

Wiesław Godzic

Pojęcie metafory i metonimii filmowej

Język Artystyczny 1, 141-154

1978

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Pojęcie metafory i metonimii filmowej

Metafora i metonimia są pojęciami często występującymi w tekstach teoretycznofilmowych. Traktowane jako najbardziej rozpowszechniony rodzaj stylistycznych figur filmowych mają wiele egzemplifikacji w postaci klasycznych przykładów z niemniej klasycznych utworów. Wydaje się jednak, że naukowa refleksja nad ich istotą, budową, funkcją w dziele filmowym nie wychodzi poza wstępne uwagi uznające metaforę za „skrócone porównanie” czy „omówienie jednej rzeczy, gdy myśli się o drugiej”¹.

Należy również sądzić, że zbyt mechanicznie przekładano definicję metafory jako tropu poetyckiego (retorycznego) na grunt filmowy, nie uwzględniając specyfiki tej ostatniej sztuki (w jak najgłębszym sensie). Można bowiem wysnuć wniosek z dotychczasowych wypowiedzi na ten temat, że metafora filmowa ma specyficzną tylko „formę”, „kształt”, natomiast semiotyzacja powstaje w identyczny sposób, jak w przypadku tropów języka werbalnego. Tymczasem zagadnienie nie jest tak oczywiste. Proponuję określić metaforę i metonimię w terminach logiczno-semantycznych i spróbować stworzyć semantyczny model figury — tym samym ukazać problemy, jakie napotyka filmoznawca, który chce ten model dookreślić i umieścić w kontekście systemu filmowego.

METAFORA I METONIMIA JAKO OPERACJE SEMANTYCZNE

Niewątpliwie były to — historycznie rzecz ujmując — najważniejsze tropy poetyckie. Człony metafory (inaczej przenośni), co najmniej dwa, łączyły się przez podobieństwo, które może być trójstopniowe: rodzaju *simile* lub *dissimile*, albo przeciwieństwo. Metonimia zaś była rodzajem tropu, w którym znaczenie wyrazu pozostawało w rzeczywistym związku (logicznym nie porównawczym) z zamierzoną treścią znaczeniową².

¹ Cyt. za: M. Blach: *Metafora*, „Pamiętnik Literacki” LXVII, 1976, z. 3.

² H. Lausberg: *Tropy*, „Pamiętnik Literacki” LXII, 1971, z. 3.

Dawniejsze teorie metafory (m.in. substytucyjna i porównaniowa) określały możliwość przekładu sensu figury na takie wyrażenie literalne, które jest równoważne do metaforycznego. Twórca dokonuje operacji, używając nie znaczenia Z , lecz funkcji $f(Z)$. Odbiorca dekoduje wyrażenie, znajdujące funkcję odwrotną $f^{-1}(Z)$, by złożenie $f^{-1}f(Z)$ było równoważne Z^3 .

Ogólnie przyjęta teoria interakcyjna ujmuje wypowiedź metaforyczną złożoną z dwóch przedmiotów: głównego i pomocniczego — jako zabieg selekcjonujący, uwypuklający i organizujący cechy przedmiotu głównego, na który nakłada „system implikacji skojarzeniowych” typowych dla przedmiotu pomocniczego⁴. Interesujące są więc próby określenia metafory nie wyłącznie w polu języka poetyckiego (werbalnego), lecz w kategoriach zmian semantycznych dokonywanych na znakach (tzn. znaczeniach). Taką orientację wykazuje hipoteza Marcusa B. Hestera. Wprowadzając pojęcie „obrazowości metaforycznej”, autor określa czynniki determinujące proces. Są to aspekty: psychologiczny (pamięć wiąże język i obrazy desygnatów, więc wspólność skojarzeń jest zagwarantowana m.in. przez język), historyczny (historia-diachronia wiąże język i wybrane obrazy), wewnątrztekstowy (systemowy, intencja czyli styl sprawuje kontrolę nad obrazowością) i czynnik natury psychologiczno-fizjologicznej (widzenie aspektowe rządzi obrazowością — co ma miejsce tylko w metaforze)⁵.

Jerzy Pelc proponuje zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory. Na podstawie rozważań nad różnorodnością funkcji znaku Pelc stworzył czworokąt semantyczny. Wierzchołkami są autor (1), który postrzega desygnat rzeczywistości (2) i wyraża go za pomocą znaku (3), natomiast odbiorca (4) w procesie percepcji postrzega znak i desygnat rzeczywistości. Konsekwencją tych założeń jest model trójkąta metaforycznego WW_1W_2 . Wyrażenie metaforyczne W powstaje przez połączenie cech pojęć niemetaforycznych W_1 i W_2 (różnokształtnych i różnoznaczących w ten sposób, iż W_1 zapewnia równokształtność (pomimo różnoznaczącości z W), a W_2 — równoznaczącość lub równoważność (pomimo różnokształtności z W). Istotny także w tym schemacie jest aspekt pragmatyczny: dopiero bowiem odczytanie i zrozumienie zabiegu semantycznego, a nie stworzenie metafory, zapewnia jej funkcjonowanie w komunikowaniu⁶.

Równie istotne dla naszych rozważań są propozycje Mariana Przełęć-

³ M. Blach: *op. cit.*, s. 220.

⁴ *Ibidem*, s. 222.

⁵ M. B. Hester: *Obrazowość i wolne skojarzenia*, „Pamiętnik Literacki” LXII, 1971, z. 3, s. 240—241.

⁶ J. Pelc: *Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory*, [w:] *Problemy teorii literatury*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1976.

kiego i Andrzeja Zgorzelskiego. Przełęcki, zastanawiając się nad filozoficznymi aspektami metafory, wprowadza dwa rodzaje wiedzy niezbędnej do zaistnienia sytuacji metaforycznej. Istnieje więc logiczna zależność jakiejś wypowiedzi od ogółu powszechnych i oczywistych prawd W (wiedza W to „obiegowe przekonania, wiedza potoczna wspólna dla osób mówiących danym językiem, od której odstępstwo wymaga zawsze jakichś wyjaśnień czy usprawiedliwień”)⁷. Ponadto odbiorca metafory musi przyswoić wiedzę „przysłowiową” W^* („tworzą ją twierdzenia przypisujące danemu pojęciu cechy trwałe z nim — w świadomości danej wspólnoty językowej — skojarzenia i w szczególności jego cechy »przysłowiowe«”)⁸. Nawiasem mówiąc, tego rodzaju dystynkcja może być bardzo interesująca dla rozważań nad kulturą i antropologią filmu, jakkolwiek będzie cenna i w naszym zagadnieniu.

Natomiast Zgorzelski dokonuje formalizacji niektórych tropów. Metafora jest „jednosystemowym wzbogaceniem znaczenia”, „znaczenie metaforyczne (Sm) jest równoważne ($(=)$) zbiorowi znaczeń (\cdot) dwóch lub więcej znaków (Sz_1, Sz_2) w danym kodzie językowym (KJ)”, a skrótowa formuła brzmi: $Sm (=) Sz_1KJ \cdot Sz_2KJ^9$.

METAFORA I METONIMIA W FILMIE — FIGURY STYLISTYCZNE CZY RODZAJ DISKURSU

Według Borysa Eichenbauma „kinematografia ma własny język, czyli stylistykę i własne środki frazeologiczne”¹⁰. Metafora powstaje, gdy reżyser chce skomentować znaczeniowo jakiś moment lub całość filmu, gdy „trzeba umieścić coś od autora, ponad tematem”. Metafora filmowa musi opierać się na słownej — stwierdza Eichenbaum — „[...] tylko wtedy widz zrozumie metaforę, gdy [...] w swym zapasie słów ma odpowiednie wyrażenie metaforyczne”¹¹. Ważne miejsce w procesie metaforycznym zajmuje mowa wewnętrzna — bardziej płynna i nieokreślona niż mowa mówiona. Jest ona nie tylko psychologicznym elementem percepcji, ale i elementem konstrukcyjnym samego filmu. Warunkiem koniecznym bycia metaforą jest obrazowość (zagwarantowana w kinie). Eichenbaum pisze: „[...] jeśli metafora słowna nie pojawia się w świadomości odbiorcy w postaci wyraźnego obrazu wizualnego (gdzie wyrażenie metafory-

⁷ M. Przełęcki: *O metaforze w filozofii*, [w:] *Moralność i społeczeństwo. Księga pamiątkowa dla Prof. dr M. Ossowskiej*, Warszawa 1969, s. 11.

⁸ *Ibidem*, s. 15.

⁹ A. Zgorzelski: *O funkcjonalnym pojmowaniu tropów. Propozycje*, „*Teksty*” 1976, nr 1, s. 60, 65.

¹⁰ B. Eichenbaum: *Problem stylistyki filmowej*, [w:] *Estetyka i film*, pod red. A. Helmana, Warszawa 1972, s. 50.

¹¹ *Ibidem*, s. 63.

czne wypiera słownikowe), to metafora filmowa nie sięga granic możliwości ekspresywnych pełnego zdania słownego.”¹²

Podobnie traktuje to pojęcie Jurij Tynianow. Zakres środków stylistycznych kina (każdy środek stylistyczny jest jednocześnie środkiem znaczenia) obejmuje nie tylko tradycyjne jakości technicznego pochodzenia (skrót perspektywiczny, montaż), ale większe jednostki innego rodzaju. Jako przykład środka stylistycznego podaje Tynianow „zbliżenie poruszających się nóg zamiast obrazu idących ludzi, które koncentruje uwagę na asocjacyjnym detalu, podobnie jak synekdocha w poezji”¹³. Analogiczną (znaczeniową) płaszczyznę konstrukcji elementów dostrzega Tynianow w metaforze. „Podobnie funkcjonuje w kinie metafora. Jeśli pokażemy całujących się ludzi, to w następnym kadrze możemy przenieść tę czynność na innych nosicieli, »całować się« będą gołębie. Przedmiot zostaje podzielony, ten sam znak odpowiada różnym nosicielom; jednocześnie ulega rozczłonkowaniu sama czynność, w drugiej paraleli (gołębie) występują tylko jej określone zabarwienia znaczeniowe.”¹⁴

Sergiusz Eisenstein, analizując swoje utwory w cyklu studiów teoretycznych, dostrzega dwa stadia formowania się metafory filmowej. Pierwsze (jak twierdził Eichenbaum) polega na operowaniu metaforą prymitywną: „Droga do zrozumienia normalnego języka filmowego całkiem naturalnie wiodła przez stadium wpadu w dziedzinę prymitywnej metafory. Ciekawe, że pod tym względem zbliżyliśmy się do metody twórczej starożytności. Na przykład »poetycki« obraz centaury jest przecież po prostu połączeniem człowieka i konia, co ma wyrażać myśl, którą nie sposób jest oddać za pomocą bezpośredniego obrazu.”¹⁵ Przykładem tego typu są zestawienia przedstawicieli partii drobnomieszczańskich z instrumentami muzycznymi w *Październiku*: „Harfy były plastyczną definicją miękkich przemówień oportunistów mienszewickiego na Drugim Zjeździe Rad w roku 1917. Bałajki 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«.”¹⁶

Etap bardziej dojrzały związany jest z przekonaniem, że „[...] tajemnica kompozycji montażu leży w emocjonalnej strukturze języka. Albowiem zarówno sama zasada montażu, jak i jego swoisty

¹² Ibidem, s. 64.

¹³ J. Tynianow: *Prawa kina*, [w:] *Estetyka i film...*, s. 74, 73.

¹⁴ Ibidem, s. 75.

¹⁵ S. Eisenstein: *Wybór pism*, Warszawa 1959, s. 86.

¹⁶ Ibidem, s. 89.

układ są ściślym odzworowaniem burzliwego emocjonalnego języka.”¹⁷ Eisenstein pisze o mowie wewnętrznej, która pozwala tworzyć metaforę właściwą w zgodzie z emocjonalną strukturą języka. Przykładem tej drugiej metafory — właściwej, skojarzeniowej (wymagającej nie tylko percepcji wizualnej, ale konstrukcji myślowej) — są kadry lwów w *Pancerniku „Potiomkinie”* („trzy niezależne duże plany różnych marmurowych lwów w różnych pozach stapały się w jednego lwa w skoku, co więcej — w inny wymiar filmowy, w ucieleśniony okrzyk metaforyczny: »Ryknęły kamienie«”)¹⁸.

Karol Irzykowski dając w *Dziesiątej Muzie* pewne sugestie znakowego traktowania filmu, pisze o metaforze: „[...] przenośnią w kinie jest to, co daje niewidzialność w naczyniu widzialności.”¹⁹ W innym miejscu przedstawia model funkcjonowania metafory: „[...] sprawa, której wizję wywołać się zamierza, wyrażona zostaje w sposób trafny, choć niby niezgodny z jej istotą — przenosi się w coś innego. Bo przecież pars pro toto jest tylko jedną z wielu przenośni poetyckich; przecież bywa, że na przykład część zostaje wyrażona przez całość, przez przyczynę itd. Owa trafna niezgodność jest tajemnicą i urokiem każdej przenośni.”²⁰

Próbie systematyzacji tego nurtu rozumienia metafory (jako pojedynczej, autonomicznej figury) stanowią uwagi Jerzego Płażewskiego. Autor *Języka filmu* za metaforę uważa „nadanie pojęciu nowego, szerszego, przenośnego sensu przez zestawienie z drugim pojęciem” (metafora różni się od antytezy tym, że nie stanowi połączenia elementów analogicznych, i od symbolu, że w tym ostatnim nie ma operacji zestawienia). Jeden człon metafory tkwi mocno w dramacie, drugi bywa spoza dramatu i nabiera sensu jedynie w połączeniu z członem pierwszym. Płażewski wyróżnia trzy rodzaje metafor: wizualne, dramatyczne i dźwiękowe²¹.

Uważam, że taki sposób rozumienia metafory trzeba uznać (za Eisensteinem) za historycznie konieczny i niezbędny we wczesnym stadium twórczości i teorii filmu. Katalogowanie i definiowanie metafory za pomocą tak zwanych „środków stylistycznych” (wyróżnianie konkretnych planów, rodzajów montażu, filmowych znaków interpunkcyjnych) nie jest przydatne do analizy współczesnych utworów ze względu na zmiany, jakie zaszły w samym przedmiocie (filmie).

¹⁷ Ibidem, s. 89.

¹⁸ Ibidem, s. 92.

¹⁹ K. Irzykowski: *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1957, s. 123.

²⁰ Ibidem, s. 122.

²¹ J. Płażewski: *Język filmu*, Warszawa 1961.

Nowe koncepcje zawierają propozycje współczesnych nam teoretyków (przede wszystkim Jeana Mitry i Christiana Metzsa). Roman Jakobson — twórca fundamentalnej dla semiotyki filmu tezy: „materiałem kina jest rzecz optyczna i akustyczna zamieniona w znak”²² — jest także autorem stwierdzenia: „pars pro toto jest podstawową metodą filmowej przemiany w znaki.” Zdaniem Jakobsona „[...] film idzie drogą metonimii lub metafory, które są dwoma podstawowymi rodzajami konstrukcji filmowej.”²³

Obok więc typowych przykładów analizy tego pojęcia jako pewnej »figury« zaistniałej dzięki konkretnym »chwytom« stylistycznym daje się zauważyć tendencja do ujmowania metaforyczności i metonimiczności w kategoriach szerszych, a nie tylko jednego z podstawowych sposobów organizacji dzieła. Metafora i metonimia — według Jakobsona — są połączone z pojęciami paradygmatu i syntagmy (terminy te zapożyczone z językoznawstwa na gruncie filmowym zaczęły oznaczać dwa sposoby uporządkowania znaków). Istnieją dwa zasadnicze typy dyskursu:

1) metaforyczny, p a r a d y g m a t y c z n y (zasada podobieństwa lub kontrastu),

2) metonimiczny, s y n t a g m a t y c z n y (zasada wyrażania całości przyczyny przez skutek)²⁴.

Natomiast Jean Mitry twierdzi, że metafora jest formą metonimii (w filmie istnieje tylko porównanie lub asocjacja porównawcza). Słynna sekwencja lwów z *Pancernika „Potiomkina”*, będąca w powszechnym przekonaniu metaforą, jest w gruncie rzeczy zbudowana na asocjacji porównawczej trzech zmontowanych — przyległych — kadrów, funkcjonuje więc jako struktura syntagmatyczna — wywodzi Mitry²⁵.

Za metonimicznością czyli syntagmatyczną naturą dzieła filmowego opowiada się również Roland Barthes, który uważa: „[...] w filmie nie ma literackiej tendencji do metafory, nie ma tendencji do budowania dzieła »w pionie«, ale »w poziomie« zgodnie z nakładaniem się filmowej struktury na ciągłą strukturę świata.”²⁶

Oryginalną próbę połączenia koncepcji metafory jako figury retorycznej i procesu semantycznego są prace Christiana Metzsa. Stwierdza on, że dla właściwego konotowania filmu niezbędna jest najpierw denotacja (zobiektywizowany obraz świata przed kamerą). Konotacja to forma denotacji wzbogacona o retorykę i środki ściśle filmowe (indywidualny styl

²² R. Jakobson: *Upadek filmu?*, [w:] *Estetyka i film...*, s. 94.

²³ Ibidem, s. 94.

²⁴ Cyt. za: Z. Czeczot-Gawrak: *Z badań nad początkami filmologii*, Wrocław 1975, s. 116.

²⁵ J. Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I, Paris 1963, s. 424.

²⁶ Cyt. za: A. Jackiewicz: *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 46.

filmowca, styl gatunku, symbole)²⁷. Techniczne środki odgrywają, według Metz, zasadniczą rolę przy tworzeniu i nadawaniu znaczenia figur. Figurę tworzą: ruchy kamery, wariacje w rozmiarach zdjęcia, zmiany i powroty obrazów, zaciemnienia, przesłony, symultaniczne obrazy (obrazy podzielone dystynktywnymi ramami)²⁸.

Natomiast w ostatniej pracy na temat figur Metz pisze o operacjach metonimicznych i metaforycznych w dyskursie filmowym²⁹. Stwierdza: „[...] widzę ważne skrzydło mojego problemu: operacje metaforyczne i metonimiczne w łańcuchu filmowym, operacje, chodzi raczej o »operacje« niż metafory i metonimie izolowane — i bardziej generalnie — procedury przedstawienia obrazowego upostaciowania.”³⁰ Metz rozważa pojęcie metafory w szerokim kontekście, pisze bowiem: „W tej skomplikowanej kwestii jest strona retoryki, starej i klasycznej, z jej teorią figur i 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 parę metafora / metonimia.” Rozpatrując etymologię klasycznej metonimii »bordeaux« (miejsce produkcji zamiast produktu), pisze o akcie metonimicznym jako decyzji wyboru wśród wielu skojarzeń logicznych jednego z nich. Oznacza to przejście z „technicznego” poziomu rozumienia figury w sferę semantyki (wykorzystując psychologię i psychoanalizę). Metz rozważa figury „zużyte” i „rodzące się” oraz figury „wąskie” i „szerokie” (według terminologii Lacana, którą posługuje się Metz, metafora ma swój początek w zgęszczeniu — kondensacji, metonimia w przeniesieniu).

Wychodząc od analizy wersu Hugo *ubraną w prostoduszną uczciwość i białe płótno*, proponuje Metz dwa porządki interpretacji. Według klasycznej retoryki jest to sprzęgnięcie za pośrednictwem jednego członu zdania dwóch innych, a więc przykład „wąskiego kodażu figur”. Ten sam tekst w porządku metaforyczno-metonimicznym można uznać za operację metaforyczną (uczciwość jako ubiór) i metonimiczną (białe płótno: biały / prostoduszny).

Artykuł kończy nie tyle propozycja badawcza, co zestaw pytań dotyczących istnienia tych figur w filmie. Metz pyta: „Czy brać pod uwagę podział lingwistyczny, czy retoryczny? Czy jest coś takiego jak »wielki plan« w swojej istocie, czy stosowanie tego pojęcia nie wymaga większej ilości operacji, z których jedne są metaforą, inne metonimią? Czy nie

²⁷ Cyt. za: Z. Czeczot-Gawrak: *U podstaw semiologii filmu. Wokół teorii Christiana Metz*, [w:] *Studia z historii semiotyki*, t. I, Wrocław 1971, s. 241—267.

²⁸ Ch. Metz: *Language and cinema*, Hague-Paris 1974, s. 132.

²⁹ Ch. Metz: *L'incandescence et le code*, „Cahiers du Cinema” III, 1977, nr 247, s. 5—22.

³⁰ *Ibidem*, s. 7.

trzeba najpierw skonstruować dróg tekstu od procesu metaforycznego i metonimicznego? A na planie psychoanalitycznym: czyż zgęszczenie nie implikuje zespołu przeniesień — i jeden z tych szeregów wchodzi w drugi.”³¹

Jedną z nielicznych prób analizy metafory i metonimii rozumianych nie tylko jako znaki wizualne — figury, ale także jako procesy znaczeniowe w filmie stanowią uwagi Lindy Williams o *Psie Andaluzijskim* Louisa Bunuela i dwóch filmach Alaina Resnais’ego *Hiroszima, moja miłość* i *Zeszłego roku w Marienbadzie*³². Williams rozpoczyna badanie filmów Resnais’ego od analizy konkretnych znaków wizualnych (ręce Japończyka i Niemca w *Hiroszimie*, ...), które — jej zdaniem — stanowią o typie dominanty wiążącej elementy w dyskurs. Wnioskując z konkretnych przykładów, autorka udowadnia, że w filmach tych nie funkcjonuje Jakobsonowski podział. Daje się bowiem zauważyć nie tylko załamanie, ale i odwrócenie Jakobsonowskiego porządku: realizm metonimii nie jest realizmem świata, „oczywisty radykalny realizm metonimii cofa nas do sztuczności (*artifice of the work*), podczas gdy sztuczność metafory zwraca nas do rzeczywistości świata”³³. Film musi więc operować podwójną osią: zarówno osią syntagmy, jak i systemu. Można wywnioskować z wywodu autorki, że metafora i metonimia zajmują w organizacji elementów dzieła filmowego równorzędne pozycje, a ściślej: figury te są podzbiorem jednakowej mocy, jeśli przez moc zbioru w strukturze utworu filmowego uznamy statystyczną zdolność jego elementów do tworzenia określonych relacji.

Analizując metafory w filmach surrealistycznych, dochodzi Williams do interesującego podziału. Dzieli figury na odnoszące (referential) i nie odnoszące (non-referential). Pierwsze pozwalają widzowi konstruować konotatywny system z dwóch elementów figury, ten system występuje jako komentujący dyskurs. Drugi typ to figury autonomiczne, znaczą tylko wtedy, jeżeli tworzą dyskurs³⁴. Istotną okazuje się kolejność, sekwencyjność elementów figury. W filmie Ericha Sternberga *Szanghaj Ekspres* pocałunek bohaterów zostaje porównany z gwizdkiem lokomotywy (obraz dźwięczący). Tylko pokazanie najpierw pocałunku, potem gwizdka może dać efektywną metaforę (jakkolwiek figury surrealistyczne burzą ustalony porządek)³⁵.

³¹ Ibidem, s. 9—21.

³² L. Williams: *The prologue to 'Un Chien Andalou': a surrealist film metaphor*, „Screen” 1976/1977, vol. 17, nr 4, s. 24—33.

L. Williams: *Hiroszima and Marienbad: metaphor and metonymy*, „Screen” 1976, vol. 17, nr 1, s. 34—39.

³³ L. Williams: *Hiroszima...*, s. 38—39.

³⁴ L. Williams: *The prologue...*, s. 24.

³⁵ Ibidem, s. 31—33.

UWAGI I PROPOZYCJE

A. Jak postrzegamy metaforę?

Na pozór wydaje się, że dowolność i różnorodność w postrzeganiu znaku przedstawionego na ekranie musi być niewielka. Przeczą temu jednak najnowsze badania. To, że aspekty wewnętrzztekstowy i historyczny (kulturowy) obrazowości (według rozróżnienia Hestera) są motywowane i determinowane, nie ulega wątpliwości. Problem w tym, czy psychologiczno-fizjologiczny aspekt znaku filmowego jest także determinowany? Okazuje się, że tak, bowiem percepcja wyglądów przedstawionych na ekranie ma podłoże psychologiczne (przedmiot nie jest dany doznaniowo lecz wyobrazeniowo). System percepcyjny jest upodobniony do kodu, wyglądy zewnętrznego świata są rozłożone na cząstki elementarne z jednoczesnym poklasyfikowaniem ich³⁶. Znak filmowy jest znakiem dźwięczącym, a przecież „[...] »kod muzyki« jest unieważniony w filmie i wchodząc w jego system staje się wehikułem znaczeń. Muzyka umożliwia konotację — gdy film odwołuje się do tkwiących w kulturze znaczeń lub wtedy, gdy film sam wytwarza konwencje, dzięki którym porządki naturalne stają się symbolicznymi.”³⁷

Wnioski wynikające dla naszego tematu są następujące:

— mówiąc o postrzeganiu metafory mamy na uwadze percepcję wzrokową i słuchową pewnej sekwencji znaków, percepcję złożoną, w dużym stopniu determinowaną,

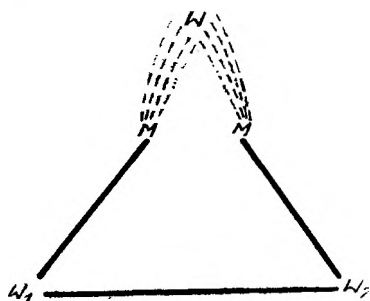
— niewiele miejsca w dotychczasowych rozważaniach zajmowała strona dźwiękowa metafory. Dźwięk (warstwa audytywna) pełni funkcję znakową i może tworzyć figurę, jak i niszczyć jej ikonyczną formę.

B. Jak metafora znaczy?

Proponowany przez Pelca trójkąt metaforyczny (języka werbalnego) ulega zaburzeniu, gdy na drodze W_1-W i W_2-W znajdzie się medium — kamera filmowa. Jak wykazuje doświadczenie filmowe, układ medium — odbiorca (M) nie jest w mocy zachować równokształtności (przy braku równoważności), a także — równoważności (przy braku równokształtności) między innymi ze względu na skomplikowaną percepcję znaków ikonicznych i audytywnych. Mamy wówczas do czynienia z modelem probabilistycznym trójkąta metaforycznego, gdzie właściwą drogę (kod

³⁶ H. Książek-Konicka: *O psychologicznych podstawach ikonicznych kodów rozpoznawczych*, [w:] *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, pod red. A. Helmana, Warszawa 1977, s. 11—36.

³⁷ A. Helman: *Funkcja znakowa muzyki i słowa w przekazie filmowym*, [w:] *Z zagadnień semiotyki...*



Rys. 1. Model probabilistyczny trójkąta metaforycznego w filmie

odbiorczy) wybiera (lub nie) odbiorca-widz. Również nie wydaje się, aby tylko dwa rodzaje wiedzy W i W^* gwarantowały właściwy proces semantyczny. Dla zrozumienia złożonej figury filmowej niezbędna jest znajomość reguł i konwencji języka filmu (stylu, gatunku, szkoły filmowej, kinematografii narodowej). Często istotna jest rekonstrukcja idiolektu twórcy (np. w kinie autorskim Ingmara Bergmana, Federico Felliniego). Oczywiście wiedza W i W^* w jakimś sensie zawierają te wskazania, w procesie semantyzacji utworu ekranowego są one jednak decydujące i trzeba je wymieniać na pierwszym miejscu. Mamy tu do czynienia z sytuacją znacznie trudniejszą niż w przykładzie wiersza Wisławy Szymborskiej: *Choć różnimy się od siebie / Jak dwie krople czystej wody* — czy więc nie różnimy się (dwie krople są identyczne — wiedza W^*), czy różnimy się (dwie krople pod mikroskopem są różne — wiedza naukowa, częściowo W)?

C. Miejsce w dyskursie

Cytowani teoretycy nie są bynajmniej zgodni co do istoty procesu metaforycznego. Gdy jedni ustanawiają porządek i rozdzielają figury (Jakobson), inni podają przykłady na załamanie porządku syntagmatyczno-paradygmatycznego (Mityr). Metz rozwija cztery figury według retoryczno-lingwistycznej kwalifikacji:

- metafora w syntagmie,
- metafora w paradygmacie,
- metonimia w syntagmie,
- metonimia w paradygmacie.

Przypomnijmy, że Williams znajduje potwierdzenie odmiennego porządku, niż dotychczas wiązane z tymi pojęciami (w filmach Resnais'ego)³⁸.

³⁸ L. Williams: *The prologue...*, s. 31—33.

Wydaje się, że istnieje dowolność w przypisywaniu tym figurom roli w dyskursie (jedne tworzą, inne komentują dyskurs). Na prawach hipotezy trzeba zauważyć, że żywotność metafory prymitywnej jest uwarunkowana względami percepcyjnymi. Metafora wizualna (w rodzaju Griffithowskiej kobiety z kołyską) byłaby niezbędnym percepcyjnie sygnałem rozpoczęcia procesu metaforycznego (semantycznego). Specyfika i ulotność kolejnych sekwencji dzieła wymaga wzmocnienia i zaakcentowania początku złożonego procesu mentalnego.

D. Formalizacja

Wzór Zgorzelskiego znacznie się komplikuje w przypadku znaczenia metafory filmowej S_{mf} . Czym jest „kod językowy” KJ w filmie, czy nie należy mówić o pewnej sumie kodów składających się na system języka filmowego³⁹ (kody takie wyróżnił na przykład Metz)? Wówczas $KJ = K_1J K_2J \dots K_nJ$, ale suma tych kodów byłaby wielce skomplikowana (niektóre mogłyby się wykluczać — np. muzyka i obraz). Równocześnie wiemy, że każdy znak filmowy funkcjonuje w kodzie kulturowym KK (jednym lub kilku), co zapewnia powszechną zrozumiałość utworu filmowego, ale i przyczynia się do powstania wielu niejasności semantycznych. Bynajmniej nie chodzi tylko o takie rozumienie KK , jakie proponuje Zgorzelski w odniesieniu do alegorii (*lis* funkcjonuje w KJ i KK , które umożliwiają abstrakcyjne uogólnienie: *lis* = *chytrość*). Na nasz użytek KK zawierałby np. repertuar gestów filmowych historycznie zmiennych, elementy ikonograficzne umożliwiające konotację (ikonografia filmu gangsterskiego). Wówczas znaczenie metafory filmowej jest równoważne zbiorowi znaczeń dwóch lub więcej znaków w danym kodzie językowym KJ (z poczynionymi zastrzeżeniami) i zbiorowi znaczeń sumy tych znaków w danym kodzie kulturowym KK . Skrócowa formuła brzmi:

$$S_{mf} (=) (Sz_1KJ \cdot Sz_2KJ) \cdot Sz_1 \cup z_2KK.$$

³⁹ W tym miejscu pojawia się kolejna pułapka formalizowania i logizowania zagadnień sztuki. Mamy niewątpliwie do czynienia z sumą kodów (zbiorem nowym, do którego należą wszystkie elementy zbiorów składowych i tylko te), ale nie pozostają one obojętne względem siebie — nakładają się, wykluczają (co by znaczyło, że KJ jest zbiorem tworzonym przez elementy wspólne zbiorów składowych według jakiejś zasady). W teorii mnogości należałoby więc mówić o iloczynie zbiorów! Zręczniejsze jednak wydaje mi się mówić o powyższym zastrzeżeniu.

Natomiast znaczenie metonimii filmowej S_{Mf} ma podobną formułę, z zastrzeżeniem, iż znaczenie tych znaków pozostaje do siebie w konkretnej relacji (funkcji), czyli istnieje między nimi związek logiczny, np. większości, dominacji. Formuła skrótowa brzmi:

$$S_{Mf} \langle = \rangle S_{mf} \quad \text{i} \quad Sz_1 = f(Sz_2) \text{ lub } Sz_2 = f(Sz_1).$$

Веслав Годзиц

ПОНЯТИЕ МЕТАФОРЫ И МЕТОНИМИКИ В КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Содержание

Автор предлагает определить понятие метафоры и метонимии логично-семантическими терминами и создать семантическую модель фигур, а затем применить эту модель для исследования кинопроизведения. В первой части представляет различные способы понимания метафоры (давние теории: субституционная и сравнительная, а также интерактивная). Обращает внимание на новые работы Hester'a, вводящего понятие метафорической образности, и семантико-формалистические модели Pele'a и Згожельского.

Во второй части статьи представляет историческое развитие этих понятий в теории фильма. Автор приходит к выводу, что существуют два вида понимания метафоры и метонимии: а) как отдельной, автономной фигуры, б) как вида разговора, семантического процесса.

Много внимания автор посвящает анализу метафор и метонимии как значащим процессам в фильмах Resnais. Williams пытается показать согласованность и неразделимость обеих тенденций, указывая на проникание обоих видов фигур: референциальных и нереференциальных.

В заключении автор предлагает семантическую и сформализованную модель метафоры и метонимии кино, одновременно считая, что полное выяснение перцепции и механизма значения метафоры требует проведения многочисленных психологично-семиотических исследований, а также в области культурологично-антропологических аспектов экранного произведения.

Wiesław Godzic

NOTION DE MÉTAPHORE ET DE MÉTONYMIE CINÉMATOGRAPHIQUE

Résumé

Dans cette thèse l'auteur propose de déterminer les notions de métaphore et de métonymie en termes logico-sémantiques ainsi que de créer un modèle sémantique des figures. Ce modèle devra être ensuite appliqué à l'étude de l'oeuvre cinématographique. Dans la première partie l'auteur présente différentes manières de concevoir les métaphores (théories plus anciennes de substitution, comparative et d'interaction). Ensuite il souligne les thèses plus récentes: celles de Hester intro-

duisant la notion de „pittoresque métaphorique” et celles de Pelc et de Zgorzelski sur les modèles sémantico-formalistes.

Dans la deuxième partie il esquisse le développement historique de ces notions dans la théorie du film. L'auteur vient à la conclusion qu'il y a deux façons de concevoir la métaphore et la métonymie:

- a) comme une simple figure autonome,
- b) comme un type de discours, de processus sémantique.

Pour terminer l'auteur présente des propositions du modèle sémantique et formaliste de la métaphore et de la métonymie cinématographique. Il souligne également la nécessité de poursuivre de nombreuses recherches à la fois psychologico-sémiotiques et culturalo-antropologiques de l'oeuvre cinématographique afin de parvenir à une explication complète de la perception et du mécanisme de la signification de la métaphore.