

## *Wielkie figury semantyczne w dziele filmowym*

**ABSTRACT.** Hendrykowski Marek, *Wielkie figury semantyczne w dziele filmowym* [Great semantic figures in film]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 197–211. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

This study is devoted to the key issue for any research on film, film art and audiovisual communication – great semantic figures. Marek Hendrykowski extrapolates the repertoire of basic concepts developed for decades in literary science (author, reader, narrator, narration, character, time, space, events, plot, style, composition, etc.) into academic film studies. Following important scientific ideas formulated half a century ago by the eminent literary theorist Janusz Sławiński, Hendrykowski stresses that the scientific sense of using these categories is not limited only to cataloguing them.

**KEYWORDS:** literature, film, semantic figures, narrator, narrative, narration, action, plot, author, spectator, hero, character, time, space, transition, editing, rhythm, genre, convention, style, composition, message, film art, form, content, communication

Januszowi Sławińskiemu  
(1939–2015)

Wielka figura semantyczna stanowi jeden z najznakomitszych konceptów polskiej teorii literatury. Jego powstanie i twórcze rozwinięcie zawdzięczamy: Januszowi Sławińskiemu (Sławiński 1998, s. 121)[1], Michałowi Głowińskiemu, Henrykowi Markiewiczowi, Jerzemu Ziomkowi i Edwardowi Balcerzanowi. Od momentu, kiedy termin ten pojawił się w obiegu naukowym, wielokrotnie był również adaptowany na potrzeby innych dyscyplin, przede wszystkim dramaturgii i filmoznawstwa. Warto sięgnąć po niego po latach, odkrywając na nowo jego niezwykłą wartość i przydatność operacyjną w badaniach nad filmem. Także, a może nawet przede wszystkim, nad filmem współczesnym oraz poetyką komunikacji nowych mediów.

Jak mogłaby wyglądać adaptacja pojęcia wielkiej figury semantycznej na grunt filmoznawstwa i medioznawstwa? Co trzeba uczynić i ile w nim zmienić, aby stało się ono równie skutecznym instrumentem opisu, analizy i interpretacji przekazów wizualnych i audiowizualnych? I czy język ruchomych obrazów nie wyklucza z góry możliwości zaadaptowania terminu badawczego odnoszącego się dotąd wyłącznie do przekazów werbalnych?

[1] Pionierska rozprawa Janusza Sławińskiego ukazała się po raz pierwszy prawie pół wieku temu, w roku 1967, w tomie zbiorowym: *W kręgu zagadnień teorii*

*powieści*, pod red. Janusza Sławińskiego. Wrocław 1967. Cytaty z tekstu według reedycji w *Pracach zebranych* (1998).

## Rejestr kategorii

U źródeł niniejszych rozważań znajduje się pewna ogólniejsza potrzeba wypływająca ze sfery uniwersyteckiej praktyki dydaktycznej. Prowadząc coroczne zajęcia z zakresu wstępu do wiedzy o filmie dla studentów pierwszego roku filmoznawstwa, ze zdumieniem odkryłem, jak bardzo opacznie moi słuchacze jeszcze do niedawna uczeni byli elementami wiedzy o literaturze na poziomie gimnazjalnym i licealnym. Owszem, dość często używali w swoich pracach kategorii takich, jak: autor, narrator, bohater, czas i miejsce akcji, fabuła itp., ale nie przekazano im w trakcie nauki szkolnej najprostszej nawet intuicji dotyczącej właściwego rozumienia tych terminów, a już zupełnie nie potrafili łączyć ich z sobą w spójny system związków pojęciowych.

Nie chodzi przy tym o możliwą do wyuczenia na pamięć definicję słownikową, lecz o to, że kategorie te funkcjonują w świadomości dzisiejszych abiturientów w sposób absolutnie izolowany, w myśl powiedzenia: „tu koń, tam wóz, tu Józek, tam drewno”. Dzieło literackie i artystyczne jawi się zatem dzisiejszym adeptom studiów humanistycznych jako byt amorficzny, wysoce abstrakcyjny i zatomizowany, nie zaś jako szczególnego rodzaju komunikat, którego głębszy sens wynika z takiego, a nie innego zorganizowania i powiązania z sobą poszczególnych elementów i figur znaczeniowych. Tym sposobem generalnie nieprzyswojona i całkowicie pominięta w toku szkolnego nauczania literatury (a wraz z nią także języka) okazuje się kluczowa myśl koncepcji teoretycznej Janusza Sławińskiego. Zdanie to brzmi następująco:

W przekazie narracyjnym funkcja autoteliczna wyraża się poprzez swoistą nadorganizację wyższych układów znaczeniowych i odpowiada jej w strukturze przekazu interferencja wielkich figur semantycznych. [wyróżn. własne autora] (Sławiński 1998, s. 123)

Czy można sporządzić uniwersalną i zamkniętą listę wielkich figur semantycznych, które stanowią repertuar wszystkich możliwych kategorii pojęciowych mieszczących się w tej klasie fenomenów? Zanim odpowiemy na tak postawione pytanie, konieczne będzie robocze wyliczenie poszczególnych figur, dające pogląd na to, czym one są, bądź nie są. W indeksie wielkich figur semantycznych dzieła literackiego, jaki zaproponował Janusz Sławiński, znalazły się następujące: 1) autor („obraz autora”); 2) potencjalny odbiorca („obraz adresata”); 3) narrator („podmiot wypowiadający”); 4) czas; 5) przestrzeń; 6) bohater; 7) zdarzenia; 8) fabuła; 9) kompozycja utworu; 10) ujęcie stylistyczne.

Na pierwszy rzut oka nie ma w tym wyliczeniu niczego szczególnie oryginalnego. Nie jest przecież tak, że – zanim ukazało się klasyczne dzisiaj studium Janusza Sławińskiego – nikt wcześniej nie zajmował się w literaturoznawstwie kategoriami takimi jak podmiot wypowiedzi, bohater, akcja, czas, przestrzeń, fabuła, narrator, narracja itp. Mając na uwadze przebogaty dorobek rodzimej nauki o literaturze, podobny pogląd należy uznać za niedorzeczny. Chodzi o coś całkiem innego.

Doniosłość myśli teoretycznej autora *Semantyki wypowiedzi narracyjnej* polega na skierowaniu dotychczasowej refleksji badawczej

na inne niż dotąd tory. Wszystkie przywołane kategorie stają się w zaproponowanym ujęciu kategoriami równorzędnymi jako „podstawowe czynniki kompozycji”, a każda z nich w konkretnym utworze może pełnić funkcję dominanty kompozycyjnej. Właśnie w tym momencie daje o sobie znać odkrywczą oryginalność myśli teoretycznej zaprezentowanej w cytowanym studium. Okazuje się, że jego autora interesuje nie tyle sam rejestr wielkich figur semantycznych występujących w wypowiedzi narracyjnej i nie tyle samo miejsce, jakie generalnie mogłoby przypadać każdej z nich w każdym bez wyjątku dziele literackim, ile funkcja, jaką wspólnie pełnią one w strukturze konkretnego utworu na mocy organizacji i nadorganizacji semantycznej, która nadała im takie, a nie inne znaczenie.

Spróbujmy przenieść ten sposób rozumowania i zaadaptować go dla potrzeb refleksji nad komunikatem filmowym, dokonując jednak najpierw koniecznego przeformułowania każdego z tych pojęć – niezbędnego ze względu na specyfikę zarówno tworzywa, jak i procesów komunikowania zachodzących w języku ruchomych obrazów (zob. Hendrykowski 2014). Podążamy tutaj za doniosłą pod względem metodologicznym sugestią Janusza Sławińskiego, sformułowaną przez niego w studium pt. *Problemy literaturoznawczej terminologii*:

Chociaż przejmowanie jednostek terminologii w drodze analogizowania kryje w sobie rozliczne niebezpieczeństwa, to przecież bardzo rzadko jest ono zabiegiem czysto mechanicznym, a często ma ważne konsekwencje dla problematyki literaturoznawczej, sprzyjając odkrywaniu pobudzających wyobrażeń izomorfizmów między różnymi dziedzinami rzeczywistości humanistycznej. (Sławiński 1998, s. 193–194)[2]

Nie jest możliwe, aby którakolwiek z wielkich figur semantycznych dzieła literackiego mogła zostać zastosowana wprost w odniesieniu do filmu, to znaczy bez uprzedniego zaadaptowania jej dla potrzeb refleksji nad utworem kinematograficznym. Przedstawiona poniżej propozycja uwzględnia tę oczywistą konieczność, czerpiąc jednocześnie z koncepcji teoretycznej Janusza Sławińskiego to wszystko, co – w planie refleksji semiotycznej nad procesami komunikowania – łączy literaturę i film jako dziedziny spowinowaczone z sobą na gruncie sztuk narracyjnych (Ziomek 1980, s. 7–101). Jeśli zatem nazwy poszczególnych wielkich figur pojawią się za moment w naszych rozważaniach, one same nie będą już dłużej tym, czym były dotąd w warsztacie naukowym literaturoznawcy.

### ***Autor (obraz autora)***

„Autor” w filmie (i dowolnym przekazie złożonym z ruchomych obrazów), podobnie jak dzieje się to w nowoczesnej refleksji nad utworem literackim, nie powinien być utożsamiany z osobą rzeczywistego

[2] Ta pionierska rozprawa Janusza Sławińskiego ukazała się po raz pierwszy w tomie zbiorowym: *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych*,

pod red. Jadwigi Czachowskiej. Wrocław 1970. Cytat z tekstu według reedycji w *Pracach zebranych* (1998).

### **Wielkie figury w filmie**

autora. Jest on w ramach tego przekazu bytem symbolicznym – figurą wykreowaną w tekście i możliwą do odczytania, a co za tym idzie, rekonstrukcji badawczej. W indywidualnych przekazach „autora” może być więcej (dotyczy to zwłaszcza filmowych dzieł artystycznych) lub mniej (wszelkie typu przekazy ekranowe zacierające bądź neutralizujące wrażenie subiektywności).

Kategoria autora filmowego nie od razu pojawiła się w refleksji teoretycznej nad kinem. Początkowo mało eksponowana i pozostająca w cieniu innych, zrobiła niebywałą karierę dopiero we francuskiej refleksji nad kinem i sztuką filmową lat pięćdziesiątych (Alexandre Astruc, André Bazin, François Truffaut i inni). W następnej dekadzie została powszechnie przyjęta zarówno w światowej krytyce filmowej, jak i w refleksji teoretycznej, stanowiąc – przy wszystkich różnicach sposobu definiowania tego pojęcia – podstawę idei kina autorskiego („cinéma d’auteur”)[3]. Przyjęło się uważać, iż autorem dzieła filmowego jest reżyser, choć w coraz większym stopniu uznanie zdobywa konkurencyjna idea, w myśl której utwór filmowy jest dziełem zbiorowym, a jego autorstwo – nie tylko w kinie artystycznym, lecz także w różnych innych odmianach przekazu – rozgrywa się „pomiędzy”, zyskując charakter interpersonalny (Hendrykowski 1988, s. 37 i nast.).

Autorskość konkretnych przekazów kinematograficznych jest kategorią stopniowalną: od takich, w których występuje ona w postaci skrajnie zredukowanej (wówczas generalnie nie ma potrzeby mówić o autorstwie, na przykład w przypadku kamery monitoringu miejskiego albo wideo będącego zapisem wykroczenia drogowego), do takich komunikatów, które przejawiają bardzo wysoki stopień semantycznej organizacji obrazów (nie tylko w funkcji dzieła sztuki filmowej), zmierzając ku biegunowi optymalnej indywidualizacji (resp. oryginalności) swej ekspresji. Na jednym biegunie tej antynomii mamy zatem bezduszną mechaniczną rejestrację wizualno-dźwiękowych wyglądów, a na drugim – sytuuje się wypowiedź wyrażona w języku ruchomych obrazów.

#### *Widz (obraz odbiorcy)*

Jeśli „autor filmu” jest bytem wirtualnym, to może realny jest chociaż „adresat filmu”? Ontologia rozstrzyga ów pozorny dylemat w sposób najzupełniej jednoznaczny. Podobnie jak w granicach przekazu kinematograficznego nie mamy do czynienia z rzeczywistym autorem, tak również nie pojawia się w nim realny widz. Obaj pozostają każdorazowo „na zewnątrz”: poza ramami danego komunikatu. Posiadają natomiast swoją tekstową reprezentację, która w strukturze znakowej przekazu czyni ich wyobrażenia figurami semantycznymi mniej lub bardziej wyrazistymi w procesie komunikowania za pośrednictwem języka ruchomych obrazów.

[3] Przegląd stanowisk badawczych na temat kina autorskiego, wraz z rodzimą i zagraniczną literaturą przedmiotu, zob. Hendrykowski 1988.

Podkreślam raz jeszcze: wizerunki autora i widza, jakie możemy na tej podstawie odczytywać i rekonstruować, są bytami intencjonalnymi o charakterze wirtualnym. Przysługuje im status domyślności – nie całkiem dowolnej jednak, bowiem jej semiotyczne granice wyznacza każdorazowo kształt danego przekazu. Wykreowany w nim obraz adresata/adresatki może więc być banalny, stereotypowy i schematyczny, ale może też być zaskakująco pojemny, oryginalny i niekonwencjonalny w swoim wyrazie.

Oczywiście w praktyce komunikacyjnej mamy do czynienia z wielością najrozmaitszych przekazów. Różnorodność ta sprawia, iż nie występuje w nich jeden uniwersalny model wirtualnego nadawcy ani wirtualnego odbiorcy. Wszystko zależy od semantycznych właściwości danego komunikatu i nośności zaprojektowanych w nim znaczeń. Okazują się one diametralnie różne w przypadku: telewizyjnej reklamy proszku do prania, matrymonialnego wideo, filmu sensacyjnego, sitcomu, komedii romantycznej i arcydzieła sztuki filmowej takiego, jak *Osiem i pół czy Śmierć w Wenecji*.

Autor w filmie i widz w filmie, obaj rozumiani jako hipostaza tekstowa, nigdy realna, zawsze domyślna – podlegająca opisowi, analizie i interpretacji – pozostają bytami o charakterze symbolicznym. Ów symboliczny charakter z natury rzeczy czyni ich tworamaterialnymi, co nie oznacza, że autor w filmie i widz w filmie jako figury i wyobrażenia tekstowe nie mogą być tworamaterialnymi odnoszonymi do swoich rzeczywistych odpowiedników. Panuje w tej sferze złożona gra sił, polegająca na nieustannych przybliżeniach i oddaleniach pomiędzy rzeczywistą osobą a jej/ich wyobrażeniem w przekazie. Nie wolno tylko jednego, a mianowicie mylić i utożsamiać tych tekstowych hipostaz z ich realnymi odpowiednikami.

Relacja łącząca obraz autora filmu z obrazem widza wpisanym w film jest relacją współodpowiednią (odnoszącą się do tego samego poziomu uformowania komunikatu), co oznacza, że w odniesieniu do danego przekazu figury te należy odczytywać na tym samym pięttrze jego konstrukcji. Pisząc konsekwentnie o pojedynczym widzu (wirtualnym adresacie przekazu), zachowujemy, rzecz oczywista, świadomość, iż zarówno w kulturze filmowej i kulturze telewizyjnej, jak i w kulturze nowych mediów przybiera on o wiele bardziej złożoną postać wielorako zróżnicowanej widowni, pomnożonej przez liczbę  $n$  indywidualnych podmiotów. Masowy charakter tych publiczności nie zmienia jednak faktu, iż najpierw w grę wchodzi kontakt nadawcy nawiązywany nie z anonimową masą widzów, lecz z rzeczywistym adresatem danego przekazu, którym jest pojedynczy widz/respondent/partner w procesie komunikacji.

#### ***Narrator (podmiot przedstawiający)***

Narrator należy do podstawowych i zawsze występujących figur przekazu kinematograficznego. Można by go obrazowo określić jako wpisane w tekst demonstratora ekranowych obrazów. W jednych rodzajach przekazów narrator pozostaje tworem przezroczystym i niezauważalnym

(stąd odbiorcze złudzenie jego całkowitej nieobecności), w innych wydaje się niemal tożsamy z figurą ich autora, w jeszcze innych – przeciwnie – konweniuje i współgra znacznie bardziej z postacią bohatera, za sprawą pośrednictwa w postaci semantyki punktu widzenia oraz znaczącego wyposażenia wyobrażonej świadomości, przez pryzmat której percypujemy ekranową opowieść. Tak czy inaczej, niezależnie od zastosowanego sposobu narracji, narrator w żadnym wypadku nie może być jednoznacznie identyfikowany ani z instancją autora filmu, ani z jego bohaterem.

Zauważono dawno temu, bo z górą przed stu laty, iż przekaz kinematograficzny ma z niczym nieporównywalną mobilność i tranzytywność przepływu różnorodnych powiązanych z sobą znaków. Uderzającą cechą przekazów kinematograficznych jest nie tylko, jak się na ogół uważa, sama zmienność perspektywy oglądu. Jeśli już, to raczej w grę wchodzi inna unikatowa ich właściwość, mianowicie przewyższająca każdą z konkurencyjnych sztuk (z malarstwem i teatrem włącznie) iluzja realności, jaką wywołuje u widza, połączona z iluzją marzenia sennego na jawie.

„Mechanizm naszego potocznego poznania jest natury kinematograficznej” – skonstatował w roku 1907 wybitny francuski filozof Henri Bergson (Bergson 1907, s. 331)[4]. Właśnie pod tym względem film „przewyższa” wszystko, czym dotąd, a więc do momentu jego wynalezienia, dysponowała w kulturze ekspresja rodzaju ludzkiego. Cytowane dzieło nie było w żadnym razie manifestem sztuki filmowej w rodzaju tych, które pisali wówczas: Georges Méliès, Ricciotto Canudo, Paul Wegener czy Marcel L’Herbier. Odegrało jednak – i jeśli sądzić po intelektualnej fascynacji Gilles’a Deleuze’a (Deleuze 2010) nadal odgrywa – inspirującą rolę poglądu, którego nie da się pominąć, ilekroć przedmiotem refleksji staje się strumień ruchomych obrazów jako wyraz ludzkich myśli i uczuć.

Istnieje bardzo wiele różniących się między sobą modeli narratora filmowego: od takich, które różnymi metodami zmierzają ku obiektywizacji oglądu danego fragmentu rzeczywistości, akcentując zazwyczaj mechaniczny charakter rejestracji określonych jej wyglądown (funkcję „obiektywnego” obserwatora ukazanych zdarzeń wydaje się wówczas pełnić bezosobowa kamera), do takich, które dążą w przeciwnym kierunku, wydobywając pierwiastek subiektywizacji przekazu (model narratora spersonifikowanego, w którym kluczowa rola przypada figurze rozpoznawalnej dla widza).

### *Narracja*

Charakterystycznym rysem narracji kinematograficznej, decydującym o swoistości jej fenomenu, jest niebywała płynność i mobilność perspektywy narracyjnej. Dwa aspekty funkcjonalne narracji filmowej

[4] W oryginale (rozdział IV: *Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique*) myśl ta, poszerzona o kontekst autorskiego wywodu, brzmiała następująco: „Qu’il s’agisse de penser le devenir, ou de l’exprimer, ou même de la percevoir,

nous ne faisons guère autre chose qu’actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique”.

wydają się ją wyróżniać spośród innych i przesądzać o jej swoistym charakterze na tle rodziny innych systemów i sztuk narracyjnych. Co ciekawe, oba te aspekty stanowią warunek *sine qua non* wszelkich postaci narracji kinematograficznej, niezależnie od konwencji rodzajowej, gatunków czy odmian gatunkowych przekazów, w jakich ona występuje.

Pierwszym z tych nieodłącznych aspektów jest punkt widzenia (i słyszenia), a drugim – sytuacja ekranowa. Oba wymienione aspekty od najdawniejszych początków istnienia kinematografii kreują w procesie percepcji ekranowej efekt fascynującej sensualności znaku i iluzyjnej materialności przekazu. Należy przy tym wyraźnie podkreślić, że punktu widzenia/słyszenia oraz konstrukcji sytuacji ekranowej nie sposób od siebie oddzielić. W realnym komunikacie kooperują one bowiem z sobą ściśle i występują łącznie, zamieniając strumień wizualnych i audialnych obrazów w znaczącą całość.

Narracja w języku ruchomych obrazów za każdym razem wymaga wielorakiego semantycznego współdziałania nie tylko z figurą narratora, lecz również z wszystkimi innymi wielkimi figurami uczestniczącymi w danym przekazie: akcją (zdarzeniami), fabułą (porządkiem przyczynowo-skutkowym), obrazem autora, obrazem widza, bohaterem, czasem, przestrzenią, stylem, kompozycją, rytmem etc. Rzecz ciekawa, współdziałanie to dokonuje się równocześnie w różnych zakresach i układach odniesienia rozwoju narracji.

Systemem operacyjnym, bez którego niemożliwa byłaby narracja kinematograficzna, jest montaż. Stanowi on podstawowy, zawsze obecny środek wyrazu w sztuce filmowej i komunikacji za pomocą ruchomych obrazów. Nie istnieją (nawet w przypadku najprostszych utworów jednowjęciowych) filmy bezmontażowe.

Montażem nazywamy proces wyboru i kombinacji elementów wizualnych i dźwiękowych przekazu kinematograficznego w spójną znaczeniowo całość, w której zawiera się zarówno jego struktura semantyczna, jak i ściśle związany z nią porządek: czasoprzestrzenny, kinetyczny, metryczny, rytmiczny, tonalny, kolorystyczny, proksemiczny, synestetyczny itd.

Pojemność i głębię znaczeniową narracji, z jaką mamy do czynienia w filmie, wyznacza nie tylko to, co zostało ukazane na ekranie (montaż wewnątrzkadrowy), lecz również wszystko to, co zawiera się w cięciach i przejściach montażowych, stając się miejscem niedookreślenia (montaż międzywjęciowy). Mimo pierwszorzędnie eksponowanej roli, jaka przypada mu w kształtowaniu przekazu kinematograficznego, montaż nie należy do kategorii wielkich figur semantycznych. Uwaga ta dotyczy zarówno operacji montażowych dokonywanych na czasie filmowym (montaż temporalny), jak i operacji na przestrzeni filmowej (montaż spacjalny).

### *Czas i przestrzeń*

Żadne inne medium i żadna inna dziedzina komunikowania nie demonstruje w sposób pełniejszy i wyrazistszy, jak bardzo łączą

się w ramach danego przekazu czas i przestrzeń, niż czyni to komunikacja dokonująca się za pośrednictwem ruchomych obrazów. We wszelkich – zarówno wizualnych, jak i audiowizualnych – ruchomych komunikatach ekranowych czas okazuje się funkcją przestrzeni, przestrzeń funkcją czasu. Jedno wyraża się tutaj nieustannie poprzez drugie i co rusz wynika z udziału drugiego. Dlatego właśnie rozpatrujemy figury czasu i przestrzeni w sposób łączny i komplementarny, mając na uwadze istnienie – nie tylko w filmie, ale na całym terytorium kinematografii – specyficznej jakości semantycznej w postaci określonego modelu czasoprzestrzeni ekranowej.

Tę magiczną, temporalno-spacjalną właściwość strumienia znaków kinematograficznych odkryli już w XIX wieku prekursorzy kinematografii: Eadweard Muybridge, Jules Marey, Thomas Alva Edison, Charles-Émile Reynaud. Na wiele sposobów eksploatowali ją: bracia Lumière, Georges Méliès, James Williamson, Edwin S. Porter i Cecil Hepworth, a po nich legion bardziej lub mniej twórczych kontynuatorów. Kinematografia i sztuka filmowa przeszła w XX wieku długą drogę: od werystycznej imitacji realnej czasoprzestrzeni, jej scenicznej umowności, poprzez montaż akcji równoległych rozwinięty przez Davida Warka Griffitha, do eksperymentów narracyjnych tak śmiałych, jak: *Pies andaluzyjski* Luisa Buñuela, wielopodmiotowa narracja w *Rashomonie* Akiry Kurosawy, sen profesora Borga w *Tam, gdzie rosną poziomki* Ingmara Bergmana, *Hiroszima, moja miłość* i *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnaisa, sekwencja korytarza gwiazdowego w *2001: Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka czy *Nowa książka, Tango, Schody* i *Orkiestra* Zbigniewa Rybczyńskiego.

O doniosłości czasoprzestrzennych konstrukcji, jakie zaprezentowało kino, z narracją równoległą, simultaniczną oraz techniką strumienia świadomości włącznie, świadczy wpływ, jaki wywarło ono na literaturę, by przywołać tylko futurystyczny wiersz Brunona Jasieńskiego *Przejechali*. *Kinematograf* czy wydaną w 1925 roku awangardową powieść Johna Dos Passosa *Manhattan Transfer*. Wspominając o tym, należy jednak mieć świadomość dwustronności tych przepływów, kino bowiem samo również wielokrotnie doświadczało inspiracji ze strony literatury (klasyczna narracja XIX-wiecznej prozy w stylu Dickensa, prekursorskie eksperymenty z kręgu techniki strumienia świadomości: od XVIII-wiecznej *Podróży sentymentalnej* Sterne'a, *Wawrzyny już święto* Dujardina, aż po narracje Irzykowskiego, Joyce'a i Virginii Woolf.

Mówimy tutaj o wyrafinowanych technikach narracyjnych, ale czas i przestrzeń ewoluowała nie tylko w sferze kreacji artystycznej, lecz również w przekazach należących do życia codziennego. Telewizja dołożyła do tych przemian właściwy specyfice tego medium czynnik równoczesności ukazywanych zdarzeń oraz udział aranżacji intrygi i przypadku (Eco 1973a, b; Burch 1975). Kino współczesne z kolei niepomnie rozwinęło sztukę narracji wielopodmiotowej, w której wyraźnie dotąd określone centrum opowieści zostaje zastąpione przez zmieniającą się kilkakrotnie perspektywę oglądu kolejnych narratorów-



-bohaterów. Alternatywnym wariantem modelowej konstrukcji czasoprzestrzeni filmowej inspirowanej poetyką transmisji telewizyjnej jest ogląd wielokamerowy w dokumencie (*Woodstock* Michaela Wadleigha, 1970). Inny z takich finezyjnie zaprojektowanych wariantów stanowi czasoprzestrzeń zwielokrotniona, z jaką mamy do czynienia we freskach społecznych Roberta Altmana (*Nashville*, 1975) oraz poematach filmowych spod znaku narracji fraktalnej autorstwa Godfrey'a Reggio (*Koyaanisqatsi*, 1982).

### *Akcja i fabuła*

Akcją w utworze kinematograficznym nazywamy przebieg dowolnych zdarzeń ekranowych. Bez zdarzeń nie ma akcji. Podstawą i kwintesencją wszelkiej akcji filmowej jest przemiana. Na ekranie strumień wydarzeń dzieje się symultanicznie i linearnie: w czasie i w przestrzeni. W przeciwieństwie do fabuły, akcja nie musi przestrzegać przyczynowo-skutkowej logiki zdarzeń zachodzących w świecie przedstawionym. Realizuje się wówczas poprzez serię przeciwstawnych dążeń i działań (akcji i reakcji) ekranowych postaci. Popularnym i charakterystycznym przypadkiem dominowania tego elementu w widoku jest tak zwany film akcji – typ konstrukcji utworu filmowego polegający na wyeksponowaniu dynamiki przebiegających zdarzeń.

Fabułą z kolei nazywamy porządek zdarzeń, wątków i motywów przedstawionych w utworze filmowym powiązanych z sobą w związki: temporalne, przestrzenne, przyczynowo-skutkowe i celowościowe, wraz z siecią relacji postaci, które w nim występują. Film – choć nie tylko i nie w całości, oprócz opowieści opartych na fabule istnieją bowiem również filmy niefabularne – należy do rozległej rodziny sztuk fabularnych. Operowanie uporządkowanymi ciągami zdarzeń opowieści (logika struktury fabuły) umożliwia intersemiotyczną transpozycję utworów fabularnych adaptowanych dla kina, telewizji i nowych mediów, ale także dla literatury, teatru, komiksu, gier komputerowych itp.

### *Bohater, bohaterka*

Bohater, podobnie jak autor, widz, narrator i adresat narracji, należy do podstawowych wielkich figur semantycznych kina, telewizji i nowych mediów. Bohater ekranowy występuje w najściślejszym, rzecz by można organicznym, powiązaniu z akcją. Już sto lat temu w refleksji nad filmem dostrzeżono wagę relacji łączącej bohatera z akcją, formułując przydatną w praktyce twórczej kina klasyczną dyrektywę hollywoodzkich scenarzystów, reżyserów i producentów: „action is character” (akcja jest postacią).

W świetle najprostszej definicji bohaterem jest główna postać utworu/komunikatu/przekazu, będąca centralnie usytuowanym obiektem uwagi autora i widza. Bohater – najczęściej indywidualny, znacznie rzadziej zbiorowy – stanowi ośrodkowy element w konstrukcji świata przedstawionego, współtworząc bieg akcji i nadając znaczenie postaciom drugoplanowym i epizodycznym.

W niektórych komunikatach audiowizualnych – dawniej w filmie artystycznym, a dzisiaj w niezliczonych przekazach formowanych i transmitowanych za pośrednictwem nowych mediów – występuje figura bohatera postrzegającego. Mamy wówczas do czynienia z sytuacją narracyjną, w ramach której świat ukazany na ekranie postrzegany jest z perspektywy jednego z bohaterów. W schemacie układu ról (figur semantycznych) występujących w procesie komunikacji, jaka dokonuje się w języku ruchomych obrazów, bohater postrzegający stanowi instancję nadawczą będącą odpowiednikiem głównej postaci utworu.

W poszczególnych rodzajach, gatunkach i odmianach gatunkowych przekazów zarówno filmowych i telewizyjnych, jak i nowo medialnych funkcjonuje – ciągle ewoluujący i nieustannie poszerzany o nowe warianty – przebogaty repertuar konwencji kreowania sylwetek bohaterów. Repertuar ten nie jest tylko katalogiem ekranowych wizerunków i stereotypów. Ze względu na swą nośność semantyczną figura bohatera odgrywa doniosłą rolę społeczno-kulturową w formowaniu stylów odbioru (mimetycznego, werystycznego, symboliczno-mitycznego, dramatycznego, komediowego etc.), stanowiąc jednocześnie pierwszorzędnie ważny element ikonosfery i audiosfery kultury XX i XXI wieku.

### *Rodzaj i gatunek*

W systemie komunikacyjnym i kulturowym języka ruchomych obrazów współlistnieją praktycznie od narodzin kinematografii dwa rodzaje komunikatów: film faktów i film fikcji. W powszechnym użyciu, inaczej niż w literaturze (liryka, epika, dramat), w świecie kina, telewizji i nowych mediów funkcjonuje model dwubiegunowy. Odwołując się do istnienia dwóch rodzajów widowiska ekranowego, na ich oznaczenie mówimy o filmie fabularnym bądź o filmie dokumentalnym, w skrócie o fabule i dokumencie. Wyróżnienie obu wymienionych rodzajów nie oznacza ich dychotomicznego rozdziału ani tym bardziej całkowitej separacji.

W procesie odbioru rodzaj filmowy reguluje podstawowe rozpoznanie konwencji przedstawieniowych widowiska ekranowego związanych z kwestiami takimi jak mimesis, iluzja rzeczywistości, prawdopodobieństwo czy wiarygodność przekazu. Powszechnie występujące zjawisko synkretyzmu rodzajowego, które polega na kojarzeniu, współwystępowaniu i mieszaniu z sobą elementów i konwencji kina fabularnego i dokumentalnego, stanowi od początku istnienia kinematografii niewyczerpane źródło odnawialności konwencji, z których jedno zastępowane są przez drugie.

To samo zjawisko synkretyzmu występuje również w odniesieniu do poszczególnych gatunków i odmian gatunkowych przekazów kinematograficznych: zarówno na gruncie kina artystycznego, jak i we wszelkich innych nieartystycznych formach komunikacji zachodzącej za pośrednictwem języka ruchomych obrazów.

### *Rytm*

Wielką figurą semantyczną występującą w przekazach kinematograficznych, która z trudem tylko poddaje się racjonalnym procedurom i zabiegom badawczym, jest rytm. Stanowi on jeden z podstawowych wyznaczników i elementów budowy dzieła filmowego, dotyczący różnych aspektów wizualnej i audiowizualnej struktury przekazu. Konstrukcja rytmiczna widowiska ekranowego wynika ze sposobu czasoprzestrzennej organizacji materiału filmowego zarówno w wymiarze cząstkowym (mikrorytm), jak i w kompozycji całości (makrorytm).

Na przykładzie rytmu (ujęcia, sceny, frazy montażowej, sekwencji, kompozycji całości itp.) widać bardzo wyraźnie, jak ważna rola przypada niższemu poziomowi organizacji utworu, których ukształtowanie rzutuje na efekt ogólny i wyraz struktury danego widowiska. Wprawdzie rytmizacja występuje w każdym bez wyjątku komunikacie złożonym z ruchomych obrazów, jednak w niektórych gatunkach, takich jak musical, film taneczny, poemat dokumentalny, burleska slapstickowa czy wideoklip rytm staje się kluczową figurą semantyczną decydującą o wyrazie całości.

Na przestrzeni swojej historii kinematografia i sztuka filmowa wykształciły niezmiernie bogaty repertuar: chwytów i struktur rytmicznych oraz konwencji rytmizowania przekazu. Rytm stanowi istotny komponent innych wielkich figur semantycznych, determinując taki, a nie inny przebieg akcji, decydując o charakterystyce konstrukcji czasoprzestrzeni i wywierając zasadniczy wpływ na rozpoznawalny wyraz stylistyczny danego komunikatu.

### *Styl*

Styl utworu kinematograficznego stanowi jedno z bardziej złożonych zjawisk i zagadnień refleksji dotyczącej języka ruchomych obrazów. Występuje on na różnych poziomach komunikatu, w ścisłym powiązaniu z innymi wielkimi figurami, należąc do podstawowych kategorii estetycznych komunikacji i kultury audiowizualnej. Nie istnieje coś takiego jak „styl zerowy”. W praktyce komunikacyjnej kina, telewizji i nowych mediów nie występują też przekazy całkowicie bezstylowe, istnieją natomiast przekazy operujące stylem przezroczystym, o bardzo wysokim wskaźniku umownej transparentności środków wyrazu. W tym znaczeniu można mówić o istnieniu „poziomego zero” stylu.

Każdy utwór filmowy i każdy przekaz kinematograficzny rozwiązuje w określony – mniej lub bardziej oryginalny – sposób w granicach swej konstrukcji stylistycznej moment napięcia między indywidualną wyrazistością a standardową typowością ukształtowania stylowego przekazu. Wyróżnia się kategorie stylu artystycznego jako zespołu norm, konwencji i środków wyrazu.

Styl kinematograficzny, w zależności od potrzeb ekspresji, może angażować najróżniejsze środki wyrazowe: wizualne, dźwiękowe, inscenizacyjne, operatorskie, montażowe, scenograficzne, aktorskie, literackie, muzyczne etc.

Na ukształtowanie stylu danego komunikatu wpływają różnorodne operacje dokonywane w języku ruchomych obrazów. Odbývają się one zarówno na niższych, jak na i wyższych piętach wielopoziomowej konstrukcji komunikatów wizualnych i audiowizualnych. Poglądowego przykładu dostarcza w tej mierze dość częsty zabieg metaforyzacji przekazu kinematograficznego. Na niższych poziomach struktury komunikatu mówimy w takim przypadku o lokalnie występującej „małej metaforze” (domena badawcza mikrostylistyki). Z kolei na wyższych poziomach, organizujących całość utworu, operujemy pojęciem „wielkiej metafory”, będącej domeną refleksji makrostylistycznej – takiej, która dotyczy kompozycji dzieł filmowych i przekazów kinematograficznych.

### *Kompozycja*

Kompozycja utworu kinematograficznego stanowi całościową organizację kształtu danego przekazu. Wiąże ona poszczególne jego elementy w sieć różnopoziomowych relacji, nadając każdemu z nich określoną funkcję i znaczenie. Nie jest porządkiem statycznym, lecz dynamicznie rozwijającym się ładem i układem komunikatu, odkrywanym stopniowo w miarę jego przebiegu aż do ostatecznej rekapitulacji wszystkich czynników i aspektów. Należy podkreślić, iż kompozycja jako wielka figura semantyczna nie jest ograniczona wyłącznie do sfery sztuki filmowej, lecz obejmuje swoim zakresem wszelkie rodzaje, odmiany i formy komunikacji kinematograficznej dokonującej się za pośrednictwem różnych mediów.

Najprościej można określić kompozycję jako swoisty rodzaj uporządkowania elementów składowych komunikatu wyrażonego w języku ruchomych obrazów. Stanowi ona nadrzędny układ odniesienia wobec wszystkich całości budowy komunikatu kinematograficznego: kompozycji jego poszczególnych kadrów, ujęć, scen, fraz montażowych i sekwencji, a także wobec struktur mikrokompozycyjnych, składających się na stylistyczną organizację materiału wizualnego i audialnego. W tym sensie można uznać figurę kompozycji za zjawisko należące do sfery makrostylistyki, w ścisłym i wielopoziomowym jej związku z mikrostylistyką jako domeną refleksji nad stylem komunikatów kinematograficznych.

### *Przesłanie*

Przesłanie należy do najmniej oczywistych wielkich figur semantycznych nie tylko w filmie, ale także w innych rodzajach komunikatów werbalnych i niewerbalnych. W odróżnieniu od takich figur jak narrator, bohater, czas, przestrzeń czy fabuła, ma ono charakter fakultatywny. Być może z tego powodu bywało ono najczęściej pomijane przez badaczy literatury, filmu i nowych mediów jako nie dość wyraziście skategoryzowany element repertuaru kluczowych pojęć. Reprezentuję w tej kwestii przeciwne stanowisko. Przesłanie należy wprawdzie do fakultatywnych, ale jednak bardzo często występujących w komunikacji

dokonywanej za pośrednictwem języka ruchomych obrazów, wielkich figur wykorzystywanych w przekazach kinematograficznych.

Problem w tym, iż samo przesłanie bywało nieraz mylone ze znaczeniem utworu. A tymczasem wcale nie są one z sobą tożsame. Podobieństwo między nimi polega na tym, że oba odnoszą się do całości danego komunikatu. Zasadnicza różnica pomiędzy jednym a drugim sprowadza się do tego, że – w przeciwieństwie do generalnego znaczenia filmu czy, szerzej, przekazu kinematograficznego, którego podstawową właściwością jest mnogość, zmienność, otwartość i wieloznaczność zawartych w nim znaczeń – przesłanie jako szczególnego typu wielka figura semantyczna (przed blisko stu laty określona przez Wiktora Szklowskiego terminem „skwoznoje diejstwie”) organizuje wymowę całości przekazu w taki sposób, aby była ona optymalnie jednoznaczna.

Dążenia tego nie należy żadną miarą mylić z czytelnością samego dzieła, która może osiągać i nieraz osiąga bardzo wysoki stopień złożoności swego znaczenia. Ogólne znaczenie dzieła filmowego nie stanowi osobnej figury semantycznej, inaczej niż zamierzone przesłanie przekazu, którego sens został z góry zaprojektowany i wpisany w komunikat, decydując o funkcji wszelkich użytych w nim elementów i figur semantycznych jako: perswazja, morał, tendencja, agitacja itp. Niewykluczone, iż obecność bądź nieobecność przesłania w filmie stanowi jeden z wyznaczników różnicy dzielącej wytwory kina artystycznego od klasy przekazów nieartystycznych. Z przesłaniem w formie perswazji, manipulacji itp. mamy przecież do czynienia między innymi w przekazach reklamowych, agitacyjnych, propagandowych i tam wszędzie, gdzie chwytły języka artystycznego filmu zostały wykorzystane przez nadawcę do celów pozaartystycznych.

Kapitalne znaczenie zespołu instrumentów badawczych określanych zbiorczym mianem „wielkich figur semantycznych” w filmie, telewizji i nowych mediach, wbrew potocznemu ich rozumieniu, nie dotyczy tylko wyższych pięt konstrukcji tekstu złożonego z ruchomych obrazów. Ich naukowa – zarówno praktyczna, jak i teoretyczna – użyteczność polega na łączeniu w całość refleksji uwzględniającej wielofunkcyjny charakter struktury znakowej w komunikacie wizualnym, audialnym i audiowizualnym: od najniższych po najwyższe. Nie ma wielkiej figury semantycznej jako instrumentu badań morfologii komunikowania bez włączenia we właściwy jej kształt niższych poziomów języka ruchomych obrazów. W tym sensie każda z tych figur daje się z powodzeniem zastosować do badania zarówno mikropoetyki (stylistyki), jak i makropoetyki (kompozycji, genologii etc.) utworu bądź dowolnie rozległej serii utworów kinematograficznych.

Spostrzegawczy czytelnicy niniejszego studium zapewne dawno już zauważyli, że autor ma poważny problem z utrzymaniem granic pola rozważań zakreślonego dla poszczególnych wielkich figur. Pisze więc, przykładowo, o narratorze, nieoczekiwanie zbaczając ku autorowi filmu i jego bohaterowi. To samo dotyczy również innych kwestii: akcji

## Figura jako element procesu

i fabuły, czasu i przestrzeni, stylu i kompozycji. A już absolutnie granice te nie dają się utrzymać w odniesieniu do wielkich figur, takich jak: narracja i przesłanie, gdzie – w zależności od specyfiki ukształtowania danego przekazu – mowa jest o jego najróżniejszych wielkich figurach semantycznych.

Otóż z metodologicznego punktu widzenia zarzut ten pozostaje prawomocny dopóty, dopóki nie uświadomimy sobie źródła problemu nakładania się zakresów pól poszczególnych wielkich figur semantycznych. Powodem tym nie jest sama nieumiejętność ich wytyczenia, lecz coś całkiem innego. Niemożność precyzyjnego wydzielenia pola refleksji nie przemawia bynajmniej za nieostrością terminu będącego nazwą danej figury. Owszem, daje się ona dokładnie zdefiniować. Rzecz w tym, że ów tropizm dążenia ku innym figurom i będące jego konsekwencją wiązanie się z nimi ujawnia i potwierdza istnienie tkanki wielopoziomowych zależności występujących w konstrukcji utworów kinematograficznych, zwłaszcza dzieł sztuki filmowej. Właśnie dlatego okazują się one tak bardzo przydatne i niezastąpione w opisie, analizie i interpretacji poszczególnych przekazów.

Na koniec coś jeszcze. Na podstawie powyższego przeglądu można odnieść mylne wrażenie, iż – zajmując się wydzieleniem takich, czy innych figur semantycznych – absolutyzujemy w ten sposób pojedynczy utwór i tekst jako wyizolowaną całość kosztem procesu historycznofilmowego. Nic bardziej mylnego. To właśnie – wnikliwe badane i umiejętnie analizowane – wielkie figury semantyczne pozwalają sobie uświadomić, że dzieło filmowe jest nie tylko samoistną, wysoko zorganizowaną całością, ale także częścią czegoś więcej, integralnie połączoną z procesami, jakie zachodzą w kulturze i sztuce. Istnienie tego pomostu wyznaczającego dynamikę zależności pomiędzy synchronią tekstu a diachronią procesu, którego jest on elementem, stanowi niezmiernie ważne odkrycie nowoczesnie uprawianej nauki o sztuce: zarówno na gruncie literatury i teatru, jak i w filmie i mediach.

To samo ogólniejsze spostrzeżenie dotyczy procesu komunikowania za pośrednictwem ruchomych obrazów w dwóch jego wymiarach. Pierwszym z nich jest aspekt wewnątrztekstowy, a w nim reguły oraz sposoby konstruowania i dekodowania (resp. rozumienia) tekstu. Drugim zaś – jednocześnie dający o sobie znać – aspekt zewnątrztekstowy, w ramach którego dany komunikat/przekaz/utwór/wypowiedź staje się elementem procesu historycznofilmowego, będąc działaniem należącym do sfery najszerszej pojętej komunikacji społecznej.

Obu tych aspektów nie należy dychotomicznie rozdzielać ani sobie przeciwstawiać, funkcjonują one bowiem łącznie i równocześnie zarówno jako elementy poetyki wszelkich (to znaczy nie tylko będących dziełami sztuki) przekazów kinematograficznych, jak i wielopoziomowe wyznaczniki makroprocesu komunikowania (wizualnego, audialnego, audiowizualnego etc.), w którym dany przekaz uczestniczy. Badawcza użyteczność terminu „wielka figura semantyczna” polega na jej wieloaspektowym i wielofunkcyjnym analitycznym zastosowaniu,

które – w każdym z konkretnych przekazów – pozwala dostrzec właściwą mu znaczeniową złożoność w funkcji dzieła sztuki filmowej bądź zwykłego komunikatu złożonego z ruchomych obrazów.

Bergson H., 1907, *L'Évolution créatrice*, Paris.

Burch N., 1975, *Przypadek i jego funkcja*, przeł. E. Szynal, „Kino”, nr 9.

Deleuze G., 2010, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk.  
*Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych*, 1970, red. J. Czachowska, Wrocław.

Eco U., 1973a, *Przypadek i intryga (Doświadczenia telewizji a estetyka)*, przeł. A. Kreisberg, w: U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa.

Eco U., 1973b, *Struktury estetyczne transmisji bezpośredniej*, przeł. Alina Kreisberg, w: U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa.

Hendrykowski M., 1988, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań.

Hendrykowski M., 2014, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Poznań.

Sławiński J., 1998, *Problemy literaturoznawczej terminologii*, w: J. Sławiński, *Prace zebrane*, t. 2, Warszawa.

Sławiński J., 1998, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w: J. Sławiński, *Prace zebrane*, t. 2, Warszawa.

*W kręgu zagadnień teorii powieści*, 1967, red. J. Sławiński, Wrocław.

Ziomek J., 1980, *Powinowactwa przez fabułę*, w: J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa, s. 7–101.

## BIBLIOGRAFIA



Wesołe miasteczko, Hemel Hempstead (fot. Maciej Ryszka)



# WARSZTAT FILMOWCA



Chinatown, Soho, Londyn (fot. Maciej Ryszka)