

Tadeusz Szczepański

Film a wizja senna

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (8), 122-139

1973

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Tadeusz Szczepański

Film a wizja senna

*Jesteśmy utkani ze snów, a sny są
utkane z nas.*

Jean-Luc Godard

Granica między snem a jawą wyznacza dwie odrębne płaszczyzny funkcjonowania ludzkiej psychiki. Jakkolwiek istnieje interferencja między obiema sferami, obustronne przenikanie nie jest świadome. Przepływ rzeczywistości do snu jest — udowodniał Freud¹ — operacją podświadomą, natomiast treść snu pojawia się w naszej świadomości w formie wspomnienia mglistego i ulotnego². U Baudelaire'a:

Straszliwy pejzaż niezbadany
Nawet we śnie okiem człowieka
Trwa jeszcze we mnie o świtanie,
Choć go porywa mgła daleka³.

„Nic jeszcze nie wiemy o śnie, do którego jest tak

¹ Z. Freud: *Wstęp do psychoanalizy*. Warszawa 1957, s. 67—213.

² Nie jest potwierdzone przez psychologię przekonanie Bretona, że „umysł w swym normalnym funkcjonowaniu jest posłuszny sugestiom, które doń napływają z głębszej nocy snu” (K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa 1969, s. 118—119).

³ Ch. Baudelaire: *Sen paryski*. W: J. Starzyński; *Romantyzm i narodziny nowoczesności*. Warszawa 1972, s. 130.

trudno dotrzeć, że możemy go opisać tylko posługując się obudzoną pamięcią”⁴ — napisał Sartre w *Wyobrażeniu*. Według niego także wizja senna wyklucza pod warunkiem *sine qua non* element świadomy i odwrotnie⁵.

Te zasadnicze trudności metodologiczne nie uwalniają nas wszakże od przekonania, iż spektakl filmowy żywi się snem, tak jak sen żywi się filmem, o czym wiedzą nie tylko kinomani⁶. Współczesna filmologia starannie penetrująca relacje: film — rzeczywistość czy film — literatura unika rozwijania analogii pomiędzy zjawiskiem sennym a zjawiskiem filmowym. Jedyłą teorię filmu jako snu sformułował Edgar Morin w książce *Kino albo człowiek wyobrażony*⁷, uwagi na ten temat rozsiały także w swoich esejach⁸ Pier Paolo Pasolini, filmowiec-teoretyk, od którego teorii wolimy wszakże „zielone drzewo” jego ekranowej twórczości. Te nieliczne próby odsłaniają poznawczy obszar tyleż fascynujący, co zdradliwy. Wyrażone językiem eseju (u Morina) czy pseudonaukowym żargonem (u Pasoliniego) konstatacje te nie mają rangi naukowych rozstrzygnięć, ale spełniają ważną rolę inspirującą. Spróbujmy pójść tropem ich sugestii.

W zwierzeniach pacjentów gabinetów psychoanalitycznych i pracowni badań zjawisk sennych stałym leitmotivem są porównania przeżytego snu z filmowym seansem. Psychoanalityk S. Lebovici notuje „ów częsty w posiedzeniach analitycznych lapsus,

Film
snem
według
Morina

Mówią o
filmie
myśląc
o śnie

⁴ J. P. Sartre: *Wyobrażenie*. Warszawa 1970, s. 295.

⁵ „Sen jest świadomością, która nie może porzucić postawy wyobrażającej (...) charakterystyczną cechą świadomości sennej jest utrata samego pojęcia rzeczywistości” (Sartre: *op. cit.*, s. 303—304).

⁶ Por. G. G. Luce, J. Segal; *Sen, marzenie senne, czuwanie*. Warszawa 1959, s. 312—317.

⁷ E. Morin: *Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris 1956.

⁸ P. P. Pasolini: *Film poetycki*. „Kultura Filmowa” 1971 nr 9, s. 23—46 i tegoż autora: *Strach przed naturalizmem*. „Miesięcznik Literacki” 1968 nr 2, s. 56—60.

że wielu pacjentów mówi o filmie myśląc o śnie”⁹. Te spostrzeżenia potwierdzają reżyserzy filmowi. Epstein: „(...) film stworzył najbardziej odpowiednią formę sprowadzania marzenia sennego do stanu pozornej rzeczywistości (...) wielkie podobieństwo między snem i filmem polega na ich wspólnej, chociaż nieporównywalnej mocy stwarzania świata irrealnego i fantastycznego”¹⁰. Bunuel: „Twórczy mechanizm filmowych obrazów najbardziej spośród wszystkich sztuk wyrażania człowieka przypomina pracę jego umysłu podczas snu. Film wydaje się być nieświadomą *imitacją* (podkr. T. S.) marzenia sennego”¹¹. Przypomnijmy przysłowiowe już określenie kina przez André Malraux jako „fabryki snów”.

Sytuacja
percepcyjna

Analogię pomiędzy wizją senną a seansem filmowym wyraźnie narzuca sama tylko, ujrzana czysto zewnętrznie, sytuacja percepcyjna obu tych zjawisk. „Idę do kina na sposób, w jaki zasypiam”¹² — wyznaje Maurice Henry. Ciemności kinoteatru, wyłączna a mimowolna koncentracja uwagi na ekranowym widmie, wygodna pozycja i nastawienie relaksowe śniącego-widza, wrażenie samotności, zawieszenie funkcji mentalnych, w tym krytycznych (co utrudnia ocenę estetyczną dzieła), wreszcie napięcie emocjonalne nie zakłócanie impulsami zewnętrznymi — oto najważniejsze punkty przecięcia się tych dwóch sytuacji odbiorczych.

Istnieją jednak również — obok tych powierzchownych — powiązania znacznie głębsze. Fenomen olbrzymiej popularności filmu zajmował do tej pory jedynie socjologów. Tymczasem pierwotny sens tej tajemnicy leży — jak się wydaje — w spontanicznej naturalności, z jaką człowiek, nie tylko cywilizowa-

⁹ Cyt. za E. Morin: *Kino oniryczne*. „Kultura Filmowa” 1971 nr 9 s. 17.

¹⁰ J. Epstein: *Ésprit de cinéma*. Genève—Paris 1955, s. 84.

¹¹ L. Bunuel: *Film instrumentem poezji*. „Kultura Filmowa” 1971 nr 9, s. 11.

¹² Cyt. za E. Morin: *Kino i samolot*. „Kultura Filmowa” 1970 nr 1, s. 7.

ny, asymiluje wizualną mowę filmowych obrazów, czyli „naturalnego esperanta”¹³ współczesnej cywilizacji. Naukowa teoria filmu nie wyciąga daleko idących wniosków ze sformułowanych u zarania kina refleksji Bergsona nad zbieżnością estetyki filmu z psychicznymi mechanizmami ludzkiej percepcji i świadomości. Tymczasem te właśnie uwarunkowania natury antropologicznej zdają się wyjaśniać uniwersalność filmowego przekazu. „Uniwersalne tematy, kosmopolityczna produkcja, uniwersalne wpływy i zadania są owocami pierwotnej, antropologicznej uniwersalności”¹⁴. Antropologiczna refleksja nad naturą filmu, rozwijana współcześnie przez Morina i Pasoliniego, prowadzi do zaskakujących spostrzeżeń notowanych już przez Epsteina. Wyłania się z nich koncepcja kina jako stymulatora pierwotnych, archaicznych i magicznych kompleksów wyobraźniowych.

Epstein napisał w 1947 roku w *Filmie diabelskim*, że w porównaniu z literaturą „film rozwija kwalifikacje starsze, które określamy jako prymitywne — emocję i wyobraźnię (...)”¹⁵. Wtórzy mu Morin: „Oto kino. Wszystko, co je interesuje i co w nim interesujące, to ów duch infantylny, jeszcze nie zróżnicowany, nie zmieszany — ludzka totalność”¹⁶. Pasolini mówi o „zwierzęcym, instynktownym, archaicznym, barbarzyńskim, mitycznym, infantylnym, hipnotycznym monstrum”¹⁷, jakim, według niego, jest film, a raczej — jak to określa *per analogiam* do Freuda „podświadomości” — „podfilm” obecny w każdym ekranowym dziele. Wizualna natura filmu odwołuje się przede wszystkim do pierwotnych form

Uniwersalny
język
naszej
cywilizacji

Oto kino
— ludzka
totalność

¹³ Określenie E. Morina. Por. E. Morin: *Naturalne esperanto*. „Kultura Filmowa” 1970 nr 4/5, s. 114—121.

¹⁴ *Ibidem*, s. 121.

¹⁵ Cyt. za Z. Gawrakiem: *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*. Warszawa 1962, s. 163.

¹⁶ Morin: *Naturalne esperanto...*, s. 121.

¹⁷ Określenia Pasoliniego zaczerpnięte z eseju *Film poetycki...*, s. 23—46.

percepcji świata, z których dopiero wyrasta w całym szeregu transformacji myślenie pojęciowe. A zatem, jeżeli w czasie snu ulegają zawieszeniu wszelkie czynności refleksyjnej świadomości rzeczywistego świata, zaś moment refleksji rzeczywistej zabija marzenie senne, to zbliżenie struktur filmowych do struktur sennych nabiera charakteru już nie tylko antropologicznej, ale także estetycznej tożsamości. Bowiem fonofotograficzna natura tworzywa filmowego z wielkim trudem — przypomnijmy ten truizm dla jasności wyводу — poddaje się pojęciowej abstrakcji.

Sfera
najbardziej
pierwotna

Tak więc film sytuuje się w tej sferze ludzkiej egzystencji i ludzkiego poznania, która jest najbardziej pierwotna. Ten twór XX-wiecznej techniki nieświadomie odkrywa jakiś prymarny kontakt człowieka z rzeczywistością i posługując się twórczą metodą montażu prezentuje strukturę ludzkiej imaginacji i poznania. Jest ideałem fizykalnego obiektywizmu dzięki „ontologii obrazu fotograficznego”, a dzięki montażowi „z drugiej strony film jest językiem” ludzkiej subiektywności, która wyraża się również w świecie wyobraźni. Świat imaginarny człowieka jest rodzajem płynnej i migotliwej, subiektywnej i nierzeczywistej ikonosfery, która go spowija i kształtuje jego życie duchowe. Marzenia senne są jej bardzo ważną częścią.

Pomiędzy światem jawy, którego film jest odbiciem, a światem wyobrażeń sennych istnieje podstawowa różnica ontologiczna. Zjawisko senne jest subiektywne, natomiast świat jawy jest bytem obiektywnym. Film jako analogon obiektywnej rzeczywistości rodzi się w momencie aktu spostrzeżenia, jego rzeczywistość materialna ogranicza się do zaświetlonej taśmy celuloidowej i kinematografu. Jednakże „teza snu nie może być tezą percepcji, nawet jeśli na pierwszy rzut oka ją przypomina”¹⁸ — pisze

¹⁸ Sartre: *op. cit.*, s. 299

Sartre, dokonując fenomenologicznej analizy marzenia sennego. Akt percepcji zakłada bowiem obiektywną obecność przedmiotu, „sen natomiast jest wiarą. Wierzę we wszystko, co dzieje się we śnie. Ale tylko wierzę (...) rodzaj fascynacji bez zakładania istnienia nazywam wiarą”¹⁹. W trójczłonowej relacji jawa — film — sen nie ma momentów wspólnych dla wszystkich trzech członów z punktu widzenia odbioru. Jawę z filmowym fantomem łączy moment percepcji czy spostrzeżenie. Fantom filmowy zbliża się do fantomu sennego w emocjonalnym akcie wiary „bez zakładania istnienia”. Natomiast świat snu i świat jawy funkcjonują na opozycyjnych względem siebie prawach psychicznych. Zjawisko niejako wewnętrznego „postrzegania” wizualnych marzeń sennych nie zostało do tej pory w pełni wyjaśnione²⁰. Interesująca nas analogia snu do filmu istnieje dzięki wizualno-ejdetycznej i emocjonalnej istocie syndromu sennego i fenomenowi filmowego. Dzięki niej także film i marzenie sennie wchodzą w różnorakie związki i zależności natury psychoestetycznej.

Filmowy
akt wiary

Do zasadniczych pokrewieństw należy daleko posunięte podobieństwo psychicznych przebiegów przeżycia filmowego i sennego. Psychologiczne odczucie rzeczywistości ekranowej unicestwia częściowo świadomy odbiór estetycznych wartości dzieła. Sugestywne wrażenie realności, jakie odnosimy w trakcie filmowego seansu, wynika z podstawowego prawa estetycznego sztuki filmowej, które tak sformułował André Bazin: „(...) fotografia korzysta z tego, że realność przedmiotu przenosi się na jego reprodukcję

¹⁹ *Ibidem*, s. 301—311.

²⁰ Badania fizjologiczne odnotowują tzw. szybkie ruchy oczu (SZRO) pod powiekami, które są zbieżne z marzeniami sennymi. Fakt ten wskazuje na aktywność receptorów (por. I. Oswald: *Sen*. Warszawa 1968, s. 68—70). Z drugiej strony odnotowano sny ludzi niewidomych od urodzenia, którym brak pojęcia widzenia — polegały one na wyobrażeniach słuchowych, dotykowych, węchowych (por. Oswald: *op. cit.*, s. 66).

Irracjonalna
siła
fotografii

(...) z ową irracjonalną siłą, jaką ma fotografia, siłą, która zmusza nas do wierzenia w jej realność”²¹. Apatetyczne prawo częściowej tożsamości świata jawy ze światem ekranu, jakiemu podlega odbiór widza, powoduje znaczne napięcie emocjonalne. Uczestnikom filmowych seansów znane jest uczucie swobodnego „udziału” w percypowanych wydarzeniach i emocjonalny stosunek do bohaterów. To doskonale znane psychologom filmu zjawisko, szczegółowo opisane pod nazwą „identyfikacji”, konstruuje się właśnie na osi wydarzeń i postaci²². Proces emocjonalnej identyfikacji jest stopniowalny i zależy od wieku widza oraz jego kulturowego wtajemniczenia. W swojej postaci skrajnej przekracza stadium reakcji emocjonalnych i wyzwala reakcje motoryczne (niekontrolowane ruchy, okrzyki przerażenia i radości, płacz itp.)²³. Zbyt silne napięcie emocjonalne o ładunku ujemnym powoduje wycofanie się widza ze stanu uczuciowej fascynacji w świadomość uczestnictwa w filmowym seansie. Odzyskanie poczucia rzeczywistej czasoprzestrzeni przerywa gwałtownie ten parahipnotyczny trans i przywraca psychiczną równowagę.

Dominanta emocjonalna, wyznaczająca odbiór filmu, pozwala kojarzyć go z psychicznym stanem marzenia sennego, który jest również — jak pisaliśmy za Sartre’em — aktem wiary w świat wyobrażony. Analizując większość snów, trudno mówić o mechanizmie identyfikacji, bowiem zakłada on zawsze grawitację dwóch podmiotów: realnego i fikcyjnego. W wyobrażeniu sennym natomiast, które z reguły posiada charakter egotyczny, bohaterem jest podmiot wyobrażający. Istnieją jednak również sny neutralne, w których subiektywna orientacja personal-

²¹ A. Bazin: *Film i rzeczywistość*. Warszawa 1963, s. 14—15.

²² H. Wallon: *Zainteresowanie wydarzeniami i postaciami w filmie*. „Film na Świecie” 1956 nr 6, s. 75—79.

²³ Por. A. Kulik: *Elementy psychologii odbioru filmu*. Warszawa 1966, s. 106—110.

na nie jest tak daleko posunięta, a akcja wyobrażona nabiera w świadomości sennej charakteru quasi-obiektywnego. Sny te najbardziej przypominają odczucia związane z filmowym transem. Przeżywający podmiot w miarę rozwoju akcji emocjonalnie utożsamia się z jednym z jej bohaterów, a jednocześnie nie opuszcza pozycji quasi-observatora dramatycznych perypetii swojego *alter ego*. „Stąd wywodzi się właśnie ten zadziwiający charakter snu, w którym jednocześnie wszystko jest widziane z wyższego punktu widzenia śniącego, który przedstawia sobie świat, oraz z punktu widzenia względnego i ograniczonego będącego punktem ja-wyobrażeniowego, pogrążonego w świecie”²⁴ — pisze Sartre. Taka definicja zasady sennej kreacji jest również — *mutatis mutandis* — definicją procesu kinowej identyfikacji. Także we śnie — podobnie jak w filmie — zbyt gwałtowne emocje wywołane wyobrażoną akcją powodują opuszczenie bytu imaginarnego i powrót w byt realny.

Odwrotną stroną zjawiska identyfikacji w odbiorze filmowym jest zjawisko projekcji, która polega na procesie rzutowania w świat przedstawiony dzieła filmowego stanów emocjonalnych, postaw i refleksji widza²⁵. Odbiorca jak gdyby subiektywizuje filmową rzeczywistość, przepuszcza przez pryzmat indywidualnych doświadczeń i przeżyć. Zjawiskiem tym zajmował się również Bela Balázs, nadając mu szerszy sens: „Każda rzecz i każda postać podświadomie wywiera na nas emocjonalne wrażenie miłe lub przykre, uspokajające lub groźne, przypomina nam bowiem ludzką fizjonomię. Oczywiście sami nadajemy ją przedmiotom, ponieważ nasz antropomorficzny światopogląd skłania nas do personifikowania każdego zjawiska”²⁶. Proces projekcji antropomorficznej — tak jak go rozumie Balázs — jest

Punkty
widzenia
we śnie

Personifiko-
wanie
wszelkich
zjawisk

²⁴ Sartre: *op. cit.*, s. 318.

²⁵ Por. Kuliak: *op. cit.*, s. 110—112.

²⁶ B. Balázs: *Wybór pism.* Warszawa 1957, s. 63.

również cechą organiczną przeżycia sennego. Emocjonalne wrażenie, jakie wywierają na nas w akcie sennym poszczególne elementy marzenia, jest niezwykle intensywne. Świadomość senna dokonuje *sui generis* reinterpretacji treści marzenia sennego. Irracjonalne prawa wizji sennej często utrudniają uczuciową asymilację jej treści. Częste wyobrażenia teratologiczne i chimeryczne zakłócają trans projekcyjny.

Mechanizm projekcji-identyfikacji stanowi sprzężenie zwrotne, którego płynne działanie decyduje o unikalnym charakterze przeżyć filmowych wśród typów przeżyć związanych z odbiorem innych sztuk. Jego obecność w psychicznej dynamice marzenia sennego świadczy o uderzającej analogii w psychologicznym charakterze przeżywania obydwu fenomenów: filmowego i sennego. Ze względu na ograniczoną wiedzę o psychologii widzenia sennego szczegółowe sprecyzowanie sugerowanej tu tylko zbieżności nie wydaje się na razie możliwe. Powróci ona jeszcze w innym kontekście.

Z procesem empatycznym w strukturze przeżycia filmowego łączy się pojęcie szoku, pod którym psychologia sztuki rozumie gwałtowną reakcję emocjonalną, która może zajść w odbiorze dzieła sztuki. Teoria szoku stanowi w badaniach psychoestetycznych filmu²⁷ rozwinięcie koncepcji *katharsis* Arystotelesa. Szok, czyli wzmożona dawka emocjonalna, zostaje sprowokowany nieoczekiwanym bodźcem. To właśnie szok filmowy częstokroć zakłóca — o czym pisaliśmy powyżej — transmisję empatyczną. Wrażenie szoku niejednokrotnie towarzyszy przebiegowi wizji sennej. Szok senny jest jednocześnie momentem przebudzenia, w którym dokonuje się nieoczekiwane przewartościowanie świadomości podmiotu wyobrażającego ze stanu podświadomej imaginacji w stan świadomej refleksji. Szok jest punk-

Katharsis
a szok
filmowy

²⁷ I. Pondelicek: *Psychologia przeżycia filmowego*. „Kino” 1972 nr 7, s. 28.

tem koncentracji funkcji katartycznych filmu i wizji sennej, które wywołują kompensacyjne i rekreacyjne efekty.

Zastanawiając się nad istnieniem obiektywnych analogii pomiędzy naturą filmu a wizji sennej, nie sposób nie ujrzyć podobieństw, widocznych na płaszczyźnie estetycznej (jeśli patrzeć od strony ekranu) pomiędzy tymi zjawiskami. Kreaacja senna, która stanowi zresztą niewygasłe źródło filmowych inspiracji, rządzi się prawami do złudzenia przypominającymi estetyczną formułę kinowego spektaklu.

Analogie
estetyczne

Homologiczne elementy obu struktur najdobitniej zaznaczają się na poziomie tworzywa. Fantomalny charakter wyobrażeń sennych odpowiada widmowej naturze tworzywa filmowego. Jednakże tworzywo to ma swój wymierny kształt materialny w postaci widma świetlno-akustycznego²⁸, które pozwala na powtarzanie filmu aż do zużycia materialnego. „Tworzywo” wizji sennej jest wyobrazeniowe, psychiczne, subiektywne, niematerialne — stąd też kruchość, jednorazowość i niepowtarzalność sennych fantasmagorii. Synestetyczna natura układów języka filmowego jest zasadniczo zbieżna — pomijając aspekt artystycznej kompozycji — z synestezją marzenia sennego, którą poszerzają dodatkowe elementy wyobrażonych doznań: dotykowe i węchowe. Ostatnia analogia tworzyw, czyli barwa wspólna dla obrazu sennego i filmowego, stanowi zarazem mimetyczną komponentę obydwu zjawisk. Okazuje się bowiem, że wszystkie nasze sny są barwne²⁹, a złudzenie snów czarno-białych wynika stąd, że opowiadając sen nie uświadamiamy sobie tych jego cech, które odczuwamy jako oczywiste. Podobnej oczywistości nabrała barwa we współczesnym filmie, gdzie zastosowanie tradycyjnej taśmy czarno-białej domaga się konkretnej motywacji estetycznej.

²⁸ B. W. Lewicki: *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*. Wrocław 1964, s. 102.

²⁹ Por. Luce: *op. cit.*, s. 303—304.

Stylistyka
snu
filmowego

Ruchoma obrazowość filmu i snu implikuje problem osmozy stylistycznej między tymi strukturami. Jest to kwestią podstawową dla filmowej imitacji marzenia sennego. Usiłując zdefiniować wizualną formę sennych halucynacji, jesteśmy skazani na opis impresyjny. Metoda introspekcji wiedzy zwłaszcza w tym wypadku na manowce krajobrazów zamglonych i tajemniczych, nieprzeniknionych daremnym wspomnieniem „obudzonej pamięci”. Sztuka filmowa na przestrzeni swojego stylistycznego rozwoju ukształtowała szereg specyficznych chwytów, których celem — w założeniu twórców — miała być możliwie najbardziej adekwatna wizualna transkrypcja doznania sennego świata. Zamglenia, rozjaśnienia i zaciemnienia obrazu, system swoistej interpunkcji, deformacje przestrzeni, swoiste efekty scenograficzne, montaż miękki, retardacje — oto najbardziej charakterystyczne procedery stylizacji sennej w historii kinematografii. Jednakże ich techniczne pochodzenie w poważnym stopniu utrudnia starania pomysłowych imitatorów, demaskuje naiwność tego rodzaju inwencji, wreszcie utrudnia identyfikację ze światem tak przedstawionym. Koncepty te są coraz częściej zarzucane w filmie współczesnym na rzecz bardziej wyrafinowanych środków docierania do obrazowych kształtów snu.

Filmowy
oniryzm

We współczesnej krytyce filmowej ogromną karierę zrobiło pojęcie *oniryzmu* jako jednego z najbardziej adekwatnych kluczy do problematyki przeobrażeń stylistycznych współczesnego kina. Na istnienie onirycznej potencji filmowego obrazu zwracał już uwagę Jean Epstein w *Duchu kina*. „Zauważono, że film nadawał jak gdyby sam z siebie pewnym obrazom szczególnie wzruszający sens metaforyczny. Zwykły przedmiot staje się więc znakiem cudownie złożonym i precyzyjnym, symbolem wiary, miłości, nadziei lub przeznaczenia (...) We śnie także wszystkie zwyczajne przedmioty nieoczekiwanie zyskują głęboko osobisty sens symboliczny, zupełnie różny

od ich powszechnego znaczenia w życiu, zmierzający w stronę ich uczuciowej idealizacji. Na przykład futerał okularów może symbolizować babkę, dziadka, rodziców, dom rodzinny, wspomnienie dzieciństwa itd., ponieważ porusza kompleks wzruszeń związany z pamięcią o zmarłych. Tak jak symbolika senna, tak samo i filmowa nie tworzy czystych abstrakcji (z małymi wyjątkami), ponieważ w zasadzie nie jest w stanie stworzyć znaków rzeczywiście powszechnych i bezosobowych. Pozwala ona na pierwszy stopień asocjacji, który już potem tworzy się indywidualnie w każdym widzu daleko szerzej i głębiej, a jej podstawa konkretnie wiąże się z życiem”³⁰. Pasolini istotę filmowego oniryzmu upatruje w specyficznej ambiwalencji zjawiska ekranowego, które „jest jednocześnie *skrajnie subiektywne i skrajnie obiektywne* (podkr. aut.) aż do granic nieprzecięzkiego naturalizmu. Te dwie strony filmu współistnieją zgodnie i są nierozłączne nawet w sensie laboratoryjnym”³¹.

Symbolizm
senny

Organiczna jedność dwóch stron filmowego obrazu nadaje mu walor oniryczny, bowiem na gruncie filmowej reprodukcji obiektywnej rzeczywistości wyrasta subiektywny świat symbolicznych sensów. „Między destrukcją obiektywnych kadrów kinematografu a ich rekonstrukcją przez widza kinowego istnieje rozziw, *hiatus* nieskończenie mały. Przez to ucho igielne przeszła cała magiczna karawana, przemycając opium irrealnego świata. Niewątpliwie magia nie może się rozwijać całkiem swobodnie; zamknięta jest w obiektywnym świecie i może go tylko użyć”³².

Magiczna
karawana

Oniryczna ektoplazma istnieje zatem jak gdyby w stanie utajonym w filmowym obrazie i wyłania się z niego dopiero w magicznym kontakcie z kinowym widzem. Dokonuje się wtedy infiltracja filmo-

³⁰ Epstein: *op. cit.*, s. 81.

³¹ Pasolini: *op. cit.*, s. 29.

³² Morin: *Kino oniryczne...*, s. 118.

wanego świata. Te naturalne, halucynogeniczne właściwości natury kina mogą być potęgowane w wyniku celowych zabiegów kreacyjnych, które świadomie ewokują senną iluzję. Polegają one na nieznanym przesunięciu obrazu świata realnego w stronę wizji subiektywnej przy respektowaniu, a nawet ostentacyjnym podkreśleniu jego — (niejednokrotnie drastycznej) wyrazistości.

Onirycznej deformacji rzeczywistości służy jedna z estetycznych zasad filmowej formy, określona przez Bolesława W. Lewickiego jako „*przewaga rozmiarowa*, w stosunku do widza-odbiorcy (...) rzeczywistość ukazywana na ekranie posiada rozszerzone wymiary — trochę baśniowe (...) *Forma filmowa nie jest dyskretna ani intymna. Jest ostra i brutalna* (podkr. aut.)”³³. Stąd przedmioty ukazane w zbliżeniu na ogromnej płaszczyźnie ekranu tracą swój zwykły sens, urastają do rangi symbolicznych *objets oniriques*. Rzeczywistość ukazana na ekranie promieniuje irrealną otoczką.

Operacja świadomego artystycznie stwarzania somnambulicznej aury filmowego obrazu stanowi kamień węgielny najbardziej interesujących zjawisk współczesnej sztuki filmowej. Umożliwia bowiem filmową twórczość w wymiarze indywidualnej ekspresji symbolicznej, mimo szeregu ograniczeń, którym podlega funkcjonowanie „fabryki snów”.

Tu zresztą otwiera się nowa płaszczyzna porównań: interpretacja znaków filmowych analogicznie do znaków sennych według psychoanalitycznych reguł dekodowania symboliki snów. Pamiętając o ograniczeniach tej metody, przed którymi przestrzegał m.in. Arnold Hauser³⁴, wypada jednak dostrzec fascynujące — szczególnie w filmie — możliwości takiej krytycznej refleksji. Ale to już problem osobny wybiegający poza granice tej pracy. Nie leży w nich

Interpretacja
psychoana-
lityczna

³³ Lewicki: *op. cit.*, s. 114.

³⁴ A. Hauser: *Filozofia historii sztuki*. Warszawa 1970, s. 51—121.

również opisana przez Freuda techniczna metoda organizowania ekspresji sennej, mimo iż wyróżnione przez psychoanalizę podświadome mechanizmy dramatyzacji, symbolizacji, kondensacji i wizualnej metalepsji³⁵ idealnie odpowiadają świadomie stosowanym regułom artystycznego tworzenia sztuki nie tylko filmowej.

Pora teraz na syntezę historycznych konkretyzacji poczynionych wyżej postrzeżeń.

Przejęta przez XX wiek w spadku romantyczna koncepcja zbliżenia twórczości artystycznej do świata snu ukonstytuowała się w oryginalny kształt światopoglądowej utopii, która wyraziła się nie tylko w formie deklaracyjnych manifestów, ale również przybrała postać artystycznej poetyki. Historyczne przygody tej poetyki na obszarze sztuki filmowej zyskują w chwili obecnej interesującą kontynuację. Mowa, rzecz oczywista, o surrealizmie, którego ekspansja na filmowym gruncie znalazła bogate rozwinięcie. Dla surrealistów kino stało się „ziemią obiecaną”. Naturalną konsekwencją przekonania o kryzysie języka i dyskursywnego poznania stała się ucieczka do tej ziemi niczyjej, którą był wówczas film — dziki barbarzyńca i plebejski nuworysz prawie bez tradycji, ale kuszący sensualizmem i nieograniczonymi — jak się wtedy zdawało — możliwościami formy.

Istniały zresztą w krótkiej historii kinematografii antecedencje surrealistycznej koncepcji filmu³⁶. Jar-marczna fantastyka prymitywów Georgesa Méliésa, niepokojąca tajemniczość serii *Fantomasa* Louisa Feuillade'a, ponure miraży niemieckiej szkoły ekspresjonistycznej czy bardziej wyrafinowane, elektryzujące fotogenią ekranowe impresje pierwszej awangardy francuskiej — te fakty w zaledwie trzydziestoletniej tradycji filmowej przyciągały uwagę

Surrealizm
w filmie

Antecedencje
surrealistyczne

³⁵ Freud: *op. cit.*, s. 150—153.

³⁶ Por. J. Zawistowski: *Nadrealizm w sztuce filmowej*. „Kino” 1972 nr 6, s. 35—36.

surrealistów i pomagały sprecyzować przyniesiony do kina program działania. Jego zasadnicze fundamenty zbudowane przez André Bretona powstały jako projekt tyle artystyczny co światopoglądowy. Interesują nas jednak nie tyle naczelne założenia nadrealistycznego humanizmu, ile immanentna estetyka tego prądu w jego wersji filmowej. Tutaj bowiem z analogii pomiędzy wizją senną a estetyczną istotą filmu wyciągnięto najdalej idące konsekwencje. Programował je Breton w swojej teorii marzenia sennego i podstawowej metody nadrealistycznej twórczości czyli automatyzmu psychicznego. Te dwa zagadnienia są ściśle z sobą związane, ponieważ stan hipnoidalny, w którym następuje zawieszenie funkcji świadomości, stanowił doświadczalny poligon dla eksperymentów z nowym rewelacyjnym środkiem, jakim był dla surrealistów wyłaniający się prąd skojarzeń dyktowanych przez podświadomość w postaci imaginacyjnych obrazów, słów, całych zdań czy myślowych kompleksów. Ten analogiczny irracjonalny strumień podświadomości przepływający przez medium — czyli artystę — był zapisywany przy pomocy rozmaitych technik: *écriture automatique* w poezji, kolażu, frotażu, dekalkomanii w sztukach plastycznych.

A w filmie? W twórczości filmowej, gdzie nadrealizm znalazł sobie wybitnych przedstawicieli w osobach Man Raya i Louisa Bunuela, metoda automatycznych skojarzeń dysponowała ogromnymi możliwościami w sensie techniki zapisu. Z drugiej strony jednak te same możliwości techniczne skutecznie utrudniały spontaniczność i bezpośredniość notacji. Montażowy system kreowania filmowej czasoprzestrzeni stwarzał prawdopodobieństwo najwierniejszej kopii tego „wizualnego delirium”, w jakim przeżywamy dynamiczną czasoprzestrzeń snu. Dynamika przebiegów czasoprzestrzennych tych zjawisk objawia się nieomal w identycznych formach. Niemota filmów jeszcze bardziej intensyfikowała fantasma-

goryjny charakter tych obrazów. Jednakże za tę cudowną wspólnotę surrealistyczny film musiał zapłacić kompleksem falsyfikatu wizji sennej. Bo- wiem, „aby przełożyć na język obrazów najczystsza koncepcję nadrealistyczną, należało podporządkować ją technice filmowej, co grozi «czystemu automa- tyzmowi» psychicznemu utratą dużej części tej wła- śnie czystości. Dlatego też nie mogę uwierzyć, aby film stanowił najlepszy środek surrealistycznej eks- presji”³⁷ — dowodził w tym czasie René Clair.

Kompleks falsyfikatu nie był także obcy poezji, w której sposób notowania asocjacji był najbardziej bezpośredni i zautomatyzowany. Breton miał świa- domość, iż osiągnięcie stanu zupełnego wyłączenia świadomości nie jest możliwe, dostrzegał mniejszy lub większy deformujący wpływ świadomości na ostateczny efekt zapisu³⁸. Podobnie w plastyce Hau- ser cytuje opinię Freuda o Dalim wyrażoną przy malarzu: „W pańskiej twórczości interesuje mnie nie to, co jest nieświadome, ale to, co świadome”³⁹, i komentuje to w ten sposób: „Czy mówiąc, tak nie chciał powiedzieć: Nie interesuję się pańską symu- lowaną paranoją, ale tylko metodą pańskiej symu- lacji”⁴⁰.

W filmowym surrealizmie istniało jeszcze inne nie- bezpieczeństwo, które sprawiło, że kierunek ten w swojej najbardziej ortodoksyjnej estetycznej postaci wiodł żywot efemeryczny i podziemny. Nadrealis- tyczne filmy wiernie imitujące (ale tylko imitujące) „głęboką szczerłość snu” gwałcą w sposób zbyt ja- skrawy pewne nawyki percepcyjne filmowego wi- dza. Ten gwałt polega na tym, że struktura prze- życia sennego jest li tylko emocjonalna, natomiast percepcja filmowa zakłada obok dominującego czyn-

Film to sen
+ aktywność
intelektualna

³⁷ R. Clair: *Po namyśle*. Warszawa 1960, s. 85.

³⁸ Janicka: *op. cit.*, s. 218.

³⁹ A. Hauser: *Wiek filmu*. „Kultura Filmowa” 1970 nr 12, s. 13.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 13.

nika emocjonalnego również aktywność intelektualną, która skazuje widza na poszukiwanie logicznego sensu wieloznacznych obrazów (chaotycznie kłębiących się w montażowym rytmie na kształt i podobieństwo „nadrealności”). Bowiem film — sen naśladowujący transmisję podświadomości sensu takiego nie zakłada i ta sprzeczność zadecydowała o rozminięciu się intencji surrealistów z odbiorem społecznym (nie tylko zresztą w ramach filmu). Z tego też m.in. powodu klasyczny surrealista, jakim pozostał do dzisiaj Luis Bunuel, przeszedł mądrą ewolucję, która polegała na porzuceniu hermetycznej estetyki przy jednoczesnym dochowaniu wierności ideałom młodzieńczego buntu.

Wątek surrealistyczny

Mimo tych trudności ortodoksyjna twórczość surrealistów przewija się w historii filmu romantycznym nurtem nonkonformizmu poprzez lata czterdzieste (twórczość Mayi Deren) aż po dzisiejszy psychodeliczny *underground*⁴¹. Współczesny film awangardowy stanowi ostatnią wyspę czystego surrealizmu. Jest to wzruszający przykład żywotnego nadal złudzenia, że film dzięki swym strukturalnym analogiom z wizją senną stanie się w końcu miejscem niepowtarzalnej, głęboko osobistej i prawdziwej konfesji człowieka.

Film dzisiejszy na krawędzi realności

Filmowa estetyka surrealizmu opierała się na czasoprzestrzennej swobodzie sztuki filmowej. W chwili obecnej ten typ twórczości został zepchnięty do podziemi współczesnego kina. Artystyczny film oficjalny swoje najbardziej poruszające dzieła zawdzięcza inwazji magicznej fali oniryzmu, dzięki której tworzy poetyckie kreacje na pograniczu obiektywności i subiektywności, konkretności i symbolu, jawy i snu. Film dnia dzisiejszego wyrasta bowiem z doświadczeń dokumentalnych dnia wczorajszego. Włoski neorealizm, *cinéma vérité*, teoria Bazina, francuska nowa fala stanowią kolejne etapy

⁴¹ Por. M. Kornatowska: *Surrealizm czyli czas powrotu*. „Osnowa” lato 1969, s. 70—80.

edukacji, które stworzyły podstawę wnikliwej obserwacji, niepostrzeżenie przechodzącej na naszych oczach w symbol, metaforę, mit.

Współczesne kino tworzy rzeczywistość pośrednią między jawą i snem, sytuuje się na „krawędzi rzeczywistości”, którą odnajdujemy w filmach Felliniego, Bergmana, Antonioniego, Resnais, Godarda, Pasoliniego, także Bunuela i innych wybitnych autorów filmowych.

I w ten sposób na nowo dotyka dwóch niezmiennych potrzeb człowieka: skupienia i marzenia.