

Andrzej Zalewski

Poziomy odbioru dzieła filmowego

Sztuka i Filozofia 14, 154-169

1997

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.

Andrzej Zalewski

POZIOMY ODBIORU DZIEŁA FILMOWEGO

Zacznijmy od razu od przykładu. Jeśli powiem, że w *Akcie oskarżenia* Hitchcocka (*The Paradine Case*, 1948), tajemnicza postać oskarżonej o morderstwo kobiety wzbudza fascynację przypadkowo stojącego na jej drodze adwokata, to do spełnienia takiej konstatacji nie jest potrzebne sięganie po jakiegokolwiek szczegóły filmowej materii. Nie zachodzi tu jakaś aktywniejsza konstrukcja znaczenia, posiłkująca się procesem argumentacji i powoływaniem się w trakcie tego na szczegóły. Świadomość widza jest jak najdalsza od bieguna wyteżonej pracy myślowej i „rozpościera się” jedynie wzdłuż biegu filmowej fabuły, aby ogarnąć nawarstwiająca się informację o zawartości intrygi fabularnej. Ta pierwotna oczywistość kinowego odbioru polega wyłącznie na „szytywanii”, tj. pasywnej rejestracji narastającej treści, nie zaś na aktywnym „odczytywaniu”.

Łatwo to zrozumieć, gdy pamięta się o fenomenologicznych, a konkretnie Husserlowskich, analizach świadomości, o analizie przepływu danych przy konstytucji czasu oraz o podziale na świadomość aktywną i pasywną. „Czas aktualnie obecny jest zorientowany, jest wciąż w przepływie i wciąż jest zorientowany (z punktu) pewnego nowego ‘teraz’ (...). Co jest tutaj identycznym obiektem? Szereg praimpresji i ciągłych modyfikacji, szereg podobieństw tworzący pokrywające się ze sobą postaci szeregów jednakowości albo różności, ale w obrębie ogólnej jednakowości: ten szereg daje pierwotną świadomość jedności. W takim szeregu modyfikacji z konieczności uświadamiana jest pewna jedność, trwający (...) dźwięk, zaś przy innym ustawieniu spojrzenia (uświadamiane jest) trwanie, w którym dźwięk jest jedynym (dźwiękiem), zmienia się albo się nie zmienia (...). Gdy trzymamy się fenomenów, mamy tu różnorako ukształtowane jedności: ustawiczną przemianę sposobu dania – lecz wskroś linii przemiany, odpowiadających każdemu punktowi trwania, pewną jedność: *ten* oto punkt dźwięku”¹.

¹ E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1989, s. 162.

Fabuła filmu jest oczywiście czymś niepomernie bardziej skomplikowanym, niż trwający dźwięk, ale i tutaj obcujemy niewątpliwie z procesem przepływu danych w świadomości widza, ujedniania i ujednociania się znaczeń, aż do wytworzenia się pewnego znaczenia całościowego. Jest to zarazem proces, który, idąc za tradycją i terminologią fenomenologii, nazwać można pasywnym. Znaczy to tutaj mniej więcej: jedność znaczenia kształtuje się „sama”, bez jakiegś świadomej refleksji widza nad dziełem, bez angażowania czynności, polegających na przechodzeniu od przesłanek do wniosku. Więż pomiędzy danymi, które widz zyskuje, podążając za fabułą, polega na ich stapianiu się ze sobą i wyłanianiu przez to wyższych postaci sensu, a nie na konkluzywnej racjonalności. Efektem tego może na przykład być niezaprzeczalny fakt, że dysponując już znaczeniem całościowym, widz często nie jest w stanie powołać się na jakiegokolwiek szczegóły, które znaczenie to tworzą i za ich pomocą jego kształt uzasadniać. Całe bogactwo filmu spoczywa wtedy jakby w głuchej, niepodatnej na ożywienie pamięci – jedyne, co pozostaje, to ekstrakt z tego wszystkiego, amalgamująca synteza sensów pierwiastkowych.

Tak więc, gdy śledzimy w czasie bieg fabuły, priorytet mają syntezy całości odbierające samodzielność wchłanianym mniejszym jednostkom – całość nie tworzy się przez addytywny przyrost tych ostatnich, lecz przez ich zestalanie. Ten proces zaniku znaczeń szczegółowych w szerszych kompleksach Ingarden nazywa „streszczaniem” – i wiąże z koniecznością perspektywy czasowej w odbiorze utworów literackich (a w podtekście, wszelkich utworów narracyjnych): „Sensy zdań, które czytelnik *explicitie* rozwija w czytanej właśnie fazie dzieła, w częściach dzieła już przeczytanych i w tym znaczeniu ‘przeszłych’ występują jako gotowe, jakby w jednym zbierającym akcie domniemywania ujęte w całości jednostki sensu i pod tą postacią zostaną zachowane w żywej pamięci. Tak skondensowane, by tak rzec, ‘streszczone’ jednostki sensu tworzą się przy tym często nie z poszczególnych zdań, lecz z całych zespołów zdań. Zachowując je w żywej pamięci, czytelnik kondensuje czasem większe, czasem mniejsze zespoły zdań w jeden stosunkowo prosty sens”². Kolejne formuły mają nam uświadamiać pasywność tego procesu: „Powiedziałem, że czytelnik ‘streszcza w pewien s z c z e g ó l n y sposób’ niektóre już przeczytane zdania albo całe ich zespoły, ponieważ owo ‘streszczenie’

² R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 100.

pewna kondensacja sensu, odbywa się zwykle jakby automatycznie, bez specjalnego zastanawiania się nad tymi zdaniami i bez specjalnej operacji streszczenia³.

Nie znaczy to, by świadomość syntetycznego sensu, z pozostawieniem w stanie nieodróżnicowania determinujących go detali, była jakimś gorszym rodzajem przytomności, który koniecznie należy uściślać czy niuansować. Przeciwno takiemu intelektualistycznemu przesądowi występują zarówno Merleau-Ponty, jak i Wittgenstein, obaj wskazując na swoisty, nieredukowalny porządek niejasnego i scalającego odbioru. Ów pierwszy przywołuje wrogie sobie stanowisko po to tylko, by móc się z nim następnie rozprawić: „By osiągnąć wiedzę uważną, świadomości wystarczy wrócić do siebie, w tym znaczeniu, w jakim mówi się, że nieprzytomny człowiek wraca do siebie. I odwrotnie, percepcja nieuważna lub mająca jest półsnem. Można ją opisać tylko przez negację, przedmiot jej jest niespójny: jedynie przedmioty, o których można mówić, są przedmiotami świadomości rozbudzonej (...). Świadomość czysta i wyzwolona od przeszkód, na których tworzenie się sama przyzwalała, świat prawdziwy bez żadnej domieszki urojenia są do dyspozycji każdego. Nie musimy analizować aktu uwagi jako przejścia od mętności do jasności, ponieważ mętność jest niczym”⁴. Powtórzmy, cały ten, zaprawiony ironią, fragment, jest przeniesieniem punktu widzenia przeciwników, których następnie zwalcza Merleau-Ponty za ich „klasyczne przesady”.

Ten sam pozytywny pogląd, choć na drodze analizy lingwistycznej, podtrzymuje Wittgenstein w sławnych paragrafach 60–63 *Dociekań filozoficznych*. Z dwóch zdań, z których drugie wydaje się dokładniejsze od pierwszego, tego pierwszego nie da się określać wyłącznie przez negację: „niedokładność” ma walor zupełnie szczególny i niepowtarzalny. „Przypuśćmy, że zamiast: ‘Przynieś mi miotłę!’ mówisz komuś – ‘Przynieś mi trzonek miotły oraz szczotkę, która jest do niego przymocowana!’ – Czyż nie jest tu odpowiedzią: ‘Chodzi ci o miotłę? Czemu więc wyrażasz się tak dziwnie?’ – Czy wobec tego zdanie bliżej zanalizowane będzie dla niego bardziej zrozumiałe?” (§ 60). „Jednakże powiedzenie, że zdanie w (b) jest ‘zanalizowaną’ postacią zdania w (a), zwoździ nas łatwo ku mniemaniu, jakoby tamta postać była bardziej fundamentalna; dopiero z niej widać, co się przez tę drugą rozumiało itd. Myślmy sobie mniej

³ Ibidem.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji* (fragmenty), przeł. J. Migasiński, Warszawa 1988, s. 12–13.

więcej tak: gdy mamy tylko postać niezanalizowaną, to brak nam właśnie analizy; gdy natomiast znamy postać zanalizowaną, to mamy tym samym wszystko. – Ale czy nie można rzec, że w ostatnim przypadku gubi się pewien aspekt sprawy, tak samo jak w pierwszym?” (§ 63)⁵.

Przeciwnicy wypowiedzianej koncepcji mogą zareplikować, że ten pasywny pogląd kinowy, czy też „pasywna rejestracja”, której staramy się przywrócić należne miejsce, zakładają już przyswajalność np. rozlicznych kodów, zarówno kodów identyfikacji przedmiotowej, jak i kodów specyficznie filmowej artykulacji, od umiejętności „radzenia sobie” z zespołem ruchomych plam świetlnych i barwnych na płaszczyźnie po zdolność właściwego rozumienia operacji montażowych. Na wszystko to oczywiście zgoda, ale zgoda ta dokonuje się w innym porządku orzekania. Aktywność widza, polegająca na umiejętności przenikania w głąb tkanki filmowej i wydobywania znaczeń wbrew czasowemu potokowi fabuły, tworzy na tyle swoisty i osadzony we własnych kryteriach porządek, że ma za oczywiste przeciwieństwo właśnie pasywność, kiedy tego wszystkiego się nie robi – i to zupełnie niezależnie od faktu, że ta „pasywność” ma z kolei za sobą szereg czynności uczenia się i przyswajania. Tak samo np. symboliczna interpretacja świata sprzeciwia się podejściu naiwnemu, któremu obca jest hermeneutyka symboli, choć to ostatnie, skądinąd i znów w innym porządku, zakłada skomplikowane procesy akulturacji.

Stąd też wśród najznamienitszych teoretyków filmu nie ma liczba takich (Bazin, Morin, Cavell), którzy miast o wiązkach kodów woleliby mówić o obrazach filmowych jako zreprodukowanych wyglądach rzeczywistości, danych przed wszelką deszyfracją. Stąd też Dudley Andrew, zawieszając w pewnym momencie wagność tez semiotycznych, traktuje odbiór filmu przez funkcjonalną analogię do naturalnej percepcji, gdzie rzeczy są po prostu „dane”, gdzie zachodzi natychmiastowe „zobaczenie”, „identyfikacja”, „rozumienie”, wolne na tym etapie od procesów dekodowania i abstrahowania⁶.

W ten sposób możemy mówić o wychwytywaniu syntetycznego znaczenia całości fabularnej, które poprzedza wskazywanie na szczegóły – jako o pierwotnej i niezależnej postaci oglądu fabularnego utworu filmowego. Przedstawione stanowisko może mieć swoich antagonistów: należy do nich kognitywizm, którego najznakomitszym bodaj przedstawicielem na

⁵ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1972, s. 47–49.

⁶ D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford 1984, s. 34–36, 54–56.

terenie filmoznawstwa jest Dawid Bordwell. Między kognitywizmem a fenomenologią istnieje szereg punktów stykowych⁷, ale nie należy do nich zapewne sprawa, o której mówimy. Bordwell, rozważając tzw. mimetyczne i diegetyczne teorie narracji, uskarża się, że w większości zapoznają one aktywny udział widza w procesie odbioru. „Z teorii mimetycznych tylko Eisenstein dopuszcza interesujące życie umysłowe widza, włączając w to cechy takie, jak oczekiwanie i pewną moc wnioskowania. Teorie diegetyczne, z racji ich widocznego zainteresowania efektami narracyjnymi, również pomniejszają rolę widza (...). Gdy mowa o patrzącym, jest on z reguły ofiarą narracyjnej iluzji (...). Pasywność widza w teoriach diegetycznych ogólnie sugerowana jest (...) także przez użycie terminów takich, jak ‘pozycja’, czy ‘miejsce’ podmiotu. Metafory te wiodą do pojmowania odbiorcy jako zapędzonego w kozi róg przez konwencje, perspektywy, montaż, narracyjny punkt widzenia i jedność psychiczną”⁸.

Lekarstwem na tę skrajność jest skrajność poniekąd przeciwna: widz hiper-aktywny, przeaktywizowany. Bordwellowski odbiorca podczas seansu nieprzerwanie wykonuje wielką ilość czynności wnioskowania, aplikuje najprzeróżniejsze schematy i strategie, byle tylko skonstruować jasne i precyzyjne (na ile utwór filmowy na to pozwala) znaczenie. Prawda, że duża część owej „konstrukcyjnej” pracy widza odbywa się pod progiem świadomej refleksji; Bordwell mówi wtedy o konstrukcjach „automatycznych” lub „bezwiednych”. Prawdą jest również, że jego teoria zwraca się przeciwko teoriom wystylizowanym na modłę psychoanalitycznej i ideologicznej krytyki oraz ich pojmowaniu widza; nic natomiast nie twierdzi o „pasywności” w *stricte* fenomenologicznym sensie. Niemniej granica między wyczuwalnymi intuicyjnie modelami odbioru aktywnego i biernego zaciera się w ten sposób zupełnie, a przytomność widza w trakcie projekcji zdominowana jest całkowicie przez techniki i schematy inferencyjne.

Wrażenie to pogłębia się podczas lektury *Making Meaning* – człołowego kognitywistycznego dzieła o tworzeniu znaczeń filmowych. Znaczenie jest tu konstruowane poczynając od szczebla krytyka i interpretatora (czego zresztą autor w przedmowie nie ukrywa), a więc osoby zawodowo trudniącej się filmem i dającej świadectwo swoim poglądom na łamach

⁷ W tej sprawie zob. np. J. Bobryk, *Przyczynowość i intencjonalność*, Warszawa 1992, s. 63–81, 94–100.

⁸ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985, s. 29.

prasy filmowej. Widz to zatem krytyk; widz poniżej tego poziomu zdaje się niemal nie istnieć lub się nie liczyć, albowiem, żeby używać krytycznej formuły Merleau-Ponty'ego, „mętność jest niczym”. Zupełnie jakby nie istniały najnormalniejsze w świecie przypadki zapominania o filmie niedługo po projekcji lub pozostawania z mglistym jedynie wrażeniem całości i jakby na tym poziomie nie mogło się „konstytuować” żadne swoiste znaczenie filmowe.

Elżbieta Ostrowska pisze, iż specyfika *Making Meaning* płynie z faktu, że autor „zajmuje się tutaj widzem szczególnym, mianowicie akademickim krytykiem filmowym”⁹. Jeżeli jest to wszakże odmienny kontekst, to tylko w sensie obranego zakresu, nie zaś w sensie wyczulenia na jego specyfikę. Nic nie wskazuje na to, by dla amerykańskiego autora zróżnicowanie odbioru w perspektywie widza „zwyczajnego” oraz krytyka filmowego stanowiło jakiś ważny problem metodologiczny. Strategie, którymi posługuje się krytyk, są generalnie tożsame z tymi, które wcześniej, w *Narration in the Fiction Film*, Bordwell przypisywał widzowi „po prostu”. Autorka wspomnianego tekstu musi więc w końcu przyznać, że „krytyk jedynie wyjaśnia tajemnicę tych procesów, które zachodzą w trakcie interpretacji filmu dokonywanej przez każdego widza”¹⁰.

Bordwell wyróżnia cztery rodzaje znaczeń: referencyjne, eksplicytne, implicytne i symptomatyczne, ale rodzaje interpretacji tylko dwa: eksplikatywną i symptomatyczną, przy czym ta pierwsza, niejako wbrew nazwie, polega już na przypisywaniu znaczeń implicytnych, a więc głębokich. Schematy pól semantycznych, jakie widz aplikuje w rozumieniu fabuły filmu, są od razu przezeń wiązane ze szczegółami filmowej *diegesis* lub procesu narracyjnego, które aplikację takiego schematu motywują i uzasadniają¹¹ – jest więc tak, że rozumienie filmu od początku spleta się nierozdzielnie z analitycznym doń ustosunkowaniem.

Przy czym rzecz nie tylko na tym polega, że działalność krytyczno-filmową podaje się za pierwszą i podstawową instancję konstrukcji znaczenia, ale ta działalność zagarnia jeszcze dla siebie obszar uprawiany normalnie przez bardziej wyspecjalizowane badania filmoznawcze. Jednym z przykładów eksplikacji ma być tekst, którego autorzy (wśród nich

⁹ E. Ostrowska, „Inspiracje kognitywne w badaniach filmoznawczych” (w:) *Kino-film: poezja optyczna?*, Wrocław 1995, s. 161–162.

¹⁰ Ibidem, s. 166; zob. też J. Ostaszewski, „O widzu myślącym”, *Kultura Współczesna* 1994, nr 2.

¹¹ D. Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, London 1989, s. 130–131.

znane nazwisko Iana Camerona) analizują drobiazgowo pierwsze ujęcie filmu Hitchcocka *Marnie*, podkreślając jego symetryczną kompozycję, a następnie jej złamanie, oraz wiążąc to wszystko z perypetiami wewnętrznymi tytułowej postaci¹² – tak jakby tego rodzaju praktyka analityczna była chlebem powszednim krytyki filmowej. Niezależnie od faktu, że termin „krytyka filmowa” może mieć na gruncie anglosaskim zakres nieco inny, niż w polszczyźnie, nie sposób oprzeć się refleksji, że mamy u Bordwella do czynienia z podwójnym zrównaniem, coraz bardziej zacieśniającym krąg podmiotów zdolnych do konstrukcji znaczenia. Najpierw jest to zrównanie widza z widzem-krytykiem, a więc odbiorcą już kompetentnym, a następnie widza-krytyka z najwyższą i najbardziej profesjonalną odmianą tegoż.

Podobne zarzuty postawić można pod adresem innego filmowego kognitywisty, Noela Carrolla, i jego *Mystifying Movies*. Krytyczną część tej pracy, złożoną z polemik skierowanych przeciw najnowszym teoriom filmu, znacznie zresztą, naszym zdaniem, ciekawszą, tutaj pomijamy. W pozytywnej zaś części autor proponuje różnicowane modele aktywności widza. Jeśli chodzi o samo rozumienie filmowych obrazów, to niektóre z nich przynajmniej, są tego rodzaju, iż „mogą być rozpoznawane przez niewykształconego widza bez konieczności ćwiczeń w odczytywaniu symboli, dekodowaniu, rozszyfrowywaniu czy wnioskowaniu”¹³. Ta łatwość przyswajania kończy się jednak, gdy przychodzi do rozumienia narracji fabularnej. Tu widz zadaje pytania oraz sam udziela na nie odpowiedzi – korelatem tego jest tzw. erotetyczny model narracji¹⁴.

Jakkolwiek autor zastrzega się, że nie musi tu chodzić o pytania zadawane aktywnie, lecz także o „milczące” lub „implicitne” zapytywania, to jednak i tak schemat ten przydziela widzowi zadania poważniejsze, niż ten częstokroć jest w stanie i chce wykonać. Najoczywistsze przypadki, gdy odbiorca, pobieżnie śledzący perypetie filmowej fabuły, biernie poddaje się biegowi wypadków i, w pewnych z góry zakreślonych granicach, gotów jest przyjąć wszystko, co mu one przyniosą, nie wysuwając przy tym, ani milcząco, ani aktywnie, żadnych antycypacyjnych hipotez, nie mieszczą się już w ramach nakreślonego modelu.

Wbrew temu wszystkiemu za pierwotny wymiar konstytuowania się znaczenia utworu narracyjnego można uznać świadomość o formie pasyw-

¹² Ibidem, s. 51–52.

¹³ N. Carroll, *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York 1988, s. 210.

¹⁴ Ibidem, s. 170–181.

nego strumienia danych, zestalająco-ujednolicającą, której efektem jest kompleksowe znaczenie przyporządkowane całości bez wyodrębniania szczegółów – te ostatnie znajdują się jeszcze w mglistym *pogłosie*. Jest to traktowanie percepcji przesuwających się obrazów analogiczne do uczestnictwa w „przesuwaniu się” życia, w którym nie tyle próbujemy coś przeniknąć czy głębiej zrozumieć, ile po prostu odbieramy charakterystyki zblokowanych, zestalonych całości „dnia”, „tygodnia”, lub jeszcze pojemniejszych całości życiowych, nie pamiętając o ich drobiazgowej zawartości. Całościowe to znaczenie najczęściej ująć można w jednym podsumowującym zdaniu, jak to np., którego użyliśmy przy okazji *Aktu oskarżenia*: „Tajemnicza postać oskarżonej o morderstwo kobiety wzbudza fascynację przypadkowo stojącego na jej drodze adwokata” (E. Branigan nazywa tego rodzaju zdania „makro-zdaniami”¹⁵). Finałem tych zabiegów jest obiekt tożsamy, ale nie identyczny, scalony, w wyniku samorzutnych procesów jednoczenia się dat świadomości, lecz nie zaapercypowany aktywnie jako „ten to” właśnie¹⁶.

Załóżmy jednak, że poprosimy widza o uzasadnienie zrozumienia filmu, napisanie recenzji, własnego komentarza itp. W takim wypadku całościowe znaczenie powstałe w wyniku nadażania za biegiem fabuły, pasywnego śledzenia przyrostu jednostek znaczeniowych, nie wystarcza. O ile ktoś nie ma szczególnego daru rozważania jednego „makro-zdania” do rozmiarów dłuższej wypowiedzi, musi, dla zbudowania tej ostatniej, powołać się na konkretne sceny filmowe i nimi próbować u z a s a d n i a ć kształt sensu przypisany wcześniej całości. Mogą to być, żeby trzymać się ciągle podanego przykładu Hitchcocka, sceny, w których adwokat wprost wyznaje miłość uwięzionej – („Ja, idiota, zakochałem się w pani”), lub gdy w rozmowie ze współpracownikiem zbyt gwałtownie i agresywnie broni jej przed pomówieniami, wychwalając równocześnie jej zalety.

Za każdym razem rozumowanie widza poddanego presji uzasadnienia swego sądu, zakłada konieczność przejścia od znaczenia całościowego (lub jakiegoś jego wycinka) do znaczenia ewokowanego treścią poszczególnych scen – za pomocą operatora „jeżeli...to” i modalności „dopuszczalności” *resp.* „dozwolenia”. Jeżeli więc w formule totalnego znaczenia *Aktu oskarżenia* użyty został zwrot „tajemnicza kobieta”, to – skoro

¹⁵ E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London 1992, s. 15–17.

¹⁶ Różnicę między tożsamością a identycznością przedmiotu opozycji pasywny-aktywny, rozumianej fenomenologicznie, przeprowadza Giuseppina Ch. Moneta, *On Identity. A Study in Genetic Phenomenology*, The Hague 1976.

wyróżnia ją właśnie „tajemniczość” – jest dozwolone, by prowokowała dociekania zmierzające do wykrycia prawdy jej osoby (jak rozmowa adwokata ze służącym); skoro zaś jest kobietą, jest dozwolone, by pobudzała męskie zainteresowanie. Tak samo, skoro postawiona została w stan oskarżenia o morderstwo, jest dozwolone, by zostało jej przypisane zło (jak w słowach młodego służącego, który zdradza adwokatowi, iż „ta kobieta to wcielone zło”).

Przykładowe sformułowania widza, piszącego recenzję lub w inny sposób zmuszonego do wsparcia argumentacją swego odczytania całości, będą więc brzmiały: „Adwokat zafascynowany jest uwięzioną kobietą, czemu daje wyraz wprost, wyznając jej miłość” lub „Postać kobieca jest mroczna, skrywa ciemne strony swej natury, z czym doskonale zgadza się nazwanie jej przez służącego ‘złem wcielonym’” itd. Niezbędne są więc tutaj procedury inferencji ze znaczeń globalnych, mianowicie takie, które owe znaczenia wiążą ze szczegółowymi znaczeniami segmentów fabuły.

Powołując się na określone sceny, widz nie jest już dłużej tym, kto biernie podąża za przepływem fabuły i wydobywa z niej ekstrakt w postaci znaczenia całościowego – przeciwnie, na własną rękę rozczłonkuje, dokonuje cięć i segmentacji potoku przedstawionych zdarzeń. Nie jest to jednak do końca ściśle: niewątpliwie widz zdradza w tym momencie pewną aktywność, ale mimo wszystko obejmuje swą uwagę wpływające jedności fabularne, a konkretnie, jedności scen i zawartych w nich wydarzeń. Są to z pewnością jedności o mniejszym zasięgu, niż cała fabuła, niemniej nie likwidują one do końca percepcji opartej na biernym „podążaniu wraz” z tokiem fabularnym. Nie byłoby również słuszne twierdzenie, że segmentując materiał filmowy w postaci scen, widz działa jakoś wydatnie na własną rękę: jest raczej tak, że owe sub-całości scen zaznaczają się w sposób naturalny jako jedności treści wydarzeń (wizyta w więzieniu, pościg, kłótnia itp.), zaś odbiorca uwyrażnia jedynie „ścianki działowe” między nimi. Przykładowo, w metodologii Proppowsko-Bremondowskiej sporną niewątpliwie sprawą jest sposób konstruowania jednostek funkcyjnych, ale samo wydzielanie zdarzeń poziomu powierzchniowego, ich identyfikowanie i nazywanie jest względnie nieproblematyczne i opiera się na naturalnych jednościach treści wydarzeń, odgraniczających się od innych takich jedności¹⁷.

¹⁷ Por. np. sposób wyodrębniania i nazywania zdarzeń filmowych u Ł.A. Plesnara, w fragmentach inspirowanych metodologią C. Bremonda; Ł.A. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990, s. 213–233.

Także ogólniejsze znaczenie scen nasuwa się w sposób, który zbędną czyni jakąś wytrwałą pracę analityczną czy interpretacyjną widza. Jest dość „oczywiste”, że męskie zafascynowanie kobietą może się przejawiać przez miłosne wyznania, lub że „mrok duszy” może się uwidaczniać w tajemniczych i niejednoznacznych posunięciach. Nie znaczy to bynajmniej, by widz na tym etapie nie wykonywał żadnej aktywnej operacji, a znaczenie pewnych okoliczności spadało mu z nieba. Także i tu działa koło hermeneutyczne, określające sens pojedynczej sytuacji ze względu na tło szerszego kontekstu, w jakim została usytuowana. „Znaczenie” nie jest bytem naturalnym, który przysługiwałyby czemuś na mocy przyrodniczej na przykład więzi¹⁸. Jeżeli jednak już tak się stało, że widz skategoryzował moment znaczenia głównego jako „męskie zafascynowanie kobietą”, to następuje powołanie się dla jego podbudowy na scenę, w której tenże męczyzna wyznaje kobiecie miłość, jest dość łatwym argumentem i narzuca się jako wykorzystanie oczywistej w tych warunkach wymowy pewnego postępu, a nie jako wynik wnikliwej penetracji widza.

Dodać do tego należy rzecz następującą: widz dokonujący uzasadnienia nie przechodzi od mozolnego gromadzenia szczegółów do zbudowania całości uogólniającej, lecz tę całość już ma. Ukształtowała się ona pasywnie w pierwotnych przeżyciach odbioru jako kompleksowe ogarniające znaczenie z podkładem „streszczonych” znaczeń szczegółowych. Aktywniejszy odbiór polega po prostu na rozczłonkowaniu tej całości i nałożeniu na nią schematu wnioskowania. Jak powiada Husserl, aktywna eksplikacja odbywa się na podłożu pasywnie zorganizowanej jedności i dochodzi do identyfikacji z nią¹⁹.

Jakkolwiek więc nie należy przesadzać z przypisywaniem odbiorcy aktywności na tym szczeblu, to jednak nie da się zaprzeczyć, że jest to pierwsze zstąpienie w głąb materii przedstawionej dzieła, pierwsze przytomnie spełnione wnioskowanie, czego podmiotowym efektem jest potwierdzenie znaczenia, przedmiotowym zaś – jego podbudowa i ugruntowanie w znaczeniu pojedynczych scen.

¹⁸ W tym miejscu mogłaby się właściwie rozpocząć polemika między rzecznikami naturalistycznych i antynaturalistycznych metodologii humanistyki. Nie możemy jej oczywiście podejmować, zresztą niniejszy tekst wskazuje chyba dość wyraźnie na nasze usytuowanie po tej drugiej stronie. Z morza literatury możemy tylko polecić świetne opracowanie tego wątku: Z. Krasnodębski, *Rozumienie ludzkiego zachowania*, Warszawa 1986, s. 42–71.

¹⁹ Zob. np. E. Husserl, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, wyd. 4, Hamburg 1972, s. 21–72.

Jest to zarazem pierwsza w i z u a l i z a c j a percypowanego znaczenia. O ile makro-zdaniowy sens całościowy może być utworzony przy zaniku pamięci wizualnej jakichś określonych fragmentów filmu, o tyle, gdy powołujemy się na sceny, ich znaczenie w świadomości widza musi być wizualnie bardziej ukonkretnione. Oczywiście, nawet po pierwszym, biernym przyswojeniu całości utworu trudno sobie wyobrazić, by w pamięci widza nie zachowały się żadne wizualne szczegóły (wyraz twarzy grającej postaci, jakiś przypadkowy gest itp.), są to jednak oderwane szczegóły, które nie muszą łączyć się z naczelną formułą makro-zdania ani jej uszczegółowiać – w tym aspekcie nie są one z n a c z e n i a m i wizualnymi.

Wyobraźmy sobie wszakże, iż widz, nie chcąc poprzestać na wydzieleniu scen, zapragnie wykonać następny krok i oprzeć swoją argumentację na szczegółach. W pierwszej części *Aktu oskarżenia* jest taki moment, gdy do adwokata i jego współpracownika, dyskutujących w mieszkaniu o uwięzionej, podchodzi żona tego pierwszego, której małżeńskie uczucia wystawione zostaną na próbę wobec rosnącego zaangażowania jej męża w nowy związek. Kamera w kilku naprzemiennych ujęciach pokazuje najpierw kobietę zatrzymującą się przed drzwiami pokoju z dzbankiem herbaty, a następnie, przyjmując jej punkt widzenia, patrzy na rozmawiających przez oszklone drzwi zdobne w rodzaj dekoracyjnej kraty. Dla co bardziej przenikliwego odbiorcy ten zespół ujęć stać się może prefiguracją przyszłych losów bohatera, który już wkrótce znacznie współprzeżywać sytuację uwięzionej na tyle silnie, że (metaforycznie, co prawda) znajdzie się po jej stronie (a więc za kratami). Fakt, iż patrząca jest żona-rywalka, która w ten sposób ustanawia, czy raczej wyczuwa, barierę tworzącą się między nią a mężem, także ma swoją wagę.

Należy położyć nacisk na różnice w stosunku do poprzedniego przypadku. Dopiero ten etap refleksji nad filmem jest etapem jego analizy we właściwym sensie. Patrzący dokonuje cięć filmowego materiału na własną rękę, albowiem przywołane ujęcia nie są żadną wyodrębniającą się morfologiczną całością fabularnego przebiegu. Spojrzenie kobiety przez drzwi jest drobnym włóknem w ciągłym pasmie kinestetycznego segmentu, jakim jest jej wejście do pokoju i podejście do mężczyzn – sama zaś gra ujęć i przeciwując, jeśli podsumować jej czas, trwa na ekranie nie więcej, niż pół minuty. Gdybyśmy mieli coś tu wyodrębnić na podstawie „naturalnych” granic, to prawdopodobnie nie wydzielibyśmy nawet tego wejścia, lecz dopiero całą scenę „rozmowy o oskarżonej”. Także ujęcia z drzwiami nie są, używając słów Metza, „autonomicznym segmentem”,

lecz są wmontowane w ciąg ujęć obejmujących ruch kobiety w stronę rozdyktowanych mężczyzn, a one znów wmontowane są w narracyjny segment „rozmowy”.

Krótko mówiąc, zauważenie wspomnianego momentu wymaga „pójścia pod prąd” biegu fabuły i mentalnego ustytuczenia, unieruchomienia jakiejś drobiny przepływu. To unieruchomienie nie musi być zresztą tylko mentalne – o ile dysponujemy odpowiednim sprzętem, możemy całkiem dosłownie zniekształcać bieg projekcji, włączając stop-klatkę, funkcję przesuwu poklatkowego itp. Wszystkie te funkcje techniczne pozostają na usługach naszej analitycznej pasji kierowania się pod prąd strumienia obrazów, wychwytywania ich i powstrzymywania.

Uwaga odbiorcy jest teraz maksymalnie skupiona, wycelowana w punkt i otamowująca go wbrew potokowi czasu, tak jak kiedyś leniwie z biegiem czasu podążała. Rzecz jasna, treść tego „punktu czasowego” może być zmienna: może chodzić o materię diegetyczną obejmującą jakiś szczegół wyposażenia świata przedstawionego lub o detal warsztatowy, np. o zauważenie, że w tej chwili obcujemy ze zbliżeniem twarzy w odróżnieniu od planu ogólnego gdzie indziej lub że postać ustawiona jest frontalnie itd. Nawiasem mówiąc, ten właśnie etap analizy uwrażliwia nas szczególnie (choć uwrażliwiać nas sam przez się nie musi) na substancję filmowości, na użyte środki formalne, które częstokroć dają się wykrywać dopiero przez szczególnie skoncentrowane zauważanie. W poprzednich fazach mogliśmy operować globalnymi jednostkami narracyjnymi, niewrażliwymi na użyte tworzywo, typu „morderstwo”, „pościg”, „romans” itp.

Pozostawiamy na boku sprawę bliższego rozpatrzenia związków podbudowy między wchodzącym teraz w grę znaczeniem a znaczeniem wyższego szczebla. Bowiem, tak jak poprzednim razem, znaczenie detalu coś podbudowuje, coś potwierdza, ale czy jest to potwierdzenie sięgające jedynie pałapu pojedynczych scen, czy też od razu wymiaru całości, tego nie chcemy tu rozpatrywać. Prawdopodobnie może być i tak, i tak: detal wykryty w *Akcie oskarżenia* służy podkreśleniu jedynie tego, że w pewnym momencie mąż i żona staną się „osobni”, mąż zaś przejdzie na stronę uwięzionej kobiety, co jest treścią szeregu scen, ale chyba jednak nie całości. Możliwe byłoby jednak także, gdybyśmy, kierując uwagę na jakiś sekundowy niuans wyrazu twarzy oskarżonej pani Paradine, chcieli nim podbudować fabułę znaczenia ogólnego o „tajemniczej kobiecie”, z pominięciem szczebla pośredniego scen.

Tak czy inaczej, zasada podbudowy pozostaje ta sama, co za pierwszym razem: możliwość inferencyjnego przejścia od znaczenia szczebla wyższego do znaczenia szczebla niższego przy użyciu modalności „jest dopuszczalna”. Efektem są znów formuły typu: „Fascynacja mężczyzny uwięzioną kobietą ‘zgadza się’ ze spojrzeniem nań z zewnątrz okratowanego pomieszczenia” lub: „Argumentem na rzecz tajemniczości i ambiwalencji głównej bohaterki może być ambiwalentny grymas wychwycony w jej twarzy”.

Natomiast z całą pewnością znaczenia obecnych niuansów nie są wcale oczywiste. Sytuacja, gdy mężczyzna (przy wszystkich innych okolicznościach, które tu zakładamy) w rozmowie z innym mężczyzną agresywnie obstaje przy niewinności kobiety i kreśli coś w rodzaju peanu na jej cześć, bez trudu może ewokować znaczenie „zafascynowania kobietą”. Obecny przypadek daleki jest od tego rodzaju naturalności. Czym innym jest, pośród wielu innych drobiazgów, musnąć wzrokiem kratę w drzwiach pokoju i mężczyznę za drzwiami, a czym innym ten jeden szczegół wyodrębnić i przypisać mu znaczenie „mężczyzna za kratami więzienia”. To ostatnie wymaga uruchomienia procesu metaforyzacji i nałożenia na prostą referencję relatywnie odległego sensu figuratywnego. Dokonuje się to też na wyłączną odpowiedzialność widza i pozbawione jest statusu „naturalnej oczywistości”. Do tego stopnia pozbawione, że odbiorca w taki sposób odczytujący znaczenie detalu może być oskarżony o „nadinterpretację”, o wyciąganie pochopnych wniosków z nieznacznego szczegółu, który podczas projekcji normalnie widzom umyka.

W każdym razie, o ile w poprzednim typie odbioru dla podbudowy używane były znaczenia bliskie biegunowi „przedmiotowemu”, czyli samorzutnemu potencjałowi znaczeniowemu danej sceny, o tyle teraz zdecydowanie bliższe są one bieguna „podmiotowego”, czyli są jak gdyby własnowolnie zaapercypowane przez widza i przypisane na podstawie nieoczywistej przestanki.

Wobec podobieństwa rozważanego obecnie modelu odbioru do wszelkich interpretacji symptomatycznych, wydobywających znaczenia ukryte, wypada od razu uprzedzić, że nie są to podziały tożsame, lecz krzyżujące się. Autorzy francuskiej *Estetyki filmu* piszą np.: „Jakkolwiek przed rokiem 1970 filmowe analizy były bogate, głębokie i staranne, to jednak było rzadkością, aby autor odnosił się do tego lub owego detalu *mise-en-scène* lub wskazywał na specyfikę kompozycji ujęcia czy przejście między ujęciami”. I dalej: „Nie wystarczy obejrzeć film; trzeba go oglądać wielokrotnie. Ponadto, należy także umieć wydzielać fragmenty filmowe, porównywać ujęcia i sceny nie następujące bezpośrednio po sobie, kon-

trastować sekwencje otwierające i zamykające, etc. Wszystkie te operacje zakładają dostęp zarówno do filmu, jak i do środków projekcji”²⁰. Podana data graniczna 1970 mogłaby wskazywać, że istnieje związek między nowym podejściem a filmową symptomatologią, upowszechnioną wszak w tych latach – niemniej nie musi tu istnieć żadna więź merytoryczna. Symptomatyczne znaczenia są owocem pewnego typu lektury, która, tak samo jak poprzednia, może być mniej lub bardziej analityczna.

Załóżmy, że ulegając przemijającej dyspozycji do myślenia psychoanalitycznego, będącego, jak wiadomo, wyśmienitą szkołą symptomatologii, odczytujemy znany horror Roberta Harmona *Autostopowicz* (*The Hitcher*, 1986) jako opowieść o zmaganiach *ego* z okrutnym i karzącym *superego* – uwewnętrznionym Ojcem. Można tyle powiedzieć – i na tym poprzestać. Przystawiając się na sposób czytania nacechowany generalną „podejrzliwością”, można nadal pozostawać tylko na powierzchni odbioru i, współnadążając z postępem fabuły, ujmować wyłącznie ostateczny wynik pasywnego gromadzenia się przez cały czas informacji.

Można też wejść w drugą opisaną fazę, i całościowe znaczenie podbudować znaczeniem pojedynczych scen, samorzutnie się komasujących i wydzielających w powodzi danych – wskazując na liczne próby uśmiercenia bohatera przez tajemniczego intruza, których w filmie nie brakuje.

Można wreszcie przejść do fazy trzeciej i zwrócić uwagę na szczegół normalnie zlewający się z potokiem okrucieństwa wszechobecnego w filmie. Mianowicie można skupić się na słowach psychopatycznego zbrodniarza, kiedy ten, grożąc bohaterowi nożem, mówi, jak okaleczył poprzedniego kierowcę samochodu: „Obciąłem mu ręce, nogi i głowę”. W słowach tych odnajdziemy, rzecz jasna, Freudowski temat kastracji; fakt, że w makabrycznej wyliczance nie został uwzględniony organ płciowy, tłumaczy się następnie zastosowaniem mechanizmu obronnego świadomości, a z kolei uśmiercenie obcego mężczyzny wyraża odwrócenie ostrza samoniszczącej agresji i skierowanie go na zewnątrz. Percepcja inspirowana dyrektywami psychoanalizy powtarza zatem trzy fazy penetracji tkanki filmowej, sama zaś przez się nie gwarantuje automatycznego przejścia w wymiar jej „archeologii”.

Dałoby się teraz całkowite znaczenie fabularnego utworu filmowego (w odróżnieniu od całościowego, o którym przedtem była mowa), uwzględniając jego opisaną stratyfikację, przedstawić na podobieństwo stożka o odwróconym ku dołowi wierzchołku, gdzie najszersza podstawa obejmuje całość utworu, wyrażoną przez znaczenie całościowe, *continuum*

²⁰ J. Aumont (i in.), *Aesthetics of Film*, tłum. R. Neupert, Austin 1992, s. 174, 177.

warstw leżących „pod spodem” zawiera znaczenia scen (nasz modelowy opis nie uwzględnia, co zrozumiałe, różnego stopnia komplikacji i wyodrębnialności scen), wreszcie wierzchołek stożka obrazuje „punkt czasowy”, w który mierzy skupiona uwaga widza na najniższym szczeblu archeologicznej eksploracji. Jeśli oznaczylibyśmy pięć kategorii, wedle których dokonuje się opisana stratyfikacja znaczenia filmowego, jako czasową charakterystykę świadomości widza, charakter jej operacyjności, przyporządkowaną im jednostkę morfologicznego podziału, jednostkę ontologiczną skorelowaną z poprzednią, oraz odnoszący się do nich instytucjonalny typ recepcji, to w podsumowaniu tych rozważań zyskalibyśmy następujący schemat graficzny.

| Faza konstrukcji znaczenia | Czasowa charakterystyka świadomości widza | Rodzaj operacyjności świadomości widza | Jednostka morfologiczna utworu fabularnego | Ontologiczny korelat jednostki morfologicznej | Zinstytucjonalizowany typ recepcji |
|----------------------------|---|--|--|--|---|
| I | niezróżnicowane płynięcie „wraz” | pasywna operacyjność puszczenia wszystkiego swobodnie; przyzwolenie na komasowanie się jednostek sensu | całość fabuły | całość porządku zdarzeń przedstawionych | naturalna percepcja widza nieprofesjonalnego |
| II | aktywne przeżycie wycinka czasowego | segmentacja | scena | zdarzenie (np. pościg, akt miłosny, rozmowa itp.) | popularna krytyka filmowa, publicystyka, felietony, recenzje itp. |
| III | zatrzymanie czasu przedstawionego | skupienie | detal | niuans (np. gest, spojrzenie, użyty środek formalny – chwilowa kompozycja wewnętrznej, ruch kamery itp.) | działalność analityczna |

Każda kolejna faza zakłada oczywiście przejście przez fazę poprzednią, choć w żadnym wypadku nie jest wymagane dotarcie do ostatniej, analitycznej fazy. Praca odbiorcy może się zatrzymać w dowolnym momencie, ale wtedy, nawet jeśli nie wyjdziemy poza fazę pierwszą, istnieje nieograniczony horyzont szczegółowości, który można wypełniać w kolejnych podejściach. Nawet jeśli mój kontakt z filmem jest maksymalnie uproszczony, powierzchowny, pobieżny itp., i pozostawiam to na tym etapie, mam świadomość zachodzenia teoretycznej możliwości pogłębiania tego bez ograniczeń dla celów analizy.

To ostatnie jest szczególnie ważne, albowiem cały wywód pozostaje, przypomnijmy, w związku z zaplanowanym tematem kryzysu podejścia analitycznego. Istnieją uzasadnione przyczyny, by sądzić, że w pewnych odłamach współczesnego kina fabularnego, w filmach pokroju *Dzikość serca* Lyncha, *Subway* Bessona, *Zła krew* Caraxa, czy pięciu pierwszych fabularnych pełnometrażowych utworach Greenawaya, pojawiły się przeszkody, które skutecznie utrudniają analizę filmową, a nawet niweczą świadomość jej możliwości. Z kryzysem analityczności wiąże się z kolei kryzys znaczenia we wspomnianym odłamie. Pod tym względem filmy te kojarzą się raczej z video-clipami czy, ogólniej, z realizacjami powstałymi przy użyciu nowych, elektronicznych technologii, choćby zewnętrznie nie miały z nimi nic wspólnego. Co jednak jest zrozumiałe w kinie poza nurtem fabularnym – czy obok niego – to w utworach należących do tradycyjnego nurtu fabuły następuje problemy. To ostatnie zjawisko należy więc uważniej przebadać.