć w strukturze kina. Jedne filmy tworzą konstrukcję narracyjną bliską nie tyle rzeczywistości, co pewnym stereotypom przebiegu zdarzeń, gdy inne zakładają "nienormalną" organizację: piątrzą napięcia między szeregami narracyjnymi, co powoduje powstanie nowego znaczenia. Pytanie o to, czy metafora substancjal-

nie istnieje, staje się nieistotne: istnieje bowiem jako potencja znaczenia, staje się w aktywnym odbiorze.

3). Metza interesuje natomiast zupełnie coś innego, mianowicie konsekwencje istniejącej w każdym utworze ekranowym szczególnej "instrukcji pragmatycznej" skierowanej do widza. Powoduje ona, że ja - widz - podmiot wchodzę w świat filmu: jestem jego częścią nie przestając być sobą. Postrzegam ślady materialnych niegdyś przedmiotów: traktuję je jako obecne, choć wiem o ich nieobecności. To sprzyja kondensacji myśli, zdarzeń, osób, rzeczy: widzę je jako inne - te - same. Metafora jest ową kondensacją. Metafora jest we mnie: moim aparacie postrzegania, mojej strukturze nieświadomego - przedświadomego - świadomego; może być czymkolwiek, na co skieruję uwagę. Jest "wszystkim", czy więc fizycznie "jest"?

Powtarzam pytanie: czy wyprawa w krainę "metafory filmowej" udała się? Purysta, którego wcześniej zganiłem, a którego zdroworozsądkowość, w pewnych granicach, akceptuję, odpowiedziałby, iż podróż ta nie przyniosła pozytywnych rozstrzygnięć, nie udało się wskazać modelu zjawiska i klarownych przesłanek dla przyszłej teorii metafory filmowej. Podróż ta przy niosła jednak pewne wnioski, których wartość Purysta pod naciskiem Eklektyka zmuszony byłby uznać. (Obydwie walczące postaci dają o sobie znać w formułowaniu wniosków, nie może to jednak stać się przyczyną pomówienia o niezborność i chwiejność sądów: wszak tylko walka ⟨myśli⟩ wiedzie ku prawdzie).

Pierwszy wniosek dotyczy odpowiedzi na pytanie, "w czym" mianowicie "jest" owa metafora? Wydaje się, że powszechny jest pogląd, iż "metafora usytuowana jest wprost w języku, a pochodząc z niego, odkrywa jednocześnie przed nami podstawowe struktury życia" (Minkowski, 1967, s. 316). Czy istnieje jednak "język filmu"? Językoznawca odpowie, że to nieporozumienie terminologiczne i niedopuszczalne zawężanie zagadnienia (por. Pryluck, 1973; Osadnik, 1980), logik skłonny uznać wiele cech przekazu filmowego za elementy języka w sensie logicznym, jest nieustępliwy, jeśli chodzi o brak słownika (por. Ples-

nar, 1980). Jeśli założyć natomiast, że istnieje filmowy system komunikowania, jakiś odpowiednik "langue", wówczas okazuje się, że niewiele to wyjaśnia: nie wiadomo, czy rozumieć go jako specyficzną syntezę wielu systemów, czy luźny zbiór wielu systemów, czy też szczególny typ złożonego systemu (por. Helman, 1976). Film nie jest "językiem", jest zbuntowany nawet wobec "języków artystycznych" (Książek-Konicka, 1980b). Metafora j e s t natomiast faktem mówionego i pisanego języka. "Metafora filmowa" byłaby więc dyskursem metaforycznym (bo o metaforze można tylko metaforycznie) o metaforze metafory (bo "język" a język).

Tak więc wydaje się, że za wcześnie orzekać o stosunku metafory do "języka filmu", gdyż o tym ostatnim wiemy niewiele. Z przytoczonego powyżej przeglądu refleksji nad tym zjawiskiem wynika natomiast, iż tym polem, na którym sytuowano fenomen opatrywany etykietą metafory, był nieco "wyższy" poziom filmowego komunikowania: poziom układów syntagmatycznych, w przybliżeniu narracji.

Przedstawione w kolejnych rozdziałach trzy sposoby rozumienia metafory odnosiły się do r e l a c j i s y n t a g m a t y c z n y c h[1]. W pierwszym przypadku: bądź w pojedynczym ujęciu, bądź relacji syntagmatycznych kadrów i ujęć połączonych montażem, który (zgodnie z powszechnie przyjętym poglądem Łotmana, 1983) wiąże się z narracją filmową wewnętrznie motywowanym, głębokim związkiem. Ów montaż - narracja wiązał bądź kadry różnorakie, bądź jednorodne ze względu na sposób prezentacji (modus), bądź denotat. Tak więc obydwa zesta-

---

[1] Mój wniosek z dotychczasowej refleksji, iż w zjawisku opatrywanym nazwą metafory filmowej pierwszorzędną rolę grały czynniki natury syntaktycznej, a nie semantycznej, stoi w sprzeczności z dwoma poglądami radzieckich filmoznawców. Dobin (1961) wyraża przekonanie, iż element fabularny (powiestwowanie) jest silną opozycją metaforyczności - ten pogląd wydaje mi się nieporozumieniem, jest sprzeczny z linią rozwoju kina. Natomiast Iwanow (1976), opierając się na lingwistycznej koncepcji Kuryłowicza (1967) metafory jako zmiany pozycji semantycznej elementów z zachowaniem identycznej funkcji składniowej, uważa, że owa koncepcja "w pełni odpowiada Eisensteinowskiemu pojęciu wielkiego planu"(1967, s. 174). Wydaje mi się, iż twórcę "Października" interesowały raczej konsekwencje sytuowania obrazu w zmiennych funkcjach składniowych niż uzyskiwana poza nim zmiana pozycji semantycznej.

wione elementy utożsamiały się na poziomie semantycznym lub logicznym, można powiedzieć "to jedno i to samo", lecz ukazane w różny sposób, albo też obydwa zestawiane elementy reprezentowały różne denotaty w jednakowych modusach. Narracyjna bliskość tych elementów miała stanowić dla odbiorcy sygnał konieczności widzenia starej kobiety jako strusia, demonstracji robotniczej jako jatki itd. W przeciwnym wypadku ów fragment narażony jest na uznanie go za niespójny, co z kolei najczęściej bywało sprzeczne z ówczesną intencją komunikowania.

W przypadku drugim narracyjne postawy metaforyczności były jeszcze głębsze: za metaforyczną uznawano więź między alternującymi, ze sobą i z tekstem jako całością, syntagmami narracyjnymi. Gra o charakterze metaforycznym była bowiem "zmianą samej mapy, samej szachownicy, układu i rozgraniczeń pól" (Porębski, 1980, s. 77), stanowiło ją strukturowanie narracyjnych łańcuchów zdarzeń.

W optyce psychoanalitycznej związek nie jest taki oczywisty. Wydaje się jednak, że i tu narracja stanowi bazę do myślenia metaforycznego, refleksja bowiem nad specyficznymi dyspozycjami ludzkiego aparatu percepcyjnego wyniknęła z zetknięcia się analityka ze szczególną organizacją r u c h o m y c h obrazów - dźwięków. Co więcej: psychoanalitycy skłonni są uznawać narrację za podstawowy element prezentowanego dzieła sztuki i równocześnie naturalną zdolność widza, narracja, według Neala, "jest zarówno procesem wytwarzania, jak i aktywnością strukturowania, jest ona jednocześnie w i d l a podmiotu" (1980, s. 25).

Wniosek, że metafora filmowa jest usytuowana na poziomie narracyjnym, nie jest bynajmniej ułatwieniem tego zagadnienia. Współczesne badania antropologów filmu dowodzą wprawdzie, iż syntagmatyczne powiązanie obrazów w sekwencje "ma znaczenie" oraz że "jest możliwe nauczenie ludzi z innych kultur używania elementów filmowych do komunikacji"; badacze jednak zmuszeni są poczynić zastrzeżenie, iż "członkowie innych kultur używają różnych reguł, kiedy łączą widemy. Te reguły wydają się zgodne z charakterem danej kultury i konsekwent-

ne w stosunku do reguł językowych oraz innych reguł kulturowych" (Worth, 1977, s. 30). Tak więc pierwszą niejasnością jest konieczność odnoszenia znaczenia sekwencji obrazów do reguł kultury, drugą niesprecyzowana wyższość znaczenia wynikłego z uszeregowania interikonicznego różnych obrazów nad znaczeniem wnioskowanym z intra- i ekstraikonicznych kontekstów obrazu z nim samym i elementami audytywnymi. Autorka obszernego "studium psychologiczno-lingwistycznego obrazów w ruchu" (Thibault-Laulan, 1971), opierając się na wynikach prac eksperymentalnych, potwierdza prymat tzw. spontanicznego efektu sekwencyjnego, spowodowanego "naturalną" postawą widza nad znaczeniem uzyskanym w modelu czystym (w kontekście intraikonicznym). Pozostałoby ustalić, kiedy i w jakich warunkach znaczenie sekwencji (narracji, montażu) unieważnia referencyjne znaczenie przedstawionego przedmiotu, słowem, powrócić do Eisensteinowskiego pytania o charakter konfliktu między semantyką kadru a semantyką montażu!

W świetle zaprezentowanych koncepcji wyraźniejsza staje się rola, jaką w poszczególnych okresach myśli filmowej przypisywano pojęciu pod nazwą metafora. Eisenstein twierdził, że używanie metafor znamionuje etap konieczny rozwoju "języka filmowego", okres prymitywnego posługiwania się techniką filmową. Wszelki język rodzi się najpierw jako metaforyczny, z czasem podlega innemu procesowi k o n i e c z n e m u (jak chce Jacques Derrida, 1976, s. 271), mianowicie podlega władzom racjonalnym, staje się rozumny i niemetaforyczny. Rychło okazuje się jednak, iż ów "niebezpieczny kierunek" nie może być dłużej uznawany za "naturalny", odżywają tendencje do metaforycznego, pozarozumowego ujmowania zjawisk. Tę prognozę Derridy dotyczącą języka - pisania potwierdza bujna historia kina: niczym innym nie jest bowiem Brakhage'owski apel, by przymuszać zmysły do zupełnie odmiennego odbierania wrażeń. W tym ostatnim ujęciu metafora znów jest konieczna, bo i wszechobecna, metafora jest wszystkim. Natomiast opisywane w rozdziale trzecim warianty rozumienia lingwistycznego skłaniają do wniosku, iż metaforze przypisywano funkcję organizowania pew-

nego s z c z e g ó l n e g o typu wypowiedzi,rolę koordynatora wiązek narracyjnych.

Przedstawiony materiał skłania mnie do propozycji zaniechania tej problematyki w kluczu refleksji nad metaforą filmową. Nie z braku metafory w kinie głoszę jej kres, przeciwnie - z nadmiaru. Kino bowiem jest "zbyt" metaforyczne: nadmiernemu "obciążeniu" elementu znaczącego (nieskończona liczba informacji na ekranie) wtóruje obciążenie znaczonego dzięki rozlicznym kontekstom, które dopuszczam, i którym jestem powolny (lub przywołuję je jako analityk) w każdorazowym akcie postrzegania tego, co jest nieobecne. Film jest w całości metaforyczny już na najniższych poziomach percepcji, o czym przekonywała nas refleksja psychoanalityczna. Metaforyczna jest sama "rama modalna" komunikowania filmowego, wymagająca równocześnie dystansu poznawczo-emocjonalnego wobec "innego" świata na ekranie, jak i równocześnie wyposażona w sygnały - zaproszenie do wejścia w ów świat.

W moim przekonaniu podstawowym faktorem myślenia, które winno zastępować refleksję nad metaforą filmową, jest sytuacja widza-podmiotu. Ta, którą znamy z psychoanalizy: walka sił konstytuująca chwiejne i niestabilne "ego". Jak i ta, która wynika z pragmatycznej orientacji odbiorcy w tekście. Przekonanie, że rozwój "metafory" w filmie polegał na wzrastającym udziale widza w jej konstruowaniu, Eklektyk uzna za pozytywne doświadczenie. Widz winien być biernym perceptorem, kukiełką pociąganą za sznurki (wcale nie skrywane) przez artystę na usługach doraźnej propagandy politycznej w radzieckim modelu. Widz jest zapraszany do zabawy, wikła się w narracyjne łańcuszki zdarzeń, odrzuca jedne, inne łączy w większe układy, jest świadomy owej gry i podejmuje ją z ochotą - o takim widzu zdaje się myśleć Jakobson, projekt takiego widza odnajdują w konkretnych utworach analitycy adaptujący jego pomysły. Psychoanaliza myśli o filmowym widzu jako o podmiocie w o l n y m - tak wolnym jak tylko człowiek zdolny jest być - świadomym skomplikowanych i wielopoziomowych relacji z tym szczególnym widmowym artefaktem, w którym odnajduje się s i e b i e. Widz,

w skrajnym przypadku, jest zaproszony do gry bez reguł, do postępowania wbrew "naturalnym" przymiotom swojej kondycji i na przekór regułom kultury. Wniosek ten jest w takim stopniu ogólny i tak istotny, że wymagałby sprawdzenia w pracy, która podejmowałaby problem f i l m o w e j p u b l i c z n o ś c i tak ujęty, by zdolny był rzutować na jedną mapę diachroniczny rozwój środków wyrazowych i ich synchroniczną akceptację przez daną widownię, synchroniczną zdolność przyswajania poetyk gatunkowych i stylów, łącząc to wszystko antropologiczno-socjalną więzią.

Motywem głównym tak pomyślanej pracy winno stać się pojęcie strategii retorycznej zaprojektowanej przez nadawcę, innymi słowy, obecność intencji komunikacyjnej (a to następny pozytywny wniosek - przyklaskuje Eklektyk). Strategia Agitatora w filmach Eisensteina, Gry, Zabawy w spójność Resnaisa i Saury czy też Widzenia od Nowa, którą prowadzi Brakhage, są działaniami możliwymi do odczytania w dziele, ale konstytuującymi się powyżej dzieła i poniżej - "izmów", są wielostylowymi określeniami się wobec publiczności (Balcerzan, 1982, s. 46). Ową strategię rozumiem jako element wiedzy o aktualnie przyjętej, internalizowanej przez ogół uczestników, praktyce komunikacji filmowej. Powstaje ona jako wypadkowa dwóch zamierzeń nadawcy: chęci wyartykułowania i zamanifestowania swego sądu, poglądów, opowiedzenia się po stronie jakiejś racji i równocześnie pragnienia zbudowania (pośredniego, poprzez tekst) odbiorcy reagującego w założony sposób na ten pogląd. Tego, który powinien zgodzić się z sądem twórcy sponta-

nicznie i emocjonalnie, oraz tego, któremu należy przedstawić nieodparte, racjonalne, jednoznaczne argumenty. Nierzadko nadawca tworzy w tekście dyspozycje do zaistnienia odbiorcy-oponenta, jawnie sprzeciwiającego się jego sądom, niechętnie ulegającego perswazji. Różnorodność strategii retorycznych, ich zmienność w diachronii i synchronicznej przestrzeni kulturowej i niewielka podatność na klasyfikowanie odstręczają krytyków od wyróżniania zjawiska, a skłaniają do mówienia o stylu, "manierach" twórców.

Analizując rozliczne funkcje, jakie spełnia dzieło sztuki w rozmaitych sytuacjach komunikacyjnych, jak gdyby pomija się najbardziej podstawową z nich. Utwór ekranowy jest bowiem fizycznym, materialnym śladem trans-akcji (por. Barnlund, 1970) dwóch instytucji, dwóch ról społecznych: nadawcy i odbiorcy. Ten pierwszy jest wytwórcą fizycznej postaci dzieła, stosującym równocześnie jakiś typ perswazji skierowanej na odbiorcę. Ten drugi nie jest biernym i "niezwrotnym" elementem tej trans-akcji. Może zastosować do lektury inny rodzaj strategii (nie rozumiejąc nadawczej lub lekceważąc ją), ale może i potulnie ulec presji (z lenistwa, nieświadomości lub w pełni świadomie, by rozkoszować się tą dominacją). Owa kreacyjna siła odbiorcy jest istotnym argumentem w grze nadawczo-odbiorczej, jaką jest komunikowanie przez dzieło sztuki. Strategia retoryczna wydaje się nieodłącznym elementem komunikacji, a jej postrzeżenie i uświadomienie - pierwszym krokiem do bardziej wzbogacającego nas obcowania z utworem.

Propozycja zastąpienia refleksji nad metaforą filmową zbudowana jest, jak dotąd, na dwóch filarach: widz - strategia retoryczna. Dołączmy trzeci, bezpośredni wniosek z przebytej drogi: znaczenie. A więc: w i d z - wmanipulowany - w z n a c z e n i e.

Problem znaczenia pojawił się w refleksji nad metaforą jako naturalnie i nierozerwalnie z nią spleciony, ten problem może podjąć filmoznawca bez potrzeby ujawniania kompleksów wynikających z etapu rozwoju swojej dziedziny. Wszak językoznawca w roku 1968 pisze: "Nikt dotychczas nie przedstawił nawet zarysu zadowalającej i kompletnej teorii znaczenia. Trzeba to jasno stwierdzić w każdym wykładzie tego przedmiotu"[2].

---

[2] Taki sąd wyraził J. Lyons. J. Łotman przez pojęcie "znaczenie filmowe" rozumie "znaczenie wyrażane środkami języka filmowego i poza tym językiem niemożliwe" (1983, s. 99). U podstaw tego procesu leży, według autora "Semiotyki filmu", ludzkie wzrokowe postrzeganie świata; a nasze widzenie (w sensie kulturowo-znakowego oswojenia świata) zakłada różnicę między modelowaniem świata środkami nieruchomych sztuk wizualnych i kina. Twierdzi, że zamianę rzeczy w obraz-znak wyznaczają trzy typy ludzkiej obiektywnej aktywności wizualnej, a mianowicie:

W filmowej refleksji częściej podejmowano kwestię "znaczenia denotatywnego" i "konotatywnego", krócej - denotacji i konotacji. W związku z tą parą pojęć filmoznawcy zaadaptowali rozróżnienie językoznawcy duńskiego L. Hjelmsleva, według którego konotacja jest usytuowana hierarchicznie wobec denotacji, mianowicie kody konotacyjne tworzą drugi system językowy nadbudowany nad systemem denotacyjnym, który staje się w rzeczywistości oddzielnym systemem; konotacyjny w pewien sposób dubluje go i powtarza. Na ów kod wtórny (konotacyjny) w planie wyrażania składają się elementy denotacji posiadające własne elementy znaczące i znaczone (Barthes ujął to w formułę, z której wynika, iż konotacja nie ma własnych elementów znaczących).

Tak więc, denotacja byłaby "tym, co jest i do rozpoznania czego nie musimy się zmuszać", konotacja - specyficznie filmowym sposobem nadbudowywania znaczeń (por. przyp. 7 w rozdziale III). Wystąpiły jednak różnice poglądów. Jeden, skrajny, wyraża Jean Mitry, według którego konotacja nie jest niczym innym jak formą denotacji. Żaden zrozumiały przekaz symboliczny nie może być pozbawiony poziomu literalnego - denotacyjnego. Konotacja, według Mitry'ego, powinna powstawać "implicite", nigdy "explicite" (to prowadzi do odrzucenia metaforycz-

---

1) zestawienie wizualnego obrazu - ikonu z odpowiednim zjawiskiem lub przedmiotem rzeczywistym (bez tego, twierdzi, jest w ogóle niemożliwe praktyczne posługiwanie się wzrokiem),

2) zestawienie wizualnego obrazu - ikonu z jakimkolwiek innym tego typu obrazem (to zasada, leżąca u podstaw statycznych sztuk przedstawiających, wyrażająca zdolność kombinowania tych samych elementów - linii, plam, kształtów w nowe konfiguracje),

3) porównanie wizualnego obrazu - ikonu z nim samym w innym odcinku czasowym; obraz jest odbierany wówczas jako zestaw cech różnicujących, ale dla przeciwstawienia wariantów bierzemy nie obrazy różnych obiektów, lecz zmiany jednego. Ten trzeci typ stanowi podstawę semantyki filmowej (1983, s. 99-101).

Karsten Fledelius pisze o czterech "źródłach znaczenia" filmowego:

1) odniesienie, jakie obraz czy ujęcie mają do świata rzeczywistego (indeksalność),

2) podobieństwo obrazu czy ujęcia do jakiejś osoby, sytuacji lub czynności należącej do świata rzeczywistego (ikoniczność),

3) konwencjonalne znaczenie obrazu czy jego ujęcia (jego wartość symboliczna),

4) miejsce obrazu czy ujęcia w całości (znaczenie poprzez miejsce zajmowane w przekazie) (Fledelius, 1981, s. 21).

nych sekwencji w "Październiku" - są one bowiem tworzone przez konotacje "explicite", "odrzucone" i obce wobec diegezy). Wydaje się, iż ten pogląd o hierarchicznym usytuowaniu tych poziomów, a w konsekwencji uprzedniości denotacji względem konotacji wynika z iluzji analogiczności tworzenia (w sensie: robienia filmu) i odbioru[3].

Drugi biegun wyznacza krytyka poglądu Mitry'ego. M.in. J.L. Schefer (1969) odwrócił porządek znaczeń: twierdzi, iż w dziele sztuki (plastycznej) znakowi odpowiadają elementy znaczone konotacyjne, nad nimi jako wtórne zarysowują się elementy znaczone denotacyjne. Proces znaczenia przebiega w ten sposób, że poszczególnym elementom w obrazie przyporządkowuje się w aktach odbioru odmienne znaczenia konotacyjne, te z kolei układają się warstwami i wspólnie tworzą znaczenia denotacyjne (Schefer, 1969), (por. też Marvie, 1976). Metz początkowo sądził, podobnie jak Mitry, że denotacja jest formą konotacji, choć daleki był od takiego poglądu, w którym denotowanie sprowadzałoby się do automatycznego funkcjonowania analogii (Metz, 1967). Później (Metz, 1972, t. 2, s. 168-172) formułuje pogląd, że elementy znaczące konotacji znajdują się p o d całym zespołem przedstawień analogicznych (czyli denotacją), konotacja natomiast poprzez swoje elementy znaczące łączy się z aktem denotacji. Metz przeprowadza taki wywód: plan denotacji w obu aspektach (to znaczy: podobieństwa znaczącego i znaczonego do czegoś zewnętrznego wobec nich) buduje "signifiant" konotacji. W efekcie konotacja nie jest nigdy oderwana: jest konotacją c z e g o ś. Gdy jakaś sekwencja filmu utrzymana jest w smutnym kli-
macie, to "smutek" nie występuje w niej jako forma autonomiczna. Je-

---

[3] Ewa Siemieńska (1967) reprezentuje pogląd, iż denotacja jednoznaczna jest z rozpoznawaniem. Odbiór filmowy ma więc charakter dwustopniowy. Po pierwsze: następuje desygnowanie (przedmiotów) i denotowanie (relacji między nimi); po drugie - myślenie o tym, co rozpoznane zostało w obrazie, kategoriami słownymi, a więc konotowanie. Nie dziwi więc wyciąganie z takich przesłanek (popartych autorytetami lingwistyki i filozofii, lecz dalekich od realnej sytuacji odbioru) wniosku, iż: "system wizualno-akustyczny w filmie tylko denotuje. Nie ma w nim nazw, predykatów, symboli funkcyjnych, są tylko obrazy przedmiotów [...] i relacje międzyczłonowe". Autorka dalej stwierdza, że konotacja filmowa jest tylko fakultatywna.

śli można mówić o smutku jako konotacji, to tylko dzięki temu, że jest on nieodłączny od różnych przedmiotów (denotowanych), jest on z nimi "związany". Według Metza fizyczna realizacja elementów znaczących konotacji (oświetlenie, punkty widzenia tworzące "smutek") jest częścią sposobu filmowania tych przedmiotów. Ponadto właściwość całego systemu denotacyjno-konotacyjnego oparta jest na dwoistości: ma on bezpośrednio oznaczać przedmioty i jednocześnie w sposób pośredni interpretować je (Metz, 1972, t, 2, s. 169).

W efekcie rozważań Metz proponuje porzucić pojęcie konotacji jako mechanicznej sumy elementów znaczących i znaczonych denotacji na korzyść pojmowania jej jako "socjokulturowej konfiguracji nieredukowalnej całkowicie do denotacji".

Wyrażając zasadniczą zgodność z teoretykami krytykującymi pogląd, jakoby konotacja była formą denotacji, nie można nie dostrzec ograniczeń ich uzasadnień: wydaje się bowiem, iż konotacja pełni w nich funkcję "dodatku artystycznego".

Myślę, iż tylko pozornie paradoksalne jest pytanie zgoła odwrotne: a mianowicie czy w gruncie rzeczy możliwa jest filmowa denotacja, skoro nie może być opisem oglądanego filmu, a percepcja filmowa w istocie opiera się na konotacji (por. Chevassu, 1977, s. 31-34). Wydaje się bowiem, że denotacja filmowa jest pułapką: narzuca filmowi lekturę poza czasem i kontekstem, często jest niemożliwa.

Tym, czego "brak" refleksji nad znaczeniem denotowanym i konotowanym, jest niedostatek ogólnej k o n c e p c j i znaczenia filmowego. Sądzę, że pojęcie znaczenia w optyce komunikacyjnej, za czym już się opowiadałem, pozwoli poszerzyć naszą wiedzę o konotacji.

W wypowiedziach psycholingwistów amerykańskich: Calvina Prylucka i Richarda Snowa teza tej orientacji brzmi niego aforystycznie: "nie wszystkie osoby fizyczne filmu są znaczące w komunikacji filmowej, ale i nie wszystkie cechy znaczące filmu mają reprezentację fizyczną" (Pryluck, Snow, 1967, s. 71). John Adair i Sol Worth (1972) w trakcie badań antropologicznych wśród plemion indiańskich na północy Ame-

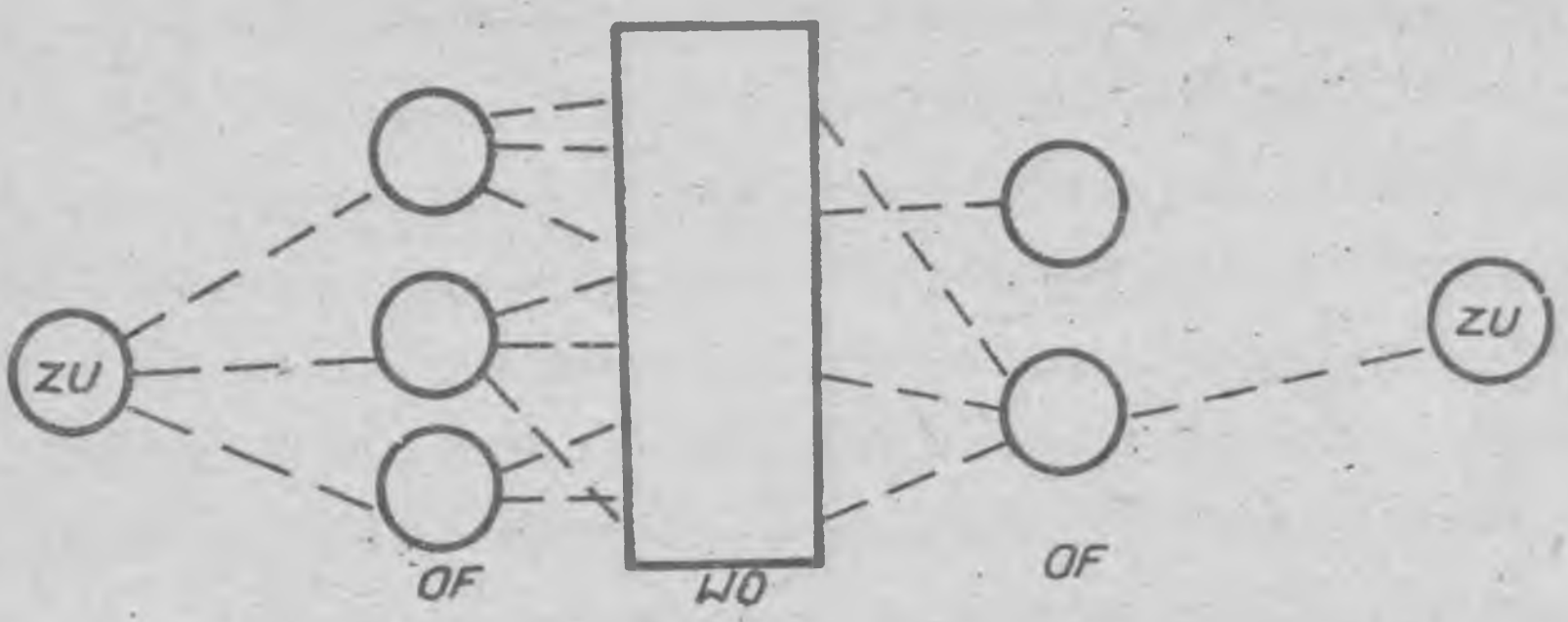
ryki dowiedli, iż o ile fakt filmowego komunikowania jest w zasadzie powszechny i ponadkulturowy, to już organizacja materiału zdarzeń fotografowanych, ich treść, a w dalszej konsekwencji znaczenie są odmienne w różnych kulturach (por. Rek, 1982). Semiotycy zastanawiając się nad dystynkcją między komunikowaniem a oznaczeniem, nie są bynajmniej zgodni: Luis Prieto (1979) uważa, iż "każde poznanie jest fenomenem semiotycznym, lecz nie każdy fenomen semiotyczny jest komunikowany. Semiologia komunikowania nie jest więc inną semiologią, lecz niewielką częścią semiologii tout court". Bettetini jest zdania, że dystynkcja między komunikowaniem a procesem semiotycznym jest w istocie niepotrzebna i skłania się w kierunku uznania komunikowania za instancję nadrzędną (Bettetini, 1975, s. 76-80). Sol Worth przedstawia następujący model: komunikacja filmowa bierze początek od twórcy, który przejawia wewnętrzne, często niesprecyzowane zaangażowanie uczuciowe (ZU): bodziec, dyspozycję i wolę zakomunikowania. Wówczas nadawca rozwija Organizm Fabularny (OF): organiczną całość, a jednocześnie materiał, wehikuł "transportu". Następnie rozpoczyna gromadzenie "konkretnych zewnętrznych Wydarzeń Obrazowych" (WO), których sekwencje są podstawą wizualnego komunikowania w filmie. Widz deszyfruje w porządku odwrotnym: widzi sekwencje Wydarzeń Obrazowych, "odkrywa" w nich Organizm Fabularny, który pozwala wyabstrahować Zaangażowanie Uczuciowe - znaczenie, zawartość przekazu.

Pełny proces komunikowania filmowego przebiega linearnie:

ZU ⟶ OF ⟶ WO ⟶ OF ⟶ ZU (1968).

Worth w innej pracy (1969) uszczegółowia ten temat. Podstawowe zastrzeżenie, jakie mielibyśmy do faktu, że odbieranie znaczeń jest lustrzanym odbiciem ich produkcji, Worth uchyla w nowym schemacie. Widz wydobywa niektóre i niekompletne znaczenia "nadane", konstruuje OF inny niż ten po stronie nadawcy. Nie jest to wyrazem słabości medium i odbiorcy. Przeciwnie: odbieranie komunikatu identycznego z nadanym

źle świadczy o intelektualnych i emocjonalnych walorach odbiorcy. Schemat prezentowany jest na rysunku.



Worth kładzie szczególny nacisk na proces inferencyjny między nadawcą a odbiorcami. Wyróżnia znaczenie komunikowane i interakcyjne (1975). Komunikacyjne powstaje pod wpływem procesu społecznego, "w którym symboliczna artykulacja jest formowana wewnątrz społecznego kontekstu interpretacyjnego" (1975, s. 89). Znaczenie to nie tkwi wewnątrz, w obrębie znaku, ale powstaje raczej jako produkt konwencji i reguł użytkowników form symbolicznych. Znaczenie interakcyjne charakteryzuje natomiast dominacja odbiorcy nad nadawcą. Worth twierdzi, że w przypadku występowania tego rodzaju znaczenia większe są "kreatywne siły interpretatora niż artykulacyjne możliwości kreatora"(1975, s. 89). Powstaje ono w trakcie rzutowania właściwości osób i procesów na "zewnętrzną", psychokulturową interpretację.

Zwróćmy uwagę, że Worth chciałby "oddzielić proces, w którym ludzie nadają i przypisują znaczenie w k ł a d a j ą c w symboliczne zdarzenia wiedzę pochodzącą z własnej psychokulturowej osobowości jako takiej, od procesu, w którym ludzie interpretują znaczenie ze zdarzeń symbolicznych używając wiedzy osiągniętej poza nimi samymi i poza symbolicznym zdarzeniem jako takim (np. stereotypami socjokulturowymi i psychologicznymi), co zdaje się odnawiać spór między zwolennikami koncepcji o naturalnym - fizjologicznym i kulturowym - wyuczonym charakterze naszej percepcji świata (cybernetyk ujmie to w nieco drastycznej formie: "To, co humaniści nazywają treścią, znaczeniem,

rozumieniem itp., jest po prostu dołączeniem się własnych parainformacji odbiorcy do informacji otrzymywanych przezeń z zewnątrz"[4]).

Kreślę w tym miejscu moją propozycję rozumienia znaczenia filmowego (w istocie program badań nad tym zagadnieniem). Otóż w zgodzie z Worthem, a także z Metzem (1971-1972) stwierdźmy, że istotne jest rozróżnienie między dyspozycjami widza uformowanymi p r z e d spektaklem a tym, co w k ł a d a on w utwór w czasie kontaktu z nim lub po nim. Jako podmiot utworu ekranowego, który za chwilę zobaczę, jestem uprzednio nastawiony i przygotowany: np. przestrzeń ekranu traktuję jako znaczącą. Wiem, że dół jest "cięższy" od góry, że kształty i rozmiary będą zależne od tła, pewne kierunki przestrzenne i gradienty (linii, światła) uznaję za bardziej naturalne od innych, nie odczuwam sztuczności perspektywy centralnej, kolejność elementów bynajmniej nie jest obojętna itd. (por. Arnheim, 1978). Wiem, co nie znaczy, że uświadamiam sobie; ekran filmowy p r z e d projekcją jest wypełniony znaczeniami.

Rzecz jasna, można by pytać, czy internalizuję ową wiedzę jako genetycznie zakodowaną we mnie i nieodłączną od mojej osobowości, czy też wiem to na skutek zanurzenia w konkretnej kulturze (por. Worth, 1968). Medium filmowe w znacznym stopniu zniechęca do takich dywagacji, wszak sądzi się, że na tym poziomie percepcji zmysłowe postrzeganie unifikuje kultury (np. nadając przywilej wyłączności perspektywie centralnej, kino przymusza do takiej percepcji Japończyka wyuczonego przez swoją kulturę "widzieć" zgoła inaczej) (por. Rek, 1982).

Jako "człowiek w kulturze" wiem znacznie więcej niż jako "człowiek - obiekt fizjologiczny" (i tylko tym pierwszym rzeczywiście, a nie teoretycznie j e s t e m). Zgadzam się na przyjęcie szczególnej, kulturowej czynności "dobrowolnego więźnia" zaciemnionej sali i wyposażony we wszelkie konteksty z mojej kultury, obcej kultury (jeśli

---

[4] M. M a z u r: Jakościowa teoria informacji. Warszawa 1970, s 154.

specjalnie "przygotowałem się") i specyficznej subkultury filmowej przystępuję do w i d z e n i a ...

Szukam nazwania, początku. Wiem, że "to, co posiada początek, istnieje" (Łotman, 1975, s. 375), wiem, że potrafi modelować (prefigurować lub ewokować) to, co nastąpi. Zauważam więc, że to, w jaki sposób i kiedy "nazywa się" film, bywa znaczące. A więc:

- po pierwsze: na obojętnym tle, na samym początku prezentuje mi się dane o filmie (por. polskie kino początku lat sześćdziesiątych),
- po drugie: też na początku, ale na tle sceny filmu, która może być kontynuowana po ustąpieniu napisów, napisy mogą być stylizowane, tło - przemyślnie skomponowanym układem geometrycznych figur,
- po trzecie: czołówka filmu pojawia się po pewnym czasie, po ekspozycji diegetycznej (to m.in. maniera polskich filmów przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych),
- po czwarte: wchodzę w film bez nazwy, bez czołówki, dopiero po zakończeniu "dziania się" pojawiają się napisy realizatorów,
- po piąte wreszcie: brak w ogóle jakiejkolwiek informacji, że to, co oglądamy, jest filmem. Może nas o tym poinformować afisz kinowy lub zapowiedź w programie (np. "Wiek ziemi" Glanbera Rochy, 1981).

Zastanawiam się, czy zastosowanie każdego z tych typów nie niesie ze sobą ukrytej informacji: stosując typ pierwszy k t o ś powiada mi, że "oto wchodzę w inny świat, tu i teraz przekraczam bramę", typ czwarty - "wyciągam cię ze świata iluzji, to, co widziałeś przed chwilą, to była fikcja". Typy pośrednie narzucają wrażenie iluzji i jednocześnie anonsują jej istnienie. Być może, podział nie jest tak klarowny, faktem jest, że rodzaj czołówki, jej brak chwilowy lub całkowity zdaje się mieć istotnie "modelujące znaczenie". Jeśli w filmie Saury "Nakarmić kruki" widzę napisy na tle czarno-białych zdjęć z albumu rodzinnego, a wybuchająca zaraz potem feeria barw prezentuje postaci z fotografii w działaniu - to d o m y ś l a m się, że k t o ś proponuje mi "wędrówkę w miniony świat dzieciństwa". Jeśli czyjeś ręce układają klocki domina z nazwiskami realizatorów "Zasady domina",

wówczas nieodparcie przychodzi na myśl czynność manipulowania kimś (o czym w filmie dowiaduję się na końcu). Przypomnijmy też sądy Buñuela o roli "Prologu" "Psa andaluzyjskiego" (film rozwija znaczenie zawarte w "Prologu") oraz Brakhage'a (preludium jest członem skondensowanym wobec treści całego utworu i paralelnym wobec niego). Nie tylko czołówka modeluje i nastawia: widz wie, że pierwsze inicjalne ujęcie informują go, j a k to, co nastąpi, będzie mi opowiedziane. Ów system oczekiwań (por. Bruner, 1978, s. 32-209) co do rodzaju montażu, preferencji środków technicznych, wyborów pozycji i stanów kamery tworzony jest bowiem natychmiast: przy czym nie chodzi o deskrypcję i opis statyczny. System ten może ulec modyfikacji i zaburzeniu (jak pokazywałem wcześniej), ale zawsze będzie konfrontowany z owym inicjalnym. Taka hipoteza pozwala też inaczej spojrzeć na problem konotacji: to, co buduje system oczekiwań p r z e d filmem i w pierwszych chwilach jego prezentacji, jest w istocie rodzajem strategii retorycznej, jest też bez wątpienia konotacją. Tworzy "aurę", sytuuje w odpowiednim kontekście (informuje o regułach gatunku, naprowadza na stosowany rodzaj perswazji). Ten typ konotacji poprzedza denotację (rozpoznanie) i modeluje ją (wybieram do oglądania przedmioty, postaci i ich relacje i s t o t n e dla tej strategii - konotacji uprzedniej, potwierdzające ją) oraz warunkuje nowy typ konotacji: nadbudowany nai rozpoznaną diegezą. "Druga" konotacja polega na zapełnieniu "tego, co prezentowane" pewną wybraną matrycą znaczeń symbolicznych "wziętą z kultury". Najistotniejszy wydaje się fakt, iż zachodzi takie zapełnienie - nałożenie relacji symbolicznych, ważne jest ż e zachodzi, ż e istnieć muszą wewnątrz dzieła takie elementy, które domagają się scalającego spojrzenia z zewnątrz, przyłożenia bliżej określonego (lub tylko zasnutego "mgłą") szablonu - wzoru. W tych węzłach sytuuję z n a c z e n i e u z u p e ł n i a j ą c e: tworzą je elementy utworu ekranowego, które przywołują pewien szczególny typ konotacji w drugim rozumieniu, oraz specyficznie filmowe przebiegi komunikujące takie zdarzenia (lub ich ocenę), które literalnie

n i e są pokazane lub wypowiedziane. Szczególność owej "konotacji" dotyczy faktu, iż tworzą ją wyłącznie układy syntagmatyczne, które, jak wykazałem wyżej, stanowiły podstawę refleksji o metaforze.

Znaczenie uzupełniające poprzedzone jest pewną "ramą modalną", która współtworzy perswazję retoryczną, następujące po jego rozpoznaniu czynności mentalne są już interpretacją.

To, co charakteryzuje powstawanie znaczeń uzupełniających w pojedynczym obrazie, to jego zdolność do otwierania się na inne systemy znaczeń; mniej lub bardziej skodyfikowane, mniej lub bardziej zewnętrzne wobec świata tej konkretnej p a r o l e filmowej. Przy tym wydaje się, iż w tym typie funkcjonują najbardziej subtelne metody "otwierania się" na i n n e. Jeśli dziewczynę (nie uzewnętrzniającą swoich uczuć) porzuca chłopak i w czasie jej spaceru pokazuje się nam - jako j e d e n z elementów świata - obraz trzepoczącego się białego ptaka, zabawki w ręku dziecka - to wówczas mimochodem i przy okazji dowiaduję się o stanie uczuć bohaterki "Koronczarki" (Paul Goretta, 1978). Różnica między tym sposobem realizacji a eisensteinowskim cięciem i zbliżeniem ptaka - obcego elementu jest miarą zasadniczej przemiany w i d z e n i a f i l m o w e g o.

Według mnie znaczenie uzupełniające określane jest przez cztery niezmiernie "podstawowe" faktory, których kryterium doboru stanowią głównie cechy strukturalne przekazu filmowego.

Po pierwsze: znaczenie uzupełniające powstaje m i ę d z y sąsiadującymi u j ę c i a m i. Niezliczonych przykładów dostarczają utwory klasycznego kina niemego: za pomocą tego zabiegu, często montażu ciętego, uzyskiwano filmowe "porównanie", "metaforę". Wiele takich przykładów podałem w poprzednich rozdziałach.

Prototypowy przykład stanowi realizacja "Dziesiątej symfonii" Abla Gance'a z 1918 roku: reżyser chcąc zakomunikować, iż bohaterka wpadła w tarapaty i jest prześladowana, pokazuje, po ujęciu kobiety, zbliżenie ptaszka w zaciśniętej dłoni ludzkiej. Gdy sytuacja bohaterki filmu zmienia się na lepsze, wówczas dłoń rozwiera się i ptaszek wylatuje.

Współczesne kino raczej nie używa tak rozumianego montażu ciętego, jeśli nawet - to dystansuje się doń ironicznie. W "Wujaszku z Ameryki" (1980) Alaina Resnaisa cytaty z filmów francuskich lat czterdziestych i pięćdziesiątych przedstawiające amantów: Jeana Gabina i Gérarda Philipa - wyszydzane i przedrzeźniane są przez współczesnych aktorów (spojrzenie Gabina - cięcie - parodia spojrzenia). Ten sposób buduje przejrzystą dychotomię: diegeza "Wujaszka" ma być w intencji twórcy "prawdziwym" życiem wobec sztuczności minionego filmu.

Wyjątkiem wydaje się tu współczesny film polityczno-propagandowy, który w owym typie syntagmatycznym dostrzega najprostszy i najbardziej radykalny sposób przekonywania odbiorcy. W wietnamskim filmie "Dzikie bagna" (Nguyen Hong Sen, 1980) po ujęciu przedstawiającym życie rodziny partyzanckiej z dala od miasta i siedziby partyzantów następuje inne, pokazujące "podobną" - ptasią rodzinę (zostaje zachowany podobny układ: dwoje rodziców i małe dziecko). Taka syntagma powtarzana jest jeszcze raz. Redundantność tego zabiegu jest tym bardziej wyrazista, że system konotacyjny, który można rozwinąć wokół takiego połączenia ujęć (zespolenia rodziny z przyrodą, prowadzenia życia "jak" ptaki), jest już wcześniej ustalony w sposób znacznie bardziej subtelny: poprzez pokazanie planu ogólnego chaty zatopionej w krajobrazie czy uwypuklenie rytmu życia wietnamskiej rodziny ściśle związanego z rytmem otaczającej przyrody.

Typ ten, odchodzący i wyeksploatowany w historii kina, traci moc tworzenia dodatkowych znaczeń na skutek, m.in. stosowania montażu wewnątrzkadrowego, głębi ostrości, maksymalnie rozciągniętych w czasie sekwencji - ujęć. Lecz, paradoksalnie, nadal wymyka się deskrypcji: John M. Carroll (1980), który spróbował ustalić podstawowe reguły komunikacji filmowej na wzór gramatyki generatywnej w komunikacji językowej, z zaskoczeniem konstatuje, iż kolejno analizowane wybitne utwory nie respektują coraz to innego prawa. Można by powiedzieć: film to nie język, nawet nie praktyka komunikowania o określonych regułach - to przede wszystkim jednostkowa manifestacja p a r o l e.

Po drugie: znaczenie uzupełniające powstaje wewnątrz obrazu, ujęcia. Zastanówmy się nad sposobami, za pomocą których kino może komunikować "samobójstwo więźnia". Może p o k a z a ć, może n i e pokazać samej czynności: jedynie wykrzywioną grymasem twarz, rozwierającą się bezwładną dłoń, nagrać krzyk. Tu sytuuję jeszcze sferę znaczenia podstawowego: konwencjonalność i oczywistość takiego przedstawienia zrelatywizowana do danego czasu i przestrzeni jest jedno-jednoznaczna. Jak jednak nie pokazując czynności zakomunikować fakt rozwiązując jednocześnie zagadkę: w jaki sposób? Skala owych znaczeń uzupełniających jest ciągła: można zbudować odpowiedni muzyczny kontekst konotacyjny, zbudować "system spojrzeń współwięźniów". Jednym z rozwiązań byłoby ustanowienie następującej sekwencji ujęć: więzień spożywa zawartość paczki żywnościowej, strażnik upokarza więźnia - uderzając go w twarz - więzień kieruje wzrok na ostrą krawędź puszki - alarm w więzieniu, strażnicy wpadają do celi. Kolejne ujęcia nie nawiązują do sytuacji tak zaprezentowanej. Ekonomia i ascetyzm ujęć łączą się tu z zakładaną pracą myślową widza. Takie rozwiązanie proponuje Felix Mariássy w filmie "Uzurpatorzy" (1969) w przeświadczeniu, iż widz "domyśli" się, odgadnie, że jeden z bohaterów popełnił samobójstwo, mimo że nie zostało to pokazane ani powiedziane, ani nic też nie można wnosić o tym zdarzeniu z dalszego biegu akcji. Rozwiązanie to sugeruje nam jedynie kierunek spojrzenia więźnia zwracający się ku ostremu przedmiotowi.

Myślę tu o szczególnym typie syntagmatyki, a więc prezentacji d i a c h r o n i c z n e j, w ramach jednego ujęcia, obrazu. Przypomnijmy wzmiankowany już przykład zrealizowany przez Eisensteina: w tym samym ujęciu twarz kobiety i w tle rzeźba "Wiosna" w "Październiku". W filmie "Stare i nowe" (1929) wiejska kobieta jest pokazana na tle wiszącego na ścianie portretu Mony Lizy, dzięki czemu postać wieśniaczki nasycona zostaje konotacjami czerpanymi z drugiego portretu. Charakterystyczne jest, iż owo szokujące zestawienie w jednym kadrze było przez widzów odbierane tak, jak gdyby zaistniały zderzenia dwóch

kadrów, taką świadomość miał twórca "Starego i nowego". Z chwilą rozwoju techniki filmowej: wynalezienie odpowiednich soczewek i taśmy, co spowodowało powstanie efektu głębi ostrości i możliwości stosowania za jego pomocą montażu wewnątrzkadrowego - metoda ta stała się powszechna. Np. Orson Welles w "Obywatelu Kane" (1941) pokazuje na pierwszym planie stolik nocny, na którym stoi opróżniona szklanka, wokół niej rozrzucone lekarstwa, na drugim planie żonę Kane'a - Susan, leżącą na łóżku, na kolejnym uchylone drzwi, przez które wbiega Kane. Nic jednak nie tworzy jakiejkolwiek więzi metaforycznej między planami: skonstatować można jedynie, iż środek wyrazowy służący pierwotnie przekazowi o charakterze metaforycznym, z chwilą udoskonalenia traci te walory na korzyść precyzji komunikowania i ekonomii informacyjnej.

Po trzecie: jako szczególny przypadek pierwszego, znaczenie uzupełniające może powstać między warstwami - między "pokazanym" a "danym do słyszenia". Teoria filmu bodaj od początku istnienia kina zwróciła uwagę na łatwość, z jaką elementy audytywne unieważniają znaczenie obrazu, wzmacniają je bądź dodają "własne". W "Oświadczeniu" z 1928 roku Eisenstein, Pudowkin i Aleksandrow postulują rozwój w kierunku oderwania "od głosu skrzypiącego buta od jego obrazu". Balázs i Arnheim kodyfikując środki wyrazowe filmu niemego dostrzegają niewyczerpalne źródło znaczeń dzięki aktowi równoczesnego widzenia i słyszenia. W historii kina znaleźć można wiele przykładów: rola szmerów i brak muzyki w "Człowieku na torze" (1957) Andrzeja Munka i "Nagiej wyspie" (1960) Kaneto Shindo, przemówienie Chaplina podczas otwarcia pomnika w "Światłach wielkiego miasta" (1930), funkcja muzyki Wagnera w "Czasie Apokalipsy" (1979) Francisa Coppoli, dialektyka między muzyką Schuberta a jazzem w filmie Roberta Bressona "Na los szczęścia, Baltazarze" (1966), funkcja muzyki i komentarza słownego w filmach propagandowych (jak to doskonale zanalizował Siegfried Kracauer na przykładzie hitlerowskich filmów - 1958, s. 237-306).

Współczesny film nie zaniedbuje owej naturalnej i specyficznej potencji znaczenia[5]. Wyda się, że zakładana przez niektórych teoretyków opozycja między tym, co widz wnosi z zewnątrz swej osobowości (z kultury), a własnymi naturalnymi preferencjami, jest w tym typie szczególnie wyrazista. Film posiada zdolność zarówno nasycenia obrazu dźwiękami o jednoznacznej konotacji kulturowej (por. Meyer 1974), jak i tworzenia tylko w nim możliwych układów znaczeniowych, np.: tworzenia przestrzeni dźwiękiem (por. "Na wylot", 1973, Grzegorza Królikiewicza).

Ten sposób tworzenia znaczeń uzupełniających, silniej skodyfikowany od pierwszego, przejawia w stosunku do niego większy udział nadawczej perswazji i wydaje się bardziej podatny na manipulowanie widzem: a przynajmniej pozwala w prosty i jednoznaczny sposób zmusić widza do przyjęcia określonego punktu widzenia. Przekonanie odbiorcy o tym, iż w świecie patologii społecznej można odnaleźć powagę i godność przynależące "wyższym" grupom społecznym zapewne jest możliwe do zakomunikowania na wiele sposobów. Jednak realizacja "Włóczykija" (1961) Pasoliniego, w którym "obrazom pokazującym »brudy życia«, nadawał stonowaną, hieratyczną kompozycję i jako komentarz dźwiękowy muzykę Bacha" jest zabiegiem nachalnym i zbyt oczywistym.

Na tle tych sposobów znaczącego użycia dźwięku wyrazisty staje się ów szczególny, kontrastowy sposób budujący znaczenie uzupełniające.

Chaplin w "Dyktatorze" (1940) posłużył się wstępem do Wagnerowskiego "Lohengrina". Dyktator zabawiający się balonikiem wyobrażającym kulę ziemską jest widziany na tle uroczystej, wzniosłej i lirycznej muzyki Wagnera - przez to groteskowy charakter tej czynności nabiera wymowy zarazem złowieszczej i szyderczej.

W "Víridianie" (1961) Buñuela "Alleluja" z oratorium Haendla towarzyszy obrazom żebrackiej orgii - profanacji, także w warstwie wizu-

---

[5] Por. Helman 1977a oraz praca M. H e n d r y k o w s k i e g o: Słowo w filmie. Warszawa 1982.

alnej przez szczególny układ kompozycyjny "Ostatniej wieczerzy" Leonarda da Vinci.

Te i wiele innych przykładów (por. Helman, 1964), pokazują, iż znaczenie uzyskane dzięki kontrastowi warstw (często określane jako metafora dźwiękowa) bywało zwykle początkiem lub ważnym akcentem pewnego nowego kontekstu konotacyjnego.

Po czwarte: znaczenie uzupełniające tworzy się na przestrzeni c a ł e g o utworu. Przykładami mogą być zarówno 'niewazne", "przezroczyste" elementy nabierające w kontekście całego utworu dodatkowego znaczenia, jak i szczególna organizacja dzieża (por. napięcie między dwoma porządkami diegetycznymi w "Opatrzności" (1977) Resnaisa czy w filmie Saury "Z przewiązanymi oczami").

Rozważmy film Edwarda Dmytryka "Raintree County"[6]. W jednej z pierwszych scen nauczyciel opowiada mit o deszczowym drzewie, którego odnalezienie ma zapewnić szczęście, jest celem ludzkiej egzystencji. Zafascynowany opowieścią nauczyciela, bohater filmu Johnny w młodzieńczej euforii wyrusza na poszukiwanie drzewa rosnącego na bagnach, czego omal nie przypłaca życiem. Zapomina o młodzieńczej mrzonce, wchodzi w dorosłe życie, żeni się. W końcowej sekwencji filmu znów wraca na bagna: poszukuje tym razem zaginionej żony i dziecka, odnajduje trupa żony, a gdzie indziej wyczerpanego chłopca pod ogromnym drzewem. Kamera odjeżdża od pełnego planu: owo drzewo, pod którym Johnny znalazł syna, jest n a j w y ż s z y m drzewem w lesie. Film nie mówi wprost: oto mityczne drzewo szczęścia, twój syn to cała twoja szczęśliwość. Drzewo mityczne i drzewo realne (w diegezie) są różnicowane, ale i na mocy jakiejś nie wyjaśnionej zasady utożsamiane. Odbiorcy pozostaje nadzieja, że b y ć m o ż e to drzewo jest właśnie drzewem deszczowym, które przynosi szczęscie i, b y ć m o ż e, Johnny odchodzący z uratowanym synem i kochającą go przyjaciółką idą na spotkanie szczęścia.

---

[6] Przykład przedstawił Ernest Wilde na posiedzeniu Zakładu Filmoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w marcu 1981 roku.

W "Viridianie" Buñuela widoczne są niezmiernie misterne usiłowania twórcy stworzenia systemu konotacyjnego o nazwie "dwupłciowość" (ten termin wydaje mi się dogodniejszy jako "słabszy" od biseksualizmu i hermafrodytyzmu). Oto bohaterka doi krowę: nabrzmiałe wymiona są symbolem piersi, atrybutem pierwiastka żeńskiego. Podglądamy spokojną czynność Viridiany - nagle spłoszona i zawstydzona cofa rękę: od tej chwili stuprocentowo żeński narząd staje się penisem (choć występuje fizyczne podobieństwo kształtów, to dopiero w interakcji z Viridianą widz zauważa taką możliwość potencji znaczeniowej). Zauważa lub nie, jednak nie jest w stanie zbagatelizować: w całym tekście filmowym rozsiane są bowiem inne ujęcia podtrzymujące system konotacyjny utworzony przez powyższą scenę. Oto wuj przebiera się w stroje zmarłej żony: nakłada na swoje męskie stopy biały półbucik z długim szpicem, z zaciekawieniem przymierza gorset: w jego postępowaniu nie ma nic fetyszystycznego - jest mężczyzno-kobietą. Oto żebracy przebierają się podczas wieczerzy: mężczyźni przebierają się za kobiety, nigdy odwrotnie.

Wydaje się, że na tej drodze rozwijany jest najsubtelniejszy rodzaj strategii retorycznej, takiej, która immanentną ludyczność kina zamienia w radość z intelektualnej zabawy w układankę ze znaczeń.

Metafora, czyli widz wmanipulowany w znaczenie. Przygoda z metaforą przekonuje mnie, że przeciwieństwem manipulowania nie jest bynajmniej niemanipulowanie, lecz to, że i j a m o g ę m a n i p u l o w a ć, wprawdzie tylko znaczeniami w sobie samym, ale i ja m o g ę być kreatorem i twórcą.

Jest jeszcze jeden ważny aspekt naszego problemu. Porzucamy metaforę, przygoda z tym fenomenem doprowadziła nas do konkluzji, o której pisał Tadeusz Peiper: "Są utwory, które robią wrażenie jak gdyby przed metaforami istniały w nich dziurki na metafory, mnie nie chodzi o metafory w dziurkach, mnie chodzi o metaforyzację" (1972, s. 196).

Kolejno więc przekonaliśmy się, iż tę metaforyzację powodują więzi między szeregami narracyjnymi. Natomiast psychoanalityczne ujęcie sugerowało nam, iż metaforyczne jest kino jako takie: "sytuacja oglądu", "forma podawcza", słowem - filmowe widzenie. Kino, jak żadna inna zarówno ze sztuk, jak i technik komunikowania, styka nas co chwila ze zjawiskiem epistemologicznym, o którym pisze filozof:

> "Musimy się z tym pogodzić, że rzeczy postrzegamy nie zawsze takimi, jakie są naprawdę; że czasami widzimy je tylko takimi, jakie były poprzednio, a czasami w postaci, której nigdy nie miały, ani mieć nie będą; że to, co widzimy lub w jakiś inny sposób postrzegamy, może w ogóle nie istnieć, albo, że może nam się tylko wydawać, iż coś postrzegamy, gdy w rzeczywistości nic zgoła nie postrzegamy; wreszcie, że przedmioty, które faktycznie postrzegamy mogą swoje cechy zawdzięczać częściowo okolicznościom, w jakich nasze postrzeganie przebiega"[7].

W tym sensie refleksja nad metaforą kieruje nas ku teorii widzenia filmowego: ponadpodziałowej, integrującej - eklektycznej, w której ja - badacz - podmiot - widz jednocześnie przeżywam, usuwając w cień "ratio", i analizuję nie dowierzając emocjom.

Nauka, która płynie z przeglądu stanowisk w sprawie metafory, zawiera również ważną wskazówkę metodologiczną. Nakazuje mi zastanowić się nad moją sytuacją jako badacza - filmoznawcy; jest wielekroć bardziej skomplikowana niż ta, którą dostrzega literaturoznawca, gdy próbuje określić swoją pozycję w procesie poznawczym, badacz bowiem:

> "Jeszcze do niedawna zachowywał się tak, jak gdyby nie wiedział, co naprawdę czyni. Obecnie już coraz częściej ma ochotę zastanowić się nad rzeczywistą sytuacją, w jakiej się znaj-

---

[7] A.J. A y e r: Problem poznania. Warszawa 1965, s. 120-121.

duje. Cóż z tego, że będzie bez końca doskonalił metodykę opisu różnych typów odbierania dzieła, jeśli zapozna fakt, że również praca literaturoznawcza do nich należy. Odnajduje więc w sobie potrzebę refleksji nad systemem czytania, który praktykuje i nad rodzajem odbiorów, które inscenizuje swoimi poczynaniami. Refleksję taką samego siebie wkomponowuje w przedmiot badany" (Sławiński, 1981, s. 23).

Bibliografia

A d a i r J., W o r t h S., 1972: Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology. Bloomington-London.

A m e n g u e l B., 1971: Clefs pour le cinéma. Paris.

A r e n d t H., 1979: Filozofia i metafora. Tłum. H. B u c z y ń s k a - G a r e w i c z. "Teksty", nr 5.

A r i s t a r c o G., 1951: Storia delle teoriche del film. Torino. Tłum. M. K o r n a t o w s k a, maszynopis w posiadaniu Instytutu Sztuki PAN.

A r n h e i m R., 1961: Film jako sztuka. Tłum. W. W e r t e n s t e i n. Warszawa.

A r n h e i m R., 1978: Sztuka i percepcja wzrokowa. Tłum J. M a c h. Warszawa.

A r i s t o t i e l, 1977: Ritorika. W: Anticznyje ritoriki. Wybór i red. A.A. T a c h o - G o d i. Moskwa.

A y e r A.J., 1965: Problem poznania. Warszawa.

B a l á z s B., 1957: Wybór pism. Tłum. R. P o r g e s, K. J u n g. Warszawa.

B a l c e r z a n E., 1982: Kręgi wtajemniczenia. Kraków.

B a r n l u n d D.,C., 1970: A Transactional Model of Communication. In: Language Behavior. A Book of Readings in Communications. Eds J. A k i n i in. The Hague, Paris.

B a t e s t o n G. i in., 1978: Wstęp do teorii schizofrenii. W: Przełom w psychologii. Wybrał K. J a n k o w s k i. Warszawa.

B a r t h e s R., 1964: Rhétorique de l'image. "Communications", nr 4.

B a r t h e s R., 1970: Mitologie codzienne. W: Mit i znak. Tłum J. B ł o ń s k i. Warszawa.

B a r t h e s R., 1971: Trzeci sens. Tłum. R. W y b o r s k i. "Kino", nr 11.

B e c k B., 1978: The Methaphor as a Mediator Between Semantic and Analogic Modes of Thought. "Current Anthropology". Vol. 19, nr 1.

B e l l o u r R., 1979: Cine Repetitions. "Screen". Vol. 20, nr 2.

B e t t e t i n i G., 1972: La crisi dell' iconicità nella metafora visiva. "Versus", nr 3.

B e t t e t i n i G., 1973: The Language and Technique of the Film. Hague.

B e t t e t i n i G., 1975: Produzione del senso e messa in scena. Milano.

B e t t e t i n i G., 1979: Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi. Milano.

B l a c k M., 1971: Metafora. Tłum. J. J a p o l a. "Pamiętnik Literacki", z. 3.

B o c h e ń s k a J., 1966: Obraz filmowy jako znak. W: Wstęp do badania dzieła filmowego. Red. A. J a c k i e w i c z. Warszawa.

B o c h e ń s k a J., 1974: Polska myśl filmowa do roku 1939. Wrocław.

B o g e n J., 1978: Metaphors as Theory Fragments. "The Journal of Aesthetics", nr 2.

B o g u s ł a w s k i A., 1971: O metaforze. "Pamiętnik Literacki", z. 4.

B o n h e i m H., 1976: Retoryka klasyczna dziś. Przeł. K. B i s k u p s k i. "Teksty", nr 4-5.

B o n s i e p e G., 1972: Visual-Verbal Rhetoric. In: Essays on Metaphor. Ed. W. S h i b l e s. Whiteawater.

B o n s i e p e G., 1974: Komunikacja perswazyjna: w kierunku wizualnej retoryki. Tłum. H. O l e a r n i k. "Idee' [Kraków].

B o r d e n D.M., 1981: Styl Bergmana a obraz twarzy. Tłum. J. Ż u k o w e r - N a r b u t o w i c z. "Kino", nr 3.

B r a k h a g e S., 1963: Metaphors on Vision. "Film Culture", nr 30 (strony nieliczbowane).

B r a n i g a n E., 1975: Formal Permutations of the Point-of-View Shot. "Screen". Vol. 16, nr 3.

B r e t o n A., 1976: Surrealizm i malarstwo. W: Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Tłum. i wybór A. W a ż y k. Warszawa.

B r e w s t e r B., H e a t h S., M a c C a b e C., 1975: Psychoanalysis and the Film: An Exchange. "Jump Cut", nr 9.

B r o w n N., 1975: Spectator-in-the-Text: the Rhetoric of "Stagecoach". "Film Quarterly". Vol. 29, nr 2.

B r u n e r J., 1978: Poza dostarczone informacje. Studia z psychologii poznawania. Tłum. B. M r o z i a k. Warszawa.

B u r c h N., 1983: Teoria reżyseri filmowej. Tłum. J. M a c h. Warszawa.

B u r k e K., 1962: A Grammar of Motives and a Rhetoric of Motives. Cleveland-New York.

B u r k e K., 1977: Tradycyjne zasady retoryki. Tłum. K. B i s k u p s k i. "Pamiętnik Literacki", z. 2.

B u r g o y n e R., 1979: The Imaginery and the Neo-Real. "Enclitic" Vol. 3, nr 1.

C a r o l l J., M., 1980: Toward a Structural Psychology of Cinema. The Hague, Paris, New York.

C a s t y A., 1973: Development of the Film. New York.

C h a t m a n S., 1980: Story and Discours. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca and London.

C h e v a s s u F., 1977: L'expression cinématographique. Les éléments du film et leurs fonctions. Paris.

C z e c z o t - G a w r a k Z., 1975a: Z badań nad początkami filmologii. Warszawa.

C z e c z o t - G a w r a k Z., 1975b: Rozważania nad informatyką ekranu. "Przegląd Humanistyczny", nr 8.

C z e c z o t - G a w r a k Z., 1977: Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895-1945. Warszawa.

C z e c z o t - G a w r a k Z., 1982: Współczesna francuska teoria filmu. Wrocław.

C z e k a n o w s k a A.: 1983: Metafora - z badań nad zamysłem twórczym i procesem jego poznania [w druku].

D a n e k D., 1978: Psychoanaliza a analiza semiotyczna "Teksty",nr1.

D e r r i d a J., 1975: Pismo i telekomunikacja. Przeł. A. S k o c z y l a s. "Teksty", nr 3.

D e r r i d a J., 1976: The Originary Metaphor. In: Of Grammatology. Baltimore and London.

D e r r i d a J., 1978: Retrait of Metaphor. "Enclitic" Vol. 2, nr 2.

D o b i n E., 1961: Poetika kinoiskusstwa. Powiestwowania i metafora. Moskwa.

D o b r z y ń s k a T., 1980: Metafora a dewiacja (przegląd stanowisk badawczych). "Teksty", nr 6.

D r e y e r - S f a r d R., 1964: Montaż w twórczości Eisensteina. Warszawa.

D r u m m o n d P., 1977: Textual Space in "Un Chien Andalou". "Screen". Vol. 18, nr 3.

E b e r h a r d t K., 1974: Film jest snem. Warszawa.

E b e r t J., 1980: "Vertigo": the Secret of the Tower. "Framework", nr 13.

E c o U., 1972: Pejzaż semiotyczny. Przeł. A. W e i n s b e r g. Warszawa.

E i c h e n b a u m B., 1972: Problemy stylistyki filmowej. Tłum. B. G r a b o w s k a. W: Estetyka i film. Red. A. H e l m a n. Warszawa.

E i d e l b e r g L. (ed.), 1968: Encyclopedia of Psychoanalysis. New York.

E i s e n s t e i n S., 1959a: Dickens Griffith i my. Tłum I. P i o t r o w s k a. W: Wybór pism. Warszawa.

E i s e n s t e i n S., 1959b: O budowie utworów. W: Wybór pism. Tłum. A. K a l t b a u m. Warszawa.

E i s e n s t e i n S., 1959c: Perspektywy. Tłum. I. N o m a ń c z u k o w a. W: Wybór pism. Warszawa.

E i s e n s t e i n S., 1975: Nieobojętna przyroda. Tłum. M. K u m o r e k. Warszawa.

E l s a e s s e r T., 1979: Narrative Cinema and Audience - Oriented Aesthetics. London.

E p s t e i n J., 1974-1975: Ecrits sur le cinéma 1921-53. Vol. 1, 2. Paris.

F e d i d a P., 1974: Dictionnaire de la psychanalyse. Paris.

F e r n a n d e z J.,W., 1980: Reflections on looking into mirrors. "Semiotica". Vol. 30, nr 1-2.

F l e d e l i u s K., 1981: Uwagi o analizie treści filmów i programów telewizyjnych. Tłum. J. M a c h. "Kino", nr 3.

F r e u d S., 1963a: The Moses of Michelangelo. In: Charaktere and culture. New York.

F r e u d S., 1963b: Psychogenic Visual Disturbance According to Psychoanalytical Conceptions. In: Charactere and Culture. New York.

F r e u d S., 1965a: Interpretations of Dreams. New York.

F r e u d S., 1965b: Dictionary of Psychoanalysis. Eds N. F o d o r, F. G a y n o r. New York.

F r e u d Z., 1967: Człowiek, religia, kultura. Tłum. J. P r o k o p i u k. Warszawa.

F r e u d Z., 1975: Poza zasadą przyjemności. Przeł. J. P r o k o p i u k. Warszawa.

F r e u d Z., 1982: Wstęp do psychoanalizy. Tłum. S. K e m p n e r ó w n a i W. Z a n i e w i c k i. Warszawa.

F r o m m E., 1977: Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni, mitów. Przeł. J. M a r z ę c k i. Warszawa.

G e a r E.C., L i e n d o E.C., P r i e t o J.L., 1975: Sémiologie Psychanalitique. Paris.

G i a n e t t i L.D., 1972: Understanding Movies. New Jersey.

G i n z b u r g S., 1976: Znak i obraz w kinoiskusstwie. W: Problemy sowremiennogo kino. Red. S. D r o b a s z e n k o, S. J u t k i e w i c z. Moskwa.

G ł o w i ń s k i M., 1977: Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej. Kraków.

G o d z i c W., 1978: O pojęciu metafory i metonimii filmowej. W: Język artystyczny. Red. A. W i l k o ń. Katowice.

G o d z i c W., 1980: Retoryka języka filmu: problem metafory. W: Problemy semiotyczne filmu. Red. A. H e l m a n, E. W i l k. Katowice.

G o m b r i c h E.H., 1963: Meditations on the Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art. London.

G r o d z i ń s k i E., 1978: Monizm a dualizm. Z dziejów refleksji filozoficznej nad myśleniem i mową. Wrocław.

G u e r n l é, M., 1973: Sémantique de la métaphore et de la métonymie. Paris.

H a n d k e R., 1977: Kategoria horyzontu oczekiwań odbiorcy a wartościowanie dzieł literackich. W: Problemy odbioru i odbiorcy. Red. T. B u j n i c k i, J. S ł a w i ń s k i. Wrocław.

H a r r i n g t o n J., 1973: Rhetoric of film. New York.

H e l m a n A., 1964: Rola muzyki w filmie. Warszawa.

H e l m a n A., 1976: Język filmu w perspektywie semiotycznej. "Kino", nr 3-5.

H e l m a n A., 1977a: Funkcja znakowa muzyki i słowa w przekazie filmowym. W: Z zagadnień semiotyki sztuk masowych. Red. A. H e l m a n, M. H o p f i n g e r, H. K s i ą ż e k - K o n i c k a. Wrocław.

H e l m a n A., 1977b: O podstawach wzajemnego oddziaływania subkodów dźwiękowych w dziele filmowym. "Studia Semiotyczne".

H e l m a n A., 1978a: Co to jest kino? Panorama myśli filmowej. Warszawa.

H e l m a n A., 1978b: W kręgu inspiracji: Jacques Lacan. "Kino", nr 11.

H e l m a n A., 1978c: Kategoria świadomości filmowej i jej znaczenie dla badania dziejów refleksji nad filmem. W: Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej. Red. A. H e l m a n, W. G o d z i c. Katowice.

H e l m a n A., 1981: O dziele filmowym. Kraków.

H e l m a n A., 1983: Przyczynek do sporu o tzw. metaforę filmową. "Studia Semiotyczne", nr 13.

H e n d r y k o w s k i M., 1982: Słowo w filmie. Warszawa.

H e r m e r e n G., 1969: Representation and Meaning in the Visual Arts. Lund.

H o p f i n g e r M., 1976: Audiowizualny kontekst kultury współczesnej. W: Kultura - komunikacja - literatura. Red. S. Ż ó ł k i e w s k i i M. H o p f i n g e r. Wrocław.

H o p f i n g e r M., 1977: Okoliczności formowania się znaczeń utworów filmowych. W: Z zagadnień semiotyki sztuk masowych. Red. A. H e l m a n, M. H o p f i n g e r, H. K s i ą ż e k - K o n i c k a. Wrocław.

H o p f i n g e r M., 1979: Komunikacja filmowa a wzory kultury literackiej. W: Z badań porównawczych nad sztuką. Red. A. H e l m a n, A. M a d e j. Warszawa.

H o r n e y K., 1981: Neurotyczna osobowość naszych czasów. Warszawa.

H u s s R., S i l v e r s t e i n N., 1968: The Film Experience. Elements of Motions Picture Art. New York, Evanston and London.

I w a n o w W., 1976: Oczierki po istorii siemiotiki w SSSR. Moskwa.

J a c k i e w i c z A., 1975: Kino metaforyczne i metonimiczne w świetle semiologii. W: Antropologia filmu. Kraków.

J a k o b s o n R., 1960: Poetyka w świetle językoznawstwa. Tłum. K. P o m o r s k a. "Pamiętnik Literacki", z. 2.

J a k o b s o n R., 1963: Essais de Linguistique Générale. Paris.

J a k o b s o n R., 1964a: Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych. W: J a k o b s o n R., H a l l e M.: Podstawy języka. Wrocław.

J a k o b s o n R., 1964b: On Visual and Auditory Signs. "Phonetica", nr 11.

J a k o b s o n R., 1967: Conversazione sul cinema con Roman Jakobson. Eds A. A p r a, L. F a c c i n i. "Cinema e Film" 1, nr 2.

J a k o b s o n R., 1972: Upadek filmu? Tłum. Cz. D o n d z i ł ł o. W: Estetyka i film. Red. A. H e l m a n. Warszawa.

J a k o b s o n R.; 1977: Rozmowa Romana Jakobsona z J.P. Faye i J. Roubaud w roku 1970. W: Znak, styl, konwencja. Przeł. J. S k o c z y l a s. Wybór M. G ł o w i ń s k i. Warszawa.

J a p o l a J., 1978: Metafora: poszukiwanie nowego aspektu. "Studia Semiotyczne".

J a r z ę b s k i J., 1977: O zastosowaniu pojęcia "gra" w badaniach literackich. W: Problemy odbioru i odbiorcy. Red. T. B u j n i c k i, J. S ł a w i ń s k i. Wrocław.

J ę d r a s z e w s k i M., 1980: Le relazioni intersoggettive nella filosofia di Emmanuel Levinas. Roma.

K a w i n B.F., 1978: Mindscreen. Bergman. Godard and First—Person Film. Princetion.

K m i t a J., 1967: Wyjaśnianie naukowe a metafora. "Studia Filozoficzne", nr 3.

K o ł a k o w s k i L., 1965: Słowo wstępne. W: C. T h o m p s o n: Psychoanaliza. Narodziny i rozwój. Warszawa.

K o c h Ch., 1973: Cinéma, discours, événement. "Revue d'Esthétique".

K r a c a u e r S., 1958: Hitlerowski film wojenny w służbie propagandy. W: Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego. Tłum. W. W e r t e n s t e i n i E. S k r z y w a n o w a. Warszawa.

K r a c a u e r S., 1975: Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości. Tłum. W. W e r t e n s t e i n. Warszawa.

K r i s E., 1953: Psychoanalytic Explorations in Art. London.

K s i ą ż e k - K o n i c k a H., 1980a: Semiotyka i film. Warszawa.

K s i ą ż e k - K o n i c k a H., 1980b: Język filmu a język artystyczny. W: Problemy semiotyczne filmu. Red. A. H e l m a n, E. W i l k. Katowice.

K u l e s z o w L., 1929: Iskusstwo kino. Tłum. E. M o s z o r o. Moskwa (przekład polski w maszynopisie, 1977).

K u n t z e l T., 1975: Le travail du cinéma. 2. Dans: Psychanalyse et Cinéma. "Communications", nr 23.

K u r y ł o w i c z J., 1967: Metaphor and Metonymy in Linguistic. "Zagadnienia Rodzajów Literackich" T. 9, z. 17 [Łódź].

L a c a n J., 1966; Ecrits I. Paris.

L a f f a y A., 1975: Opowiadanie, świat i kino. Tłum S. K o w a l s k i. "Pamiętnik Literacki", z. 2.

L a l e w i c z J., 1975: Komunikacja językowa i literatura. Warszawa.

L a n g e r S., 1972: Uwagi o filmie. Tłum. A. H e l m a n. W: Estetyka i film. Red. A. H e l m a n. Warszawa.

L a r i v i e r e M., 1981: On Benveniste and the Freudian Discovery. "Semiotica". Vol. 33, nr 1-2.

L a u r o t de, Y., 1976: From Logos to Lens. In: Movies and Methods. Ed. B. N i c h o l s. Berkeley, Los Angeles, London.

L a u s b e r g H., 1971: Tropy. Tłum. S. S t a b r y ł a. "Pamiętnik Literacki", z. 3.

L e a t h e r d a l e W.H., 1974: The Role of Analogy, Model and Metaphor in Science. Amsterdam.

L e m S., 1968: Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii. Kraków.

L e w i c k i B.W., 1975: Budowa utworu filmowego. W: Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939. Wybór i opracowanie J. B o c h e ń s k a. Wrocław.

L e w i c k i B.W., 1959: Gramatyka języka filmowego. "Kwartalnik Filmowy", nr 1.

L e w i c k i B.W., 1967: Zagadnienia semiotyczne w filmie. "Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego". S. 1, z. 50.

L i n d s a y V., 1970: Hieroglyphics. In: The Art of the Moving Picture. New York.

Ł o t m a n J., 1973: O dwóch modelach komunikacji w systemie kultury. Tłum. U. K o w a l s k a. W: Trudy po znakowym sistiemam. T. 6. Tartu (maszynopis w posiadaniu Uniwersytetu Śląskiego).

Ł o t m a n J., 1975: O modelującym znaczeniu "końca" i "początku" w przekazach artystycznych. Tezy. Przeł. J. F a r y n o. W: Semiotyka kultury. Wybór i opracowanie K. J a n u s, M.R. M a y e n o w a. Warszawa.

Ł o t m a n J., 1983: Semiotyka filmu. Tłum. J. F a r y n o i T. M i c z k a. Warszawa.

M a c l e a n R.M., 1979: Narcissus and the Voyeur. Hague, Paris, New York.

M a d y d a W., 1951: Starożytne teorie metafory i ich akutalność. "Eos", nr 2 [Wrocław].

M a r i n L., 1979: To Destroy Painting. "Enclitic". Vol. 3, nr 2.

M a r k i e w i c z H., 1980: Uwagi o semantyce i budowie metafory. "Ruch Literacki", z. 4.

M a r v i e M., 1976: Connotation. In: Lectures du film. Ed J. C o l l e t i in. Paris.

M a y e n o w a M.R., 1979: Metafora. W: Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka. Wrocław.

M e t z Ch., 1967: Zagadnienie oznaczania w filmach fabularnych. (Przyczynek do semiologii filmu). Tłum. R. P r a g ł o w s k a. "Kultura i Społeczeństwo", nr 1.

M e t z Ch., 1971: Language et cinéma. Paris.

M e t z Ch., 1971-1972: Essais sur la signification au cinéma. Vol. 1, Vol. 2. Paris.

M e t z Ch., 1973: Current Problems of Film Theory: Mitry's "L'Esthétique et Psychologie du Cinéma". "Screen". Vol. 14, nr 1-2.

M e t z Ch., 1977a: Le signifiant imaginaire. Paris.

M e t z Ch., 1977b: L'incadescense et le code. "Cahiers du Cinéma", nr 247.

M e y e r L.B., 1974: Emocja i znaczenie w muzyce. Tłum. A. B u c h n e r, K. B e r g e r. Kraków.

M i n k o w s k i E., 1967: Métaphore et symbole. "Studia Estetyczne".

M i t r y J., 1963-1965: Esthétique et psychologie du cinéma. Vol. 1, Vol. 2. Paris.

M o c i j J.J.A., 1976: A Study of Metaphor. On the Nature of Metaphorical Expressions with Special Reference to Their Reference. Amsterdam, New York, Oxford.

M o n t e f o s c h i S., 1979: Le nevrosi illimitata. "Rivista illustrata della Communicazione", nr 1.

M o r i n E., 1975: Kino i wyobraźnia. Przeł. K. E b e r h a r d t. Warszawa.

N e a l S., 1977: Propaganda. "Screen". Vol. 18, nr 3.

N e a l S., 1980: Genre. London.

O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a A., 1976: Problemy semantyki wypowiedzi: o postaciach znaczenia. W: Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa. Red. H. M a r k i e w i c z i J. S ł a w i ń s k i. Kraków.

O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a A., 1980: Metafora bez granic. "Teksty", nr 6.

O r t e g a y G a s s e t J., 1980: Dwie wielkie metafory. W: Dehumanizacja sztuki i inne eseje. Przeł. P. N i k l e w i c z. Warszawa.

O s a d n i k W., 1981: Metody lingwistyczne w badaniach filmoznawczych. Praca doktorska. Uniwersytet Śląski. Wydział Filologiczny, maszynopis [w druku].

O s w a l d L., 1981: Figure/Discour: Configurations of Desire in "Un Chien Andalou". "Semiotica". Vol. 33, nr 1-2.

P a ł u b i ń s k a K., K o b y l í ń s k i Z., 1979: Rola metafor w kategorialnym porządkowaniu rzeczywistości. "Studia Filozoficzne", nr 11.

P a s o l i n i P.P., 1976: Kino poetyckie. W: J. K o s s a k: Kino Pasoliniego. Tłum. K. F e k e c z. Warszawa.

P a z u c h i n R., 1981: Komunikacja językowa a mowa wewnętrzna. "Studia Semiotyczne".

P e i p e r T., 1972: Komizm, dowcip, metafora. W: t e n ż e: Tędy. Nowe usta. Kraków.

P e l c J., 1976: Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory. W: Problemy teorii literatury. Red. H. M a r k i e w i c z. Warszawa.

P e r e l m a n Ch., O l b r e c h t s - T y t e c a L., 1958: Traite dé l'argumentation. Paris.

P e r e l m a n Ch., 1971: Analogia i metafora w nauce, poezji i filozofii. Tłum. J. L a l e w i c z. "Pamiętnik Literacki", z. 3.

P l e s n a r Ł., 1980: Język filmu a język logiki. W: Problemy semiotyczne filmu. Red. A. H e l m a n, E. W i l k. Katowice.

P ł a c h e c k i M., 1975: Metafora - światopogląd - powieść. "Pamiętnik Literacki", z. 1.

P ł a ż e w s k i J., 1961: Język filmu. Warszawa.

P o r ę b s k i M., 1981: Czy metaforę można zobaczyć? "Teksty", nr 6.

P r i e t o L., 1979: Semiologia, conoscenza, communicazione. "Rivista Illustrata della Communicazione", nr Q-1.

P r y l u c k C., S n o w R., 1967: Toward a Psycholinguistic of the cinema. "Audio-Visual Communication Review". Vol. 15, nr 1..

P r y l u c k C., 1973: Źródła znaczenia w filmie i telewizji. Tłum. J. M a c h. Praca doktorska. Uniwersytet Stanu Iowa. Maszynopis w posiadaniu Zakładu Filmoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego.

P r y l u c k C., 1975: The Film Metaphor Metaphor: The Use of Language - Based Models in Film Study. "Film/Literature Quarterly". Vol. 3, nr 2.

P r z e ł ę c k i M., 1969: O metaforze w filozofii. W: Moralność i społeczeństwo. Księga pamiątkowa dla Prof. dr M. O s s o w s k i e j. Warszawa.

Psychanalyse et cinéma, 1975, numer specjalny "Communications", nr 23.

R e k J., 1982: Między filmowym analfabetyzmem a kompetencją. Przyczynek do antropologii filmu. W: Film: tekst i kontekst. Red. A. H e l m a n, W. G o d z i c. Katowice.

R e i s z K., 1967: Technika montażu filmowego. Warszawa.

R i c h a r d s I.,A., 1936: The Philosophy of Rhetoric. New York.

R i c o u e r P., 1980: Meta-foryczne i meta fizyczne. Tłum. T. K o m e n d a n t. "Teksty", nr 6.

R o p a r s M.C., 1973: Fonction de la métaphore dans "Octobre" d'Eisenstein. "Littérature", nr 11.

R o p a r s M.C., 1979: The Overture of "Octobre". Part II: "Enclitic". Vol. 3, nr 1.

R o s e J., 1976-1977: Paranoia and Film System. "Screen". Vol. 17, nr 4.

R o s o l a t o G., 1975: Souvenir-écran. In: Psychanalyse et cinéma. "Communications", nr 23.

R u e s c h J., 1972: Psychoanalysis: between two cultures. In: Semiotic Approaches to Human Relations. The Hague, Paris.

S a r b i n T.R., 1980: Hypnosis: Metaphorical encounters of the fourth kind. "Semiotica". Vol. 30, nr 3-4.

S a r k i e w i c z R., 1979: O metaforze w nauce. "Studia Filozoficzne", nr 7.

S e b e o k T., 1979: Ikoniczność. Tłum. T. H o ł ó w k a. "Studia Semiotyczne".

S c h e f e r J.L., 1969: Scénographie d'un tableau. Paris.

S c h u l t z R.A., 1980: What could self-reflexiveness be? or Godel's theorem goes to Hollywood and discovers that it's all done with mirrors. "Semiotica". Vol. 30, nr 1-2.

S h i b l e s W., 1971: Metaphor: An Annotated Bibliography and History. Whiteawater-Wisconsin.

S h i b l e s W. (ed.), 1972: Essays on Metaphor. Whiteawater.

S i e m i e ń s k a E., 1967: Konotacja i denotacja w dziele filmowym. "Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego". S. 1, z. 50.

S i e m i e ń s k a - D e g l e r E., 1969: Podstawy myśli semantycznej w klasycznej teorii filmu. "Litteraria". T.1 [Wrocław].

S i g n i e j e w a R.W., 1979: Princip mietaforicznosti i jego riealizacja w iskusstwie. W: Estetika i żizń. Red. M.E. O w s i a n n i k o w i in. Moskwa.

S i t n e y P.A., 1974: Visionary Film. The Americam Avant-Garde. New York.

S ł a w i ń s k a I., 1963: Metafora w dramacie. "Zeszyty Naukowe KUL", nr 3.

S ł a w i ń s k i J., 1980: Wzmianka o eklektyzmie. "Teksty", nr 1.

S ł a w i ń s k i J., 1981: Odbiór i odbiorca. "Teksty", nr 3.

S p o t t i s w o o d e R., 1935: The Grammar of the Film. Berkeley.

S z k ł o w s k i W., 1980: Eisenstein. Przeł. S. P o l l a k. Warszawa.

T h i b a u l t - L a u l a n A.M., 1971: Le language et l'image. Etude psycho-linguistique d'images visuelles en séquence. Paris.

T h o m p s o n W.N., 1970: Communication. Communication theory and Rhetoric. In: Language Behavior. A Book of Readings in Communications. Eds J. A k i n i in. The Hague, Paris.

T i m o s z e n k o S., 1926: Iskusstwo kino i montaż filma. Leningrad. Przeł. A. B e d n a r c z y k. Przekład polski w maszynopisie w posiadaniu Zakładu Filmoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego.

T o d o r o w T., 1977: Tropy i figury. Przeł. W. K r z e m i e ń. "Pamiętnik Literacki", z. 2.

T y n i a n o w J., 1972: Prawa kina. Tłum. B. G r a b o w s k a. W: Estetyka i film. Red. A. H e l m a n. Warszawa.

U s p i e n s k i B., 1975: Gramatyczna poprawność i metafora poetycka. (Tezy). W: Semiotyka kultury. Wybór i oprac. K. J a n u s, M.R. M a y e n o w a. Warszawa.

V e r n e t M., 1976: Spectateur. Dans: Lectures du film. Ed. J. C o l l e t i in. Paris.

W a l l i s M., 1973: Dzieje zwierciadła. Warszawa.

W a l l i s M., 1977: Uwagi o symbolach. "Studia Semiotyczne". T. 7.

W a ż y k A., 1976: Wstęp. W: Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Tłum. i wybór A. W a ż y k. Warszawa.

W i l l e m e n P., 1975: Reflections in Eikhenbaum's Concept of Internal Speech in the Cinéma. "Screen". Vol. 15, nr 4.

W i l l e m e n P., 1981: Cinematic Discours - th Problem of Inner Speech. "Screen". Vol. 22, nr 3.

W i l l i a m s L., 1976: Hiroshima and Marienbad: Metaphor and Metonymy. "Screen". Vol. 17, nr 1.

W i l l i a m s L., 1979: Prolog do "Psa andaluzyjskiego": filmowa metafora surrealisty. Tłum. L. i W. K a l a g o w i e. "Kino", nr 1.

W i l l i a m s L., 1981: Dream Rhetoric and Film Rhetoric: Metaphor and Metonymy in "Chien Andalou". "Semiotica". Vol. 33, nr 1-2.

W o l l e n P., 1969: Signs and Meanings in the Cinema. London.

W o r t h S., A d a i r J., 1972. Throug Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology. Bloomington — London.

W o r t h S., 1968: Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication. "Audiovisual Communication Review", 16, nr 2. Przekł. pol-

ski: Poznawcze aspekty sekwencji w komunikacji wizualnej. Tłum. L. i W. K a l a g o w i e. "Kino" 1977, nr 4.

W o r t h S., 1969: The Development of a Semiotic of Film. "Semiotica", nr 3.

W o r t h S., 1975: Pictures Can't Say Ain't. "Versus", nr 12.

W o r t h S., 1977: Poznawczy aspekt sekwencji w komunikacji audiowizualnej. Tłum. L. i W. K a l a g o w i e. "Kino", nr 4.

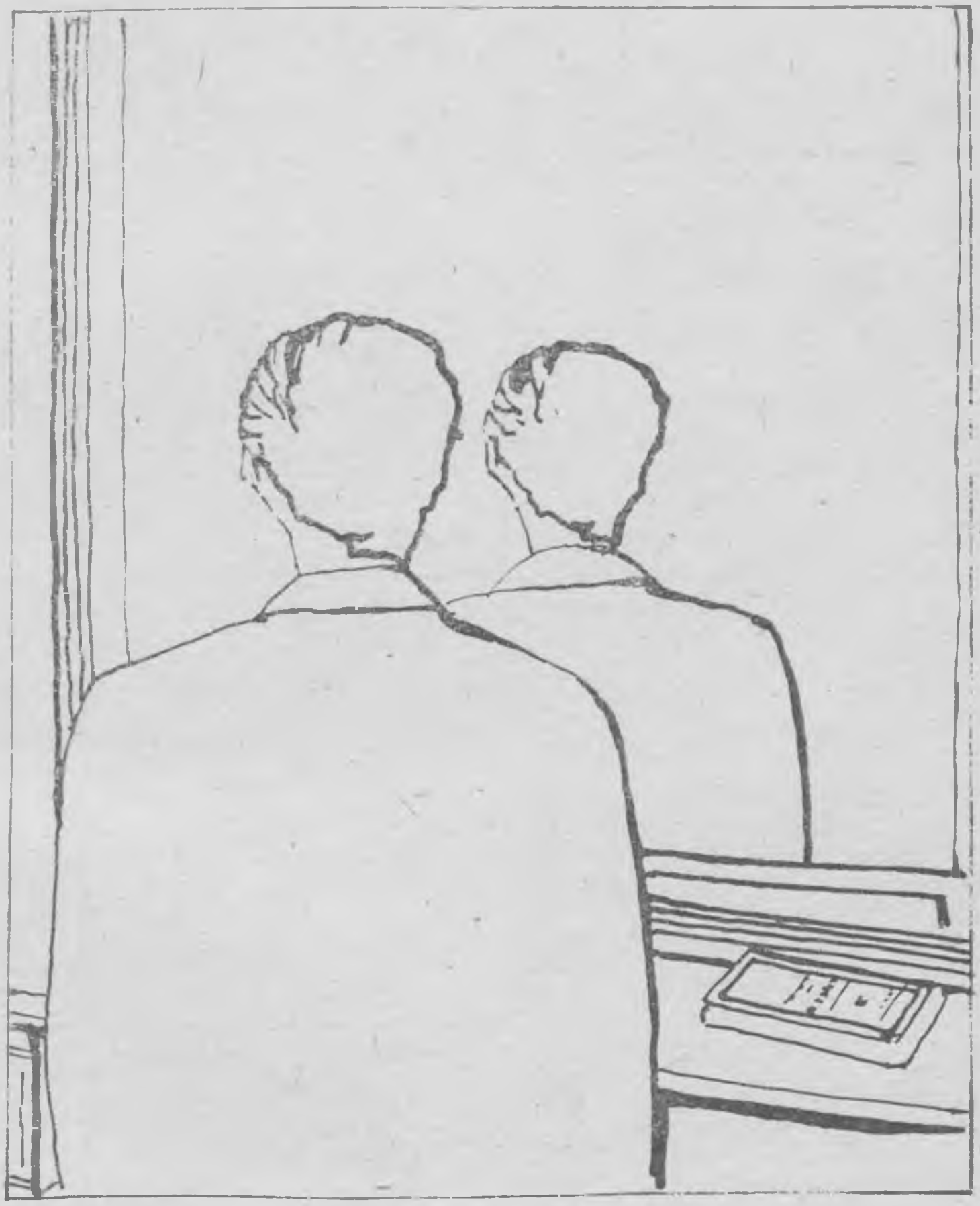
W o r t h S., 1978: Man is not a Bird. "Semiotica". Vol. 23 nr 1.

W y g o t s k i L., 1980: Psychologia sztuki. Przeł. M. Z a g ó r s k a. Warszawa.

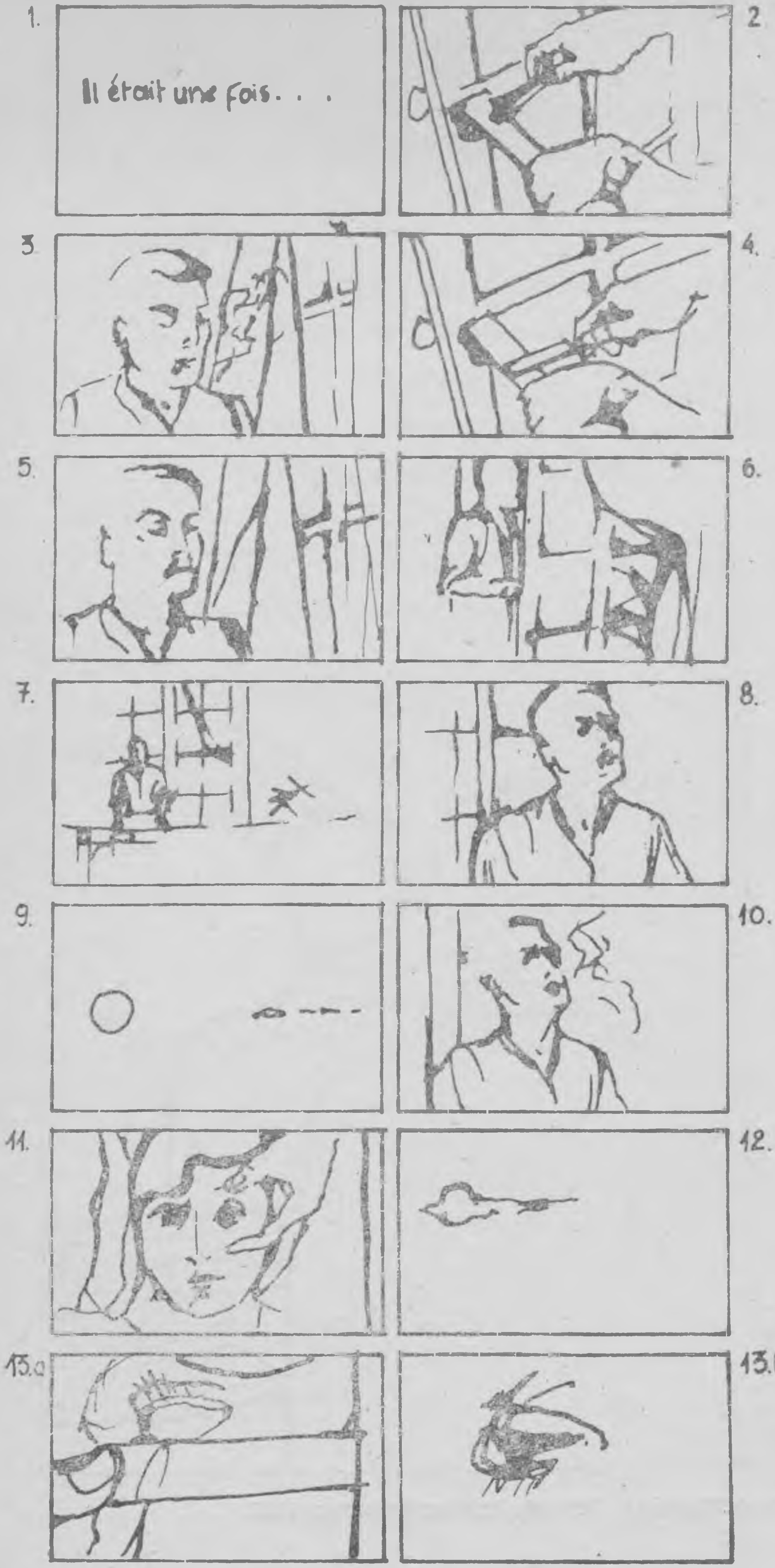
W y s ł o u c h S., 1979: Retoryka fabuły a retoryka narracji. W: Tekst i fabuła. Red. Cz. N i e d z i e l s k i, J. S ł a w i ń s k i. Wrocław.

Ż ó ł k i e w s k i S., 1979: Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Studia. Warszawa.

Aneksy

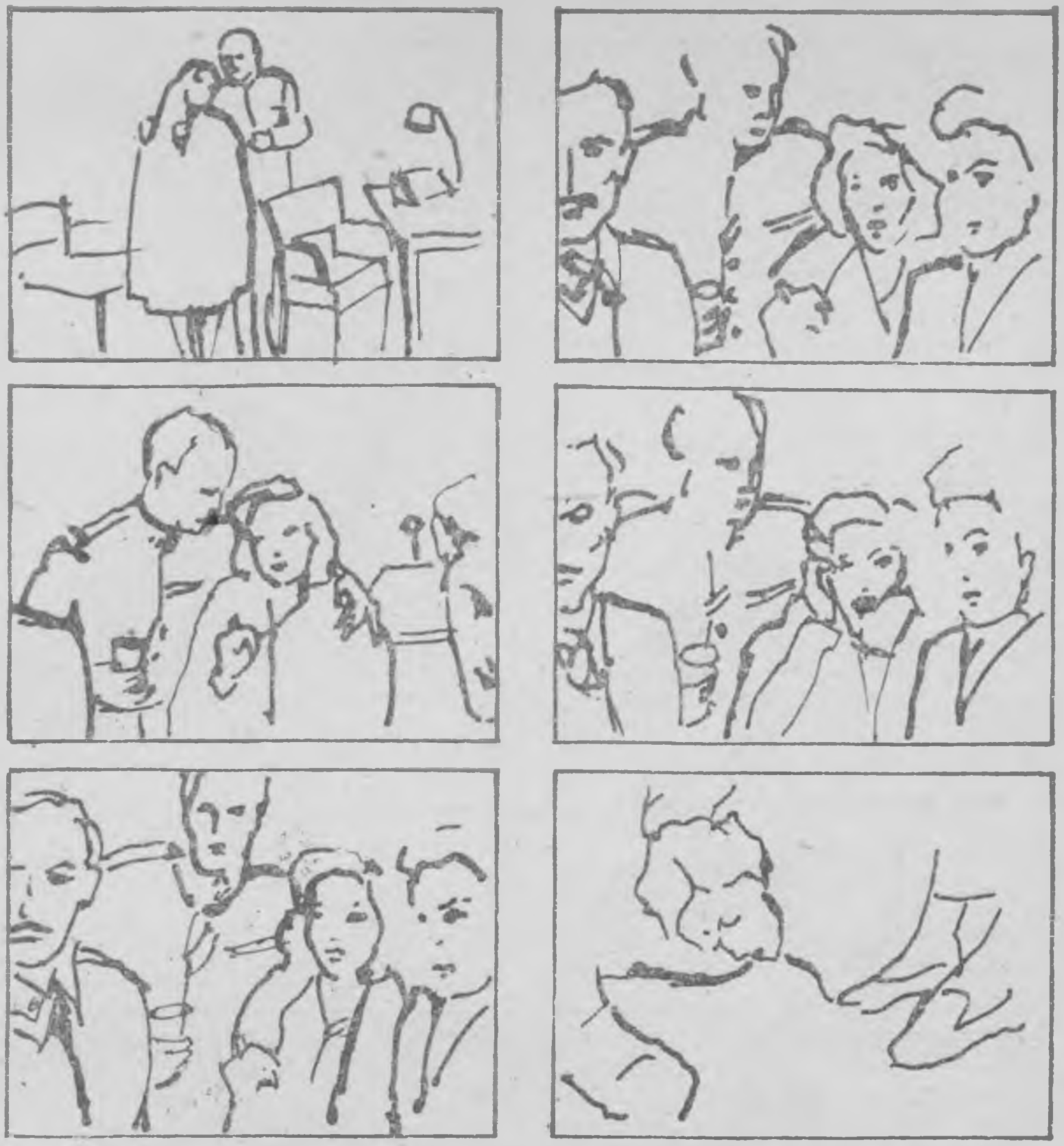


René Magritte, *Reprodukcja wzbroniona*, 1937



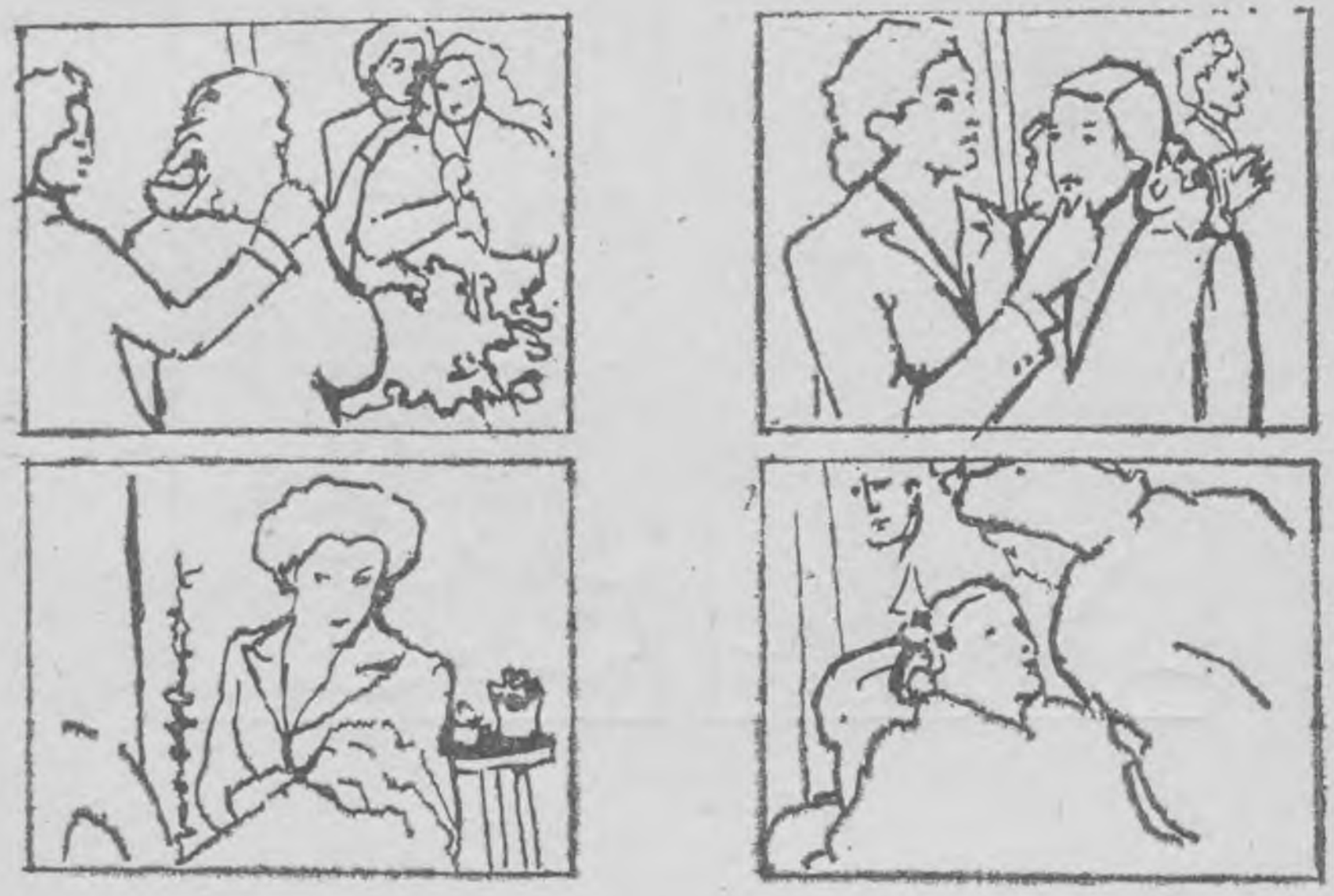
Prolog *Psa andaluzyjskiego* L. Buñuela, 1928.

Numeracja ujęć dotyczy analizy Drummonda (1977), natomiast w przypadku obydwu analiz Williams (1976, 1981) przesunięta jest o 1. Autorka nie opatruje numerem napisu, i tak 1 — według Williams — to 2 w numeracji zamieszczonej obok itd. (por. przyp. 8 na s. 88)

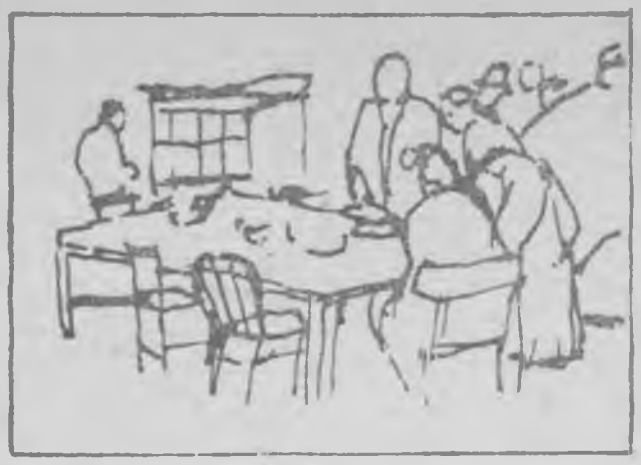


Dwa ujęcia z filmu R. Rosselliniego *Rzym miasto otwarte* (1944—1946). Obok scena przedstawiająca reakcję Mariny na tortury Manfrediego i jej upadek („mieć kogoś pod stopami")

Specyficzne użycie lustra



1.



2.

B

3.a

B

3.b

B

4.a

A

4.b

A

4.c

A

5.

6.a

6.b

7.a

B

7.b

B

8a
A

8b
A

9.
B

10.
A

11.a
B

11.b
B

11.c
B

12.a

12.b.

Dwanaście ujęć z filmu
J. Forda *Dyliżans*, 1939)

Веслав Годзиц

ФИЛЬМ И МЕТАФОРА

Р е з ю м е

Основная цель, которую поставил перед собой автор, - представить размышления о понятии метафоры в фильмоведении и исследовать, объединяют ли эти размышления только ошибки исследователей, или же можно также указать элемент общий большинству суждений о метафоре. Способ представления вытекает из компромиса между попыткой проведения исторического и адаптационного анализов. Тезисом является мнение, что в истории размышлений о метафоре можно выделить три в меру связанных и следующих за собой периода:

1) риторический способ понимания метафоры, начатый советской мыслью в двадцатые годы, который продолжил в тридцатые и сороковые годы С. Эйзенштейн,

2) лингвистическое размышление, датирующееся от половины тридцатых годов выступлением Р. Якобсона о том, что "фильм идет путем метонимии или метафоры, которые являются двумя основными видами конструкции фильма",

3) психоаналитический взгляд на кинометафору, который достиг своего кульминационного момента в теории Х. Метца в половине семидесятых годов.

Сущность явления, называемого в риторическом течении "кинометафорой", составляет не только проблема подобия или чуждости объединяемых элементов, но и факт их соединения, т.е. специфическая синтаксическая проблема киновысказывания. Процесс выведения значения

имеет неизменно определенное направление: от привычного элемента, известного по предыдущей трактовке, до элемента чужеродного или неизвестного, однако представленного особым образом.

Новое отношение на проблему метафоры развивалось под влиянием двух факторов: появления современного киноповествования и распространения в исследованиях гуманистических лингвистических методов. Обобщая можно сказать, что в этой модели под понятием метафоры понимается сложное переплетение синтагматически-парадигматических рядов сходных между собой или же антиномных в широком смысле этого слова.

Психоаналитический подход указывает, однако, метафоре совершенно новую функцию в кинематографическом тексте. Метафора не перестает быть обращающим на себя внимание изолированным фрагментом текста, организует дискурс, связывая синтагматически-парадигматические реляции в такую целость, смыслом и содержанием которой становится она сама. Автор связвает эти три модели понятия метафоры с имплицированной их авторами позицией зрителя в кинотексте: развивающейся от понимания реципиента как пассивного объекта манипуляции до зрителя творческого, вовлеченного в "интерпретационную игру". Автор предлагает прекратить размышления о многозначном и неконкретном понятии метафоры и заняться концепцией дополняющих значений. По его мнению, дополняющие значения определены четырьмя основными факторами, критериями подбора которых являются фундаментальные структурные черты, кинопередачи. Во-первых, дополняющее значение появляется между отдельными изображениями. Во-вторых, появляется внутри картины, изображения. В-третьих, как особый случай первого дополняющее значение может выявляться между слоями - "между тем, что есть," и "тем, что дается для слушания". В-четвертых, дополняющее значение появляется на протяжении всего произведения.

Wiesław Godzic

THE FILM AND A METAPHOR

S u m m a r y

The author makes an attempt at the presentation of the film reflection on the concept of a metaphor, and at the investigation whether it is combined merely by the faults of the researchers or whether one can indicate an element common to most of the opinions about a metaphor. The method of the representation results from a compromise between an attempt at the h i s t o r i c a l analysis of the concept and the a d a p t a t i o n a l one. The author sets forth a thesis that in the history of reflections on a metaphor one may discriminate the three, not guite compact, consecutive stages:

1) a rhetoric way of the interpretation of a metaphor, initiated by the Russian thought of the 1920s, continued in the 1930s and 1940s by S. Eisenstein;

2) a linguistic reflection dating from the middle of the 1930s with R. Jakobson's statement that "the film proceeds in the way of metonymy or a metaphor, being the two fundamental types of the film construction";

3) a psychoanalytical outlook on the film metaphor, which reached its culmination in Ch. Metz's theory in the middle of the 1970s.

The crux of a phenomenon, labelled in the rhetoric trend as the "film metaphor", is made up not only by the problem of the similarity of the elements combined or by their remoteness, but by the very fact that they are c o m b i n e d, namely, by a specific syntactic problem of the film utterance. The i n f e r r i n g process

goes forward in the fixed direction: from the element familiar known from the former shot to the element unfamiliar or known but shown in a specific way.

The new outlook on the problem of a metaphor was modelled under the influence of two factors: the modern film narration and the adoption of the linguistic methods by the humanities. Generally speaking the notion of a metaphor is understood as a complex of syntagmatic--paradigmatic sequences, either similar or antynomic in broad comprehension.

On the other hand, the psychoanalitical approach assigns to a metaphor a quite new function to be performed in the film text. A metaphor, being stiil an isolated, attention-attracting fragment of a text organizes a discourse, integrating the syntagmatic-paradigmatic relations into the composition, whose sense and contents in made up by a metaphor itself. The author associates these three models of the notion of a metaphor with the implicated by their makers position of an outlooker: evolving from the comprehension of a receiver as a passive object of manipulations to an outlooker-creator engaged into an "interpretative play".

The author proposes to drop the reflections on the ambiguous and unclear concept of a metaphor on behalf of the concept of complementary meanings. In his opinion the complementary meaning is determined by four fundamental factors, the selection criteria of which are the principal structural features of the film message. Firstly, complementary meaning appears "between" adjacent shots. Secondly, it appears "inside" the image, the "shot". Thirdly, as a special case of the first method, the complementary meaning may appear between layers - "between" "that which is shown" and "that which is given to be heard". Forthly, it is formed over the "entire" film work.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA POZNAŃ