

Semantyczne zagadnienia dzieła filmowego. Przyczynek do teorii budowy postaci człowieka na ekranie^[1]

ABSTRACT. Żebrowski Edward, *Semantyczne zagadnienia dzieła filmowego. Przyczynek do teorii budowy postaci człowieka na ekranie* [Semantic issues of film. A contribution to the theory of creating the human character on the screen]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 215–230. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

Edward Żebrowski's master's thesis “Semantyczne zagadnienia dzieła filmowego. Przyczynek do teorii budowy postaci człowieka na ekranie” (“Semantic issues of film. Contribution to the theory of the creation of human character on screen”), which he defended in 1965, has not yet been published as a whole nor in any part. In his work, Żebrowski focuses on the issue of creating film characters, understood as part of the film material, deliberately omitting the aspect of acting. Using broad theoretical contexts the author arrives at practical conclusions related to filmmaking.

KEYWORDS: semantic issues of film. contribution to the theory of the creation of human character on screen

W książce Bolesława W. Lewickiego *Wprowadzenie do wiedzy o filmie* – podstawowej pozycji filmologicznej w języku polskim – znajdujemy między innymi takie zdania: „Forma filmu (zjawisko ekranowe, projekcja) polega na formowaniu swoistych znaków i przekazywaniu ich drogą swoistej sygnalizacji” (Lewicki 1964, s. 150), „Pojęcie dzieła [filmowego – E.B.] równa się pojęciu komunikatu” (Lewicki 1964, s. 166), „[...] jednostkę dzieła filmowego musimy określić jako sygnał” (Lewicki 1964, s. 155). Przytaczamy je tutaj głównie w celu wykazania, iż podjęta przez nas problematyka i sposób badania dzieła filmowego ma już swoją tradycję i teoretyczne autorytety. Dlatego też nasza praca osiągnie pełny walor poznawczy, gdy będzie odczytywana jako fragment mającej już bogatą historię teorii filmu, gdy widzieć ją będziemy na tle wcześniejszych, fundamentalnych dla filmologii dzieł. Jeżeli jednak nie ograniczamy się tutaj do przyjęcia w pełnym zakresie tych podstaw teorii filmu, jeżeli powracamy do problemów ogólnych, niejednokrotnie już stawianych i rozwiązywanych, staramy się – w niektórych przynajmniej aspektach – dać zamiast nich rozwiązania własne, oryginalne – ma to swoje uzasadnienie. W pierwszej części pracy, gdzie zasadniczym zadaniem będzie analiza pojęcia znaku filmowego i filmowego komunikatu, nie chcemy dowodzić swoistości semantycznej filmu, czym głównie

[1] Praca magisterska Edwarda Żebrowskiego (właśc. Edward Bernstein) obroniona na Wydziale Reżyserii

Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi w roku 1965.

zajmowali się dotychczas filmologowie podejmujący zagadnienia ogólne, musimy natomiast poznać bliżej wspomniane podstawowe pojęcia i przygotować się w ten sposób do bardziej szczegółowych rozważań części drugiej, zbudować teoretyczne pomosty wiodące do semantycznej teorii budowy postaci człowieka na ekranie.

W pracy niniejszej film (w najszerszym rozumieniu) będzie interesował nas jako sposób komunikacji międzyludzkiej, którego materialną realizacją, nośnikiem, jest projekcja – rzucane na ekran obrazy i dźwięki płynące z głośników. Wychodząc od ogólnej semiotycznej systematyki znaków, chcemy wskazać w niej miejsce znaku filmowego i przeprowadzić semantyczną analizę komunikatu filmowego. Zaznaczyć należy, iż w pierwszym rzędzie interesuje nas film fabularny, a ściślej – współczesny dramat psychologiczny. Nie znaczy to jednak, że rozważania nasze, szczególnie w części, którą obecnie otwieramy, pozbawione będą waloru ogólnego.

Przyjmujemy tu za podstawę teoretyczną systematykę znaków dokonaną przez Adama Schaffa w jego *Wstępie do semantyki*, którego materialistyczny i dialektyczny charakter jest, jak się zdaje, niepodważalny. Znak zdefiniowany jest przez Schaffa następująco:

Każdy przedmiot materialny, jego właściwość lub wydarzenie materialne staje się znakiem, gdy w procesie komunikowania się służy w ramach przyjętego przez rozmówców języka do przekazania jakiejś myśli o rzeczywistości, to znaczy o świecie zewnętrznym lub przeżyciach wewnętrznych (emocjonalnych, estetycznych, wolicjonalnych itp.) którejś z komunikujących się stron. (Schaff 1960, s. 225)

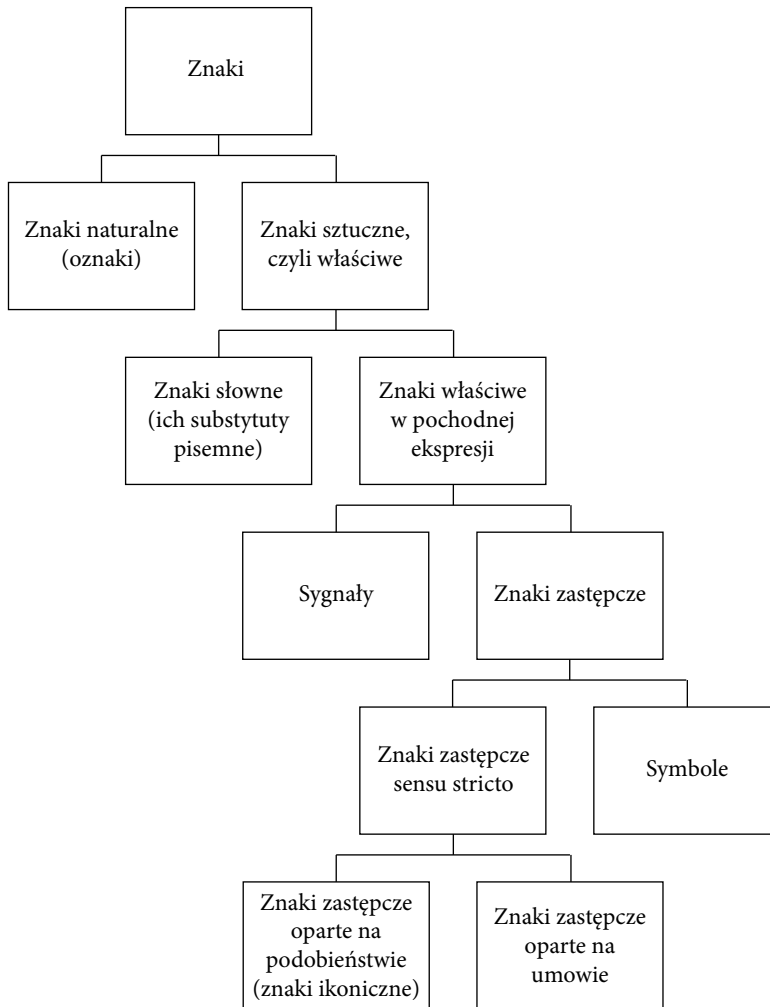
Następnie dzieli Schaff ogół znaków na dwie zasadnicze grupy – znaków naturalnych i sztucznych, czyli właściwych. Znaki naturalne (oznaki, symptomy) „występują niezależnie od celowej działalności człowieka i dopiero *ex post* są interpretowane przez człowieka jako znak czegoś” (Schaff 1960, s. 239). Znaki właściwe (sztuczne) „są świadomym tworem społecznym człowieka powołanym do życia w celu działania w charakterze znaku” (Schaff 1960, s. 239). Znaki właściwe dzielą się z kolei na znaki słowne (i ich substytuty pisemne) oraz wszystkie pozostałe, zwane znakami właściwymi o pochodnej ekspresji. Schaff zastrzega „iż analiza znaku słownego zostaje przez nas wyodrębniona ze względu na jego wagę i specyfikę” (Schaff 1960, s. 258), po czym klasyfikuje pozostałe znaki właściwe, dzieląc je na sygnały i znaki zastępcze, a te ostatnie na znaki zastępcze *sensu stricto* i symbole. Sygnały są to „zjawiska materialne wywołane specjalnie lub wykorzystane w tym celu, by uzyskać umówioną i uzgodnioną (społecznie, grupowo lub indywidualnie) reakcję w postaci określonych przejawów działalności ludzkiej” (Schaff 1960, s. 261), słowem, różnią się one od znaków zastępczych swym bezpośrednim wpływem na działanie ludzi. Znaki zastępcze „w przeciwieństwie do sygnałów są to znaki czegoś, znaki o zaakcentowanej funkcji zastępowania, reprezentowania innych przedmiotów, stanów rzeczy czy wydarzeń” (Schaff 1960, s. 264). Znaki zastępcze *sensu stricto* to

takie przedmioty materialne, które zastępują inne przedmioty na zasadzie podobieństwa lub umowy. Typowym przykładem takich znaków zastępujących na zasadzie podobieństwa (znaki ikoniczne) są wszelkie wizerunki i podobizny (rysunki, malowidła, fotografie, rzeźby), przykładem zaś znaków zastępczych opartych na umowie – wszelkie znaki różnego rodzaju pisma (tzn. pisma, którego znaki zastępują dźwięki mowy, ich grupy, całe słowa, zdania itp.). (Schaff 1960, s. 265)

Symbole według Schaffa charakteryzują się głównie trzema cechami:

- 1) przedmioty materialne reprezentują tu pojęcia abstrakcyjne,
- 2) reprezentowanie opiera się na umowie, którą trzeba znać, by móc rozumieć symbole, i wreszcie 3) umowne reprezentowanie opiera się na zmysłowym kształcie zewnętrznym przedstawienia pojęcia abstrakcyjnego przez znak. (Schaff 1960, s. 266)

Klasyfikacja Schaffa w postaci graficznej przyjmuje następujący kształt:





Etiuda szkolna E. Żebrowskiego *Szkoła uczyć* (1963)

W pierwszej chwili chciałoby się zaliczyć film do kategorii znaków ikonicznych, szybko jednak zdajemy sobie sprawę ze złożonego i specyficznego charakteru znaków filmowych, który właśnie w obliczu powyższej klasyfikacji uwydatnia się w pełni. Spróbujmy bowiem przejść po kolejnych szczeblach klasyfikacji Schaffa i dopasować do wyróżnionych tu kategorii dzieła filmowe w jego komunikatywnej postaci – projekcji dźwiękowej. Projekcja ta jest niewątpliwie znakiem, całą strukturą znaków. Są to znaki właściwe, sztuczne – film jest wytworem człowieka służącym mu do komunikowania się. A jednak, gdy na ekranie pojawia się pokryta gęsią skórą pierś bohaterki lub z głośników słychać daleki odgłos grzmotów, interpretujemy je tak, jak byśmy mieli do czynienia ze znakami naturalnymi – „jest jej zimno”, „zbliża się burza”. Mamy do czynienia z oznakami, symptomami, które kinematograf utrwalił i odtwarza w sposób sobie właściwy. Stykamy się więc po raz pierwszy z typową dla filmu piętrowością znakowania, której dokładniejsze omówienie odkładamy tymczasem. Obecność w filmie znaków słownych – skądinąd oczywista – stanowi jednak nie lada kłopot dla teoretyków filmu, na dobrą sprawę każdy liczący się filmolog ma odrębną koncepcję współlistnienia obrazu i słowa w dziele filmowym. Przyczyna tego stanu rzeczy tkwi przede wszystkim w mieszaniu perspektyw przy analizie tego problemu, głównie perspektywy estetycznej z semantyczną. Z estetyczną koncepcją funkcji słowa mówionego w filmie spotykamy się u Romana Ingardena w jego *Studiach z estetyki*, gdzie czytamy:

Głównym czynnikiem staje się [w filmie – E.B.] czynnik widzialności, a pobocznym, dopełniającym, czynnik mowy ludzkiej realizowany w słowach i zdaniach wypowiedzianych przez osoby filmowo pokazane [...].

Słowo „filmowe” właściwie skomponowane staje się uzupełnieniem tego gestu, prawie samym gestem [...] dla słowa filmowego ważne jest to, że jest tak wypowiedziane i skomponowane, iż jego funkcja wyrażania staje się bardzo sprawna, że staje się ono bliskie gestowi, a zarazem znaczenie jego jest jakby skondensowane, „lapidarne”. [...] Używając go w widowisku filmowym, unikamy niekompletnego przedstawienia, a tym samym unikamy dokonywania pewnego gwałtu na odtwarzanej czy tylko fingowanej rzeczywistości,

który dokonałby się przez obcięcie z niej wszystkich zachowań się człowieka, które wychodzą poza czystą widzialność. [...] językowi przypada rola współkonstruowania świata przedstawionego w filmie dźwiękowym. To współkonstruowanie, o ile całość ma pozostać tworem par excellence filmowym, można powierzyć tytko twórcom językowym należącym do zachowania się osób przedstawionych (stąd postulat wykluczenia wszelkich napisów) i nie może ono przekraczać granic jedynie dopełniania konstytucji dokonanej przede wszystkim przy pomocy wyglądów wzrokowych. (Ingarden 1966, s. 320–322)

Jakkolwiek koncepcje estetyzujące, a nawet czysto estetyczne, niepozbawione są walorów poznawczych, dla celów semantycznej analizy pożądana jest pełna rezygnacja z postawy wartościującej, tak wyraźnej u Ingardena. Postulat ten spełnia teoria B.W. Lewickiego, która z drobnymi zmianami, stanowi filmologiczną bazę naszych rozważań. We *Wprowadzeniu do wiedzy o filmie* B.W. Lewicki dowodzi, iż w dziele filmowym mamy do czynienia z dwoma systemami semantycznymi. Są to: „a) system języka naturalnego (mówionego) w postaci rozszerzonej – (słowo + intonacja + mimika + sytuacja dramatyczna); b) system języka obrazowego (znaki ikonizacyjne)” (Lewicki 1964, s. 152). Jak widzimy, problemy miejsca i funkcji znaków słownych w filmie dalekie są od jednoznacznych rozwiązań. Sprawa ta, tak ważna, gdy mowa o dziele filmowym jako systemie semantycznym, powróci jeszcze w naszych rozważaniach. Przedtem jednak powróćmy do rozpoczętego dopasowywania znaków filmowych do członów klasyfikacji Schaffa. Chociaż nieutrwalone na taśmie filmowej, sygnały również występują w czasie projekcji – czym jest bowiem uderzenie w gong i wygaszenie świateł na początku i zapalenie ich po zakończeniu filmu lub w wypadku awarii? Symbole, podobnie jak oznaki, są w filmie pokazywane, a więc i tu występuje piętrowość znakowania. Znaki zastępcze, oparte na zasadzie umowy, to przecież napisy. Wreszcie znaki ikonizacyjne. Z wyjątkiem napisów wszystkie znaki filmowe można zaliczyć do tej właśnie kategorii. Nie da się temu zaprzeczyć, gdy mowa o obrazach, które zastępują w filmie inne przedmioty na zasadzie podobieństwa. Ale przecież utrwalone na taśmie filmowej i odtwarzane za pomocą głośników dźwięki zastępują na zasadzie podobieństwa „prawdziwe” dźwięki – ludzką mowę, brzmienie instrumentów muzycznych, wszelkie szmery. A zatem znak filmowy jest znakiem ikonizacyjnym. Wąska kategoria z ostatniego szczebla klasyfikacji obejmuje wszystkie kategorie, nawet te znajdujące się u szczytu piramidy klasyfikacyjnej. Paradoks ten da się wytłumaczyć za pomocą wspomnianej już piętrowości znakowania. Znak filmowy jest w pierwszym rzędzie znakiem ikonizacyjnym, z kolei zaś to, co on przedstawia, jest także znakiem naturalnym, słownym, sygnałem lub symbolem. Oczywiście znakowanie filmowe nie zawsze ma te dwa piętra – wtedy mamy do czynienia z czystym znakiem ikonizacyjnym. Osobną warstwę stanowią napisy – znaki zastępcze *sensu stricto* oparte na zasadzie umowy. Wynik dopasowania kategorii Schaffa do znaków filmowych da się przedstawić graficznie w sposób następujący:

RZECZYWISTOŚĆ WIDZIALNA I SŁYSZALNA					
ZNAKI IKONICZNE					NAPISY
Znaki naturalne (oznaki, symptomy)	znaki słowne (mowa)	sygnały	symbole	znaki zastępcze sensu stricto oparte na umowie	(znaki zastępcze sensu stricto oparte na zasadzie umowy)
PROJEKCJA DŹWIĘKOWA					

Dwukrotne wystąpienie znaków zastępczych opartych na umowie (napisów) tłumaczy się tym, że mogą one występować bezpośrednio (np. napisy w czołówce filmu) lub jako element ekranowej rzeczywistości (np. taśma dalekopisu, czytany list, wizytówka, drogowskaz – mamy wówczas na ekranie obraz (a więc znak ikoniczny) napisu. Znakowanie w filmie może mieć też więcej niż dwa „piętra”, na przykład wypowiedane przez bohatera zdanie „w Paryżu najlepsze kasztany są na placu Pigalle” (znak ikoniczny znaku słownego) może być sygnałem, jeśli taka była wcześniejsza umowa; inny przykład trójpiętrowości – wnętrze mieszkania, na ścianie obraz przedstawiający mogiłę partyzancką z krzyżem (znak ikoniczny – znaku ikonicznego – symbolu). Takich „pięter” znakowania może być więcej niż trzy – wskazanie wszystkich możliwych układów znakowych wykracza jednak poza przedmiot niniejszej pracy.

Jest jeszcze zagadnienie, którego w żaden sposób pominąć nie możemy, a dyskusja którego rzuca dodatkowe światło na semantyczne problemy filmu – kwesta określenia semantycznej jednostki dzieła filmowego, jego najmniejszej niepodzielnej części znaczeniowej, takiej, jaką w wyrazach mowy ludzkiej stanowi morfem. I tu również nasuwają się różne możliwości, których rozwinięcia napotykamy w pracach filmologicznych. Spotykamy więc pogląd, iż taką jednostką jest jedna naświetlona klatka taśmy filmowej. Stanowisko to jest najłatwiejsze do odrzucenia, gdyż nie można uznać za jednostkę filmowego przekazu czegoś, co nie jest jego składnikiem. Przekaz filmowy to przecież trwający przez określony czas ciąg zdarzeń audiowizualnych – obrazów rzucanych na ekran oraz mechanicznie odtwarzanych dźwięków. Taśma filmowa z utrwalonym na niej obrazem i dźwiękiem jest środkiem technicznym – jednym z wielu zresztą – wykorzystywanym tutaj; przyglądanie się poszczególnym klatkom z semantycznego punktu widzenia można porównać zatem do opisu strun głosowych podczas analizy przekazu słownego. Wynika stąd, że od strony materialnej ten atom języka filmu jest trwającym przez pewien określony czas zdarzeniem ekranowym (obrazowo-dźwiękowym). Czy jest nim zatem ujęcie – „nieprzerwane zdjęcie filmowe od otwarcia do zamknięcia obiektywu” (Lewicki 1964, s. 37)? – również nie. Wprawdzie zmontowane z innymi ujęciami i w postaci zdarzenia ekranowego spełnia wymienione warun-

ki, lecz pamiętajmy o zastrzeżeniu „od strony materialnej” „Ujęcie” jest pojęciem w istocie niesemantycznym, związanym z jednej strony z procesem tworzenia filmu – rozbity na ujęcia jest scenopis, a następnie etap zdjęć; z drugiej strony „ujęcie” występuje w rozważaniach nad gramatyką i stylistyką filmu jako jednostka „gramatyczna”, stylistyczna bądź plastyczna. W tych znaczeniach i funkcjach problem zawartości znaczeniowej poszczególnych ujęć filmu schodzi na drugi plan. „Ilość” znaczeń zawartych w ujęciu, jego długość, jest w zasadzie dowolna, zależy od uwarunkowań techniczno-percepcyjnych z jednej i stylistycznych z drugiej strony. Nam natomiast idzie o „najmniejszą, niepodzielną” jednostkę znaczeniową. Ujęcie może być jej równe lub większe – tymczasem przyjmijmy, że nigdy nie jest mniejsze od filmowego morfemu. Odmienne stanowisko zajmuje B.W. Lewicki, który używa tu pojęcia „sygnał” i pisze: „Každy plan (tym samym ustawienie) może być traktowany jako sygnał i uważany za jednostkę informacyjną” (Lewicki 1964, s. 156). Pomijamy fakt, iż przyjęcie nazwy „sygnał” jest dla nas, opierających się na terminologii A. Schaffa, niewygodne, ponieważ występuje tam ona w zupełnie innym znaczeniu. Widzimy również pewną odmienność naszego, semantycznego punktu widzenia, od cybernetycznego podejścia do problemu, jakie prezentuje w danym momencie B.W. Lewicki. Główna przyczyna, dla której propozycja ta jest dla nas nie do przyjęcia, to fakt pominięcia tu obrazowo-dźwiękowej jedności przekazu filmowego, uwzględnienie wyłącznie obrazu. Podobnym błędem obarczona jest interesująca skądinąd koncepcja Pasoliniego, który jednostkę znaczeniową dzieła filmowego nazywa kinemem i definiuje jako najmniejszy zauważalny ruch przedmiotu na ekranie. Ten warunek zauważalności, a więc czytelności, jest oczywiście ważny i dla nas. Spróbujmy obecnie wyliczyć cechy filmowej jednostki znaczeniowej, które wypłynęły w czasie naszych rozważań:

- 1) jest to najkrótsze zdarzenie ekranowe,
- 2) stworzone i odtwarzane przy pomocy technicznych środków kinematografii,



Etiuda szkolna E. Żebrowskiego *Tombola* (1963)

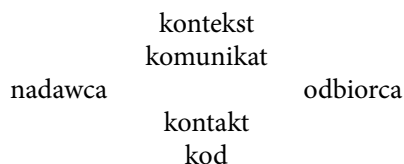
- 3) stanowiące obrazowo-dźwiękową jedność,
- 4) czytelne, a zatem trwające dostatecznie długo, aby mogło być zauważone i usłyszane oraz zidentyfikowane przez widza.

Takie zdarzenie nazywać będziemy kinemem.

Nasuwają się tu dwa problemy wymagające dokładniejszego omówienia i bezpośrednio ze sobą związane: 1) jak mianowicie rozumiemy obrazowo-dźwiękową jedność kinemu; 2) jak ma się ona do długości trwania kinemu. Co do problemu 1) – podkreślaliśmy już wielokrotnie, że w projekcji filmowej mamy do czynienia z zachodzącymi jednocześnie zdarzeniami obrazowo-dźwiękowymi. Jednocześnie ta to jedna strona obrazowo-dźwiękowej jedności kinemu. Drugą stronę stanowi relacja między obrazem i dźwiękiem, która może przybierać różną postać i aby był spełniony warunek 4) musi być uchwycona przez widza. Na poziomie kinemu identyfikowane są relacje proste, a więc ustalić można, czy źródło dźwięku pokazane jest na ekranie, czy nie, i wskazać je (w tym pierwszym przypadku), na przykład wskazać – kto mówi. Relacja synchroniczności lub asynchroniczności obrazu i dźwięku rozpoznawana jest na poziomie większych jednostek – frazy montażowej czy sekwencji, podobnie jak paralelizm bądź kontrapunkt treściowy. Dla analizy tych związków bardzo pomocna jest tabela Kracauera cytowana przez B.W. Lewickiego w jego *Wprowadzeniu do wiedzy o filmie*, jeśli zastosować ją nie tylko do słowa mówionego, lecz także do pozostałych dźwięków. Wróćmy jednak do zagadnienia czasu trwania kinemu. W stosunku do poszczególnych jego elementów możliwe jest empiryczne określenie minimum percepcyjnego dla warstwy obrazowej kinemu, które jest różne w zależności od wielkości planu i maleje w miarę jak przechodzimy od planu ogólnego do detalu, przy czym nie do uniknięcia są każdorazowe odchylenia zależne od tego co obraz przedstawia. Podobne wielkości da się określić dla usłyszenia, rozpoznania, oceny i ewentualnej kontemplacji fragmentów mowy, muzyki i szmerów. Ponieważ w trakcie odbioru kinemów zjawiska te są jednocześnie – trwanie kinemu nie będzie sumą, lecz wypadkową wymienionych trwał uwzględniającą również wspomnianą relację między dźwiękiem i obrazem. Widzimy zatem, jak trwanie kinemu określone jest przez jego obrazowo-dźwiękową jedność. Wydaje się, iż rozważanie na poziomie kinemu – najmniejszej znaczącej części komunikatu filmowego – stanowi najlepszą podstawę wyjściową do badania prawidłowości rządzących związkami dźwięku i obrazu w filmie, do stawiania semantycznych problemów współistnienia słowa i obrazu. Oparte na tej bazie badanie większych jednostek przekazu filmowego, takich jak ujęcie, fraza montażowa, sekwencja – uzyskuje większą dokładność.

Fraza montażowa, zwana filmowym zdaniem (niezbyt zresztą szczęśliwie), stanowi następny przedmiot naszych rozważań. Tu bowiem kinemy łączą się w całość wyższego semantycznego rzędu, pojawiają się nowe problemy z zakresu relacji dźwięk-obraz, tu można stawiać i rozstrzygać pytania dotyczące funkcji semantycznych przeka-

zu filmowego, a zagadnienia strukturalne pojawiają się w całej okazałości i – niestety – skomplikowaniu. Wielką przydatność jako wprowadzenie do problematyki funkcji komunikatu językowego, a więc i filmowego, mają rozróżnienia pojęciowe uczynione przez Romana Jacobsona w rozprawie *Poetyka w świetle językoznawstwa* („Pamiętnik Literacki” 1960, nr 2). Jacobson szkicuje następujący schemat procesu komunikacji:



a następnie stwierdza, iż „każdy z tych sześciu czynników determinuje inną funkcję języka”. Są to funkcje:

1) poznawcza – realizująca się w informacyjności komunikatu, nastawiona na kontekst;

2) emotywna (ekspresywna) – „ześrodkowana na nadawcy, wskazuje na bezpośrednie wyrażenie postawy mówiącego wobec tego, o czym mówi [...] czysty element emotywny w języku stanowią wykrzykniki”;

3) konatywna – ześrodkowana na nadawcy, czysty element konatywny stanowi wołacz, rozkaznik;

4) fatyczna – zorientowana na kontakt. „Istnieją komunikaty służące przede wszystkim do ustanowienia, przedłużenia lub podtrzymania komunikacji, do zaznaczenia, że kontakt nie został przerwany, do pobudzenia uwagi współ rozmówcy lub sprawdzenia tej uwagi”;

5) metajęzykowa – zorientowana na kod, najwyraźniejsza w zdaniach definiujących, przy sprawdzaniu rozumienia itp.;

6) poetycka – którą cechuje orientacja na komunikat, „skupienie się na komunikacie dla niego samego”.

Nietrudno wskazać w przekazie filmowym frazy, w których poszczególne z tych funkcji wysuwają się na plan pierwszy. W przypadku panoramy ukazującej na przykład wnętrze mieszkania, gdzie następnie rozgrywa się fragment akcji filmu fabularnego, główna jest funkcja poznawcza. Przykładem funkcji emotywnych będzie na przykład fraza filmu publicystycznego, gdzie po serii obrazów ukazujących okropność wojny pojawia się napis „NIE!” – wyrażający bezpośrednio stosunek twórcy (twórców) filmu, a więc nadawcy według przyjętej terminologii, do tego, co pokazane. Podobnie – przykładem funkcji konatywnych będzie w tej samej frazie komentarz apelujący do odbiorcy-widza, wzywający go na przykład do podpisania listu w obronie pokoju. Do pobudzenia uwagi widzów w filmach oświatowych stosowane są pytania, na które odpowiedź dana jest po chwili – realizuje się wtedy funkcja fatyczna. Gdy w filmie dokumentalnym znajduje się przykładowo fragment komentarza „Zła jakość obrazu, który państwo oglądają, spowodowana jest długotrwałym przechowywaniem taśmy w nieodpowiednich warunkach”

kach” – spełnia on funkcję metajęzykową. Funkcja poetycka w dziele filmowym realizuje się na przykład w figurach montażowych czy rytmie montażowym. Pojęcie dominanty na określenie funkcji pełniącej główną rolę w danej frazie montażowej daje już pewien wgląd w strukturę frazy. Następny problem to współistnienie dźwięku i obrazu, które na poziomie frazy montażowej komplikuje się. Oto jak ujmuje Kracauer w swojej *Theory of Film* pozycję elementów słownych w stosunku do akcji obrazowej w przekazie filmowym (Lewicki 1964, s. 119):

	Synchronizm obrazu i słowa	Asynchronizm obrazu i słowa
Paralelizm treściowy	I	III-a
		III-b
Kontrapunkt	II	IV-a
		IV-b

Symbole wewnątrz rubryk oznaczają: I – dialog, II – tyradę, III-a – monolog wewnętrzny (paralelny), IV-a – monolog wewnętrzny (w kontrapunkcie), III-b – narrację, IV-b – komentarz. Rozbicie rubryk III i IV uwzględnia zatem możliwość bezpośredniej wypowiedzi odautorskiej (b) bądź wypowiedzianej przez postaci ekranowych (a). Rozbicie to w przypadku szmerów i muzyki jest zbędne, dla każdej z tych warstw dźwiękowych relacja z obrazem może przybrać jedną z czterech postaci według schematu: synchroniczność – asynchroniczność i paralelizm – kontrapunkt.

Gdy mowa o strukturze frazy montażowej, nie sposób pominąć dwoistości funkcji montażu, która wyraziła się w teoretycznej raczej niż praktycznej przeciwstawności pojęć montażu epicznego i dynamicznego. Od czasu sformułowania tych metod montażu przez Pudowkina i Eisensteina ich pozorna przeciwstawność została dostatecznie udokumentowana i przewyższona przez teoretyków filmu. Istota tej sprzeczności znalazła właściwe wyjaśnienie w dwoistości funkcji montażu, który służy zarazem przedstawianiu i przemawianiu. Są to funkcje analogiczne do Jakobsonowskich funkcji – poznawczej i emotywnej, lecz nie w pełni pokrywają się z nimi. Jak pisze B.W. Lewicki: „w ramach jednego dzieła [u nas jednej frazy – E.B.] montaż może pełnić funkcje odtwarzające [epiczny – E.B.] i „znakujące” [dynamiczny – E.B.] (Lewicki 1964, s. 143). W zależności od przewagi którejś z tych funkcji wyróżniać będziemy frazy montażowe epiczne i dynamiczne. Tak określony charakter montażu daje nam nowe spojrzenie w strukturę formy, w swoisty bowiem sposób tę strukturę określa.

Ostatni aspekt określający strukturę frazy montażowej, jaki chcemy omówić, jawi się w obliczu skądinąd oczywistego stwierdzenia, iż film przedstawia i wyraża rzeczywistość. Ta reprezentatywność dzieła filmowego ujęta została przez B.W. Lewickiego we wzór na „specyficzność reprezentatywną filmu:

$$\frac{(m \times p \times c) + S + M}{K}$$

m – materia, p – przestrzeń, c – czas, S – słowo, M – muzyka, K – konflikt.

(Lewicki 1964, s. 145)

Naszym zdaniem wzór ten, w zastosowaniu do frazy montażowej, pozwala opisać i zbadać jej strukturę „rzeczową”, treściową.

Wyróżniliśmy w ten sposób szereg pojęć, za pomocą których da się opisać semantyczną strukturę frazy montażowej. Mowa była o funkcjach, jakie może pełnić fraza montażowa jako pośrednik w procesie komunikacji twórca–odbiorca, wprowadzone tam pojęcie dominanty wskazuje na funkcję w danej fazie główną, a zarazem na potrzeby każdorazowej hierarchizacji tych funkcji. Następnie przedstawiliśmy aparat pojęciowy umożliwiający analizę wzajemnego związku elementów obrazowych i dźwiękowych frazy montażowej. Dalszym krokiem było ukazanie uwarunkowania struktury frazy przez obraną metodę montażu, który może pełnić funkcje opisowe bądź znakujące. Na koniec podana została zasada B.W. Lewickiego, pozwalająca badać treść frazy według poszczególnych czynników wzoru na specyficzność reprezentatywną filmu.

Wymienione sposoby badania struktury frazy montażowej nie są, rzecz jasna, wszystkimi możliwymi – wydają się nam jednak najważniejszymi aspektami analizy budowy i znaczenia tej składowej części dzieła filmowego, jaką jest fraza. Nie mamy również pretensji do wyczerpania problematyki semantycznej filmu – nie to bowiem było naszym zamierzeniem. Jak powiedziano we wstępie do tej pracy, rozważania semantyczne miały przygotować grunt do analizy postaci człowieka na ekranie i wydaje się, że moment ten nadszedł.

W skali całego dzieła filmowego o zagadnieniach jego treści mówi się w kategoriach poetyki literackiej (zob. Lewicki 1964, s. 50). Dotyczy to przede wszystkim filmu fabularnego, którym chcemy się tu zająć, a którego literackim odpowiednikiem jest powieść. Używa się zatem przy omawianiu treści filmu fabularnego takich pojęć jak bohater, postać drugoplanowa, wątek, motyw, fabuła, akcja, narracja, środowisko i innych używanych przez teoretyków literatury. W dalszym ciągu tej pracy przedmiotem zainteresowania będzie pojawiający się w dziele filmowym człowiek. Ograniczamy się przy tym do gatunku filmu fabularnego, głównie zaś do tej jego odmiany, którą stanowi współczesny dramat psychologiczny. Tu bowiem postać ludzka jest zjawiskiem pierwszoplanowym, zaś najpełniejsze jej przedstawienie stanowi często cel twórców filmu. Główne pytanie brzmi: jak za pomocą znaków filmowych (czy szerzej – języka filmowego) przedstawiany jest człowiek?

W komunikatach filmowych (wspomnianego gatunku) dadzą się wyodrębnić zespoły znaczeń, które za Pudowkinem nazywać będziemy postaciami montażowymi. Pojęcie to samo w sobie stanowi już pewną



Etiuda szkolna E. Żebrowskiego *Wieczór* (1964)

odповідź na nasze pytanie, a przynajmniej wyznacza kierunek dalszych poszukiwań. Postać montażowa to struktura znaków filmowych – kinemów, ujęć, fraz montażowych tworzących tę część komunikatu filmowego, którego znaczenie stanowi określony człowiek. W dramacie psychologicznym człowiek przedstawiony może być jako byt filozoficzny, społeczny, psychologiczny czy wreszcie biologiczny. Całe to bogactwo znaczeń po uzupełnieniu go o wymiar estetyczny sztuki filmowej znajduje określone środki wyrazowe w języku filmu. Dla potrzeb analizy odwrócimy tu porządek filmowego znakowania i poddamy pewnemu uproszczeniu, wyróżniając tylko trzy poziomy, na których rozważać będziemy ten mechanizm semantyczny. Całokształt problemów filozoficznych, socjologicznych, psychologicznych i biologicznych kumuluje i wskazuje ich rolę w życiu jednostki szerokie pojęcie osobowości. Będzie to pierwszy poziom naszych rozważań, Ukształtowane przez życie elementy osobowości można zgrupować w czterech podstawowych kategoriach zależności od funkcji przez nie pełnionych. Będą to: właściwości dynamiczne warunkujące kierunki dążeń człowieka (potrzeby, motywy, uczucia, zainteresowania, wartości); schematy poznawcze określające orientację jednostki

wobec środowiska w najszerszym rozumieniu siebie samego (obraz świata i pogląd na świat, obraz własnej osoby, opinie, poglądy, stereotypy); postawy, czyli specyficzne sposoby reagowania na określone sytuacje warunkujące zarazem charakter wykonywanych czynności, i wreszcie mechanizmy kontroli (panowanie nad sobą, odporność, metody radzenia sobie z czymś co osobowości zagraża, mechanizmy obronne), które warunkują również sposób funkcjonowania człowieka w tak zwanych sytuacjach trudnych, jak na przykład stres czy frustracja. Elementy te kształtują się i organizują na podstawie (bazie) wrodzonych, biologicznych potencji w czasie całego życia jednostki w procesach socjalizacji i wychowania, wypełniania różnych ról społecznych, podejmowania i wykonywania mniej lub bardziej trwałych zadań życiowych, przystosowania do zmiennych warunków środowiska społecznego. W zależności od typu podejścia można mówić o osobowości jako o określonym, względnie trwałym systemie zamkniętym regulowanym przez wyliczone mechanizmy, można traktować ją jako produkt sytuacji społeczno-historycznej, czy zajmować się sytuacjami, w których w funkcjonowaniu osobowości jednostki pojawiają się zaburzenia.

Historia psychologii zawiera wiele różnych metod badania i opisywania osobowości – od filozoficzno-metafizycznych, po ściśle empirycystyczne, behawiorystyczne, wiele poglądów badawczych czerpie do dziś z psychoanalizy. Dla nas osobowość jest najwyższym pod względem abstrakcyjności poziomem znaczeń zawartych w systemie znaków, jakim jest postać montażowa. Poziomem niższym, pośredniczącym między tymi dwoma, są rzeczywiste losy fikcyjnej jednostki – bohatera filmowego dramatu psychologicznego. Nazwiemy go poziomem osoby. Losy jednostki budowane są z pełnych i skróconych obrazów momentów życiowych, dziejących się w określonym tle. Dobór takich czy innych momentów do pełnego ukazania, sposób skrócowego opowiedzenia losów bohatera, zasady budowy tła – to zadanie twórców filmu rozwiązywane według przyjętych założeń ideowych i estetycznych zależnie od treści filmu poruszanych problemów, wymogów dramatycznych obowiązujących przy konstruowaniu akcji itd. My natomiast chcemy zastanowić się nad sposobem, w jaki na tym poziomie semantycznym realizuje się pośrednictwo: postać montażowa – osobowość. Wydaje się, że możliwe elementy znaczeniowe można tu zgrupować w trzy kategorie, które sumując się tworzą obraz bohatera.

Będą to: 1) zewnętrzna i wewnętrzna obserwacja osoby bohatera; 2) zewnętrzna i wewnętrzna obserwacja zachowań innych osób; 3) elementy tworzące tło. Na kategorię 1) składają się wyglądy i czynności bohatera, jego wypowiedzi, wyobrażenia i postrzegania wzrokowe i słuchowe. Do wyglądów zaliczymy różne układy i ruchy ciała, jego ubranie, mimikę i gesty. W przypadku czynności idzie o to, co dana osoba robi, jak się zachowuje, jakie jest jej działanie w określonej sytuacji. Wypowiedzi bohatera ze względu na sposób przenoszenia znaczeń można podzielić na takie, które są wypowiedziane w dialogu lub monologu. Monolog zaś może mieć charakter narracyjny – bohater opowiada o sobie, lub introspekcyjny (wewnętrzny) – gdzie mamy do czynienia z naśladownictwem procesu myślenia. Innym rodzajem wypowiedzi jest okrzyk, w którym realizuje się głównie funkcja wyrażania. Mówiąc o obserwacji zewnętrznej i wewnętrznej osoby bohatera, braliśmy pod uwagę możliwości wkraczania za pomocą środków filmowych jakby do wnętrza jednostki ludzkiej. Jest tak w przypadku monologu wewnętrznego, ale nie tylko. Możliwość ta wykorzystywana jest także przy ukazywaniu wyobrażeń, a więc wspomnień, marzeń czy snów oraz przy naśladowa-



Etiuda szkolna E. Żebrowskiego *Wieczór* (1964)

niu w filmie procesu postrzegania danej osoby, a więc tego, co i jak ona widzi i słyszy. Wymienione elementy znaczeniowe tworzą najczęściej trzon konstrukcyjny osoby filmowej, chociaż bywa i tak, że głównym nośnikiem są inne osoby, zaś bohatera widzimy i słyszymy rzadko lub wcale. Jednak, jak powiedziano, najwięcej informacji w danej osobie daje nam przeważnie jej filmowa obserwacja zewnętrzna i wewnętrzna, a obserwacja innych osób stanowi jej uzupełnienie. W jaki sposób inne osoby przenoszą znaczenia dotyczące bohatera? Są one również dane w postaci wyglądu, czynności, wypowiedzi, wyobrażeń, przy czym nas interesować będą tu tylko te, które dotyczą osoby bohatera, a więc mówią o nim lub są na niego skierowane. Należy wskazać tu również możliwość dostarczania informacji o bohaterze przez zewnętrznego (w stosunku do rzeczywistości filmowej) narratora na drodze słownego komentarza mówionego lub napisów. Spróbujemy na prostym przykładzie wskazać, jak funkcjonują wymienione nośniki znaczeń. Bohater, żołnierz, zostaje ranny podczas ataku, rana nie jest groźna, po opatrzeniu walczy dalej. Na poziomie semantycznym osobowości idzie o pokazanie postawy pełnej poświęcenia, odwagi, trzeźwości okazanej w trudnej sytuacji. Jakie są możliwości przeniesienia tych znaczeń na poziomie osoby? – Osoba bohatera:

- 1) wygląd – nasiąkający krwią mundur, lekki grymas bólu na twarzy, później – bandaż na ramieniu, bystra obserwacja pola walki;
- 2) czynności – biegnie, pada, bandażuje sobie ramię, gdy skończy chwytka karabin, podrywa się znów do biegu;
- 3) wypowiedzi
 - a) w dialogu – do kolegi, który zatrzymuje się przy nim – „To nic groźnego. Masz opatrunek osobisty?”, następnie „Wal w tamten bunkier, a ja podskoczę ze dwadzieścia metrów. Potem będę krył cię”;
 - b) w monologu – 1. narracyjnym – bohater opowiada to zdarzenie „Najpierw zobaczyłem krew na ręce i wtedy dopiero poczułem, że to trochę boli. Musiałem się spieszyć z nakładaniem opatrunku, bo kompania szybko szła do przodu. Drugą linię obrony brałem już z nimi”; 2. wewnętrznym – mówi „do siebie” po zranieniu: „Kość nienaruszona. Mogło być gorzej... Cholerny bandaż... Jeszcze mi chłopcy uciekną... Teraz szybko do przodu, żeby nie wpaść w łapy sanitariuszy. Ci już by mnie nie puścili...”.

Na podobnych zasadach te same znaczenia mogą być przeniesione przez inne osoby lub narratora zewnętrznego. Już chociażby na tym przykładzie można wskazać rolę tła dla konstrukcji osoby bohatera: mamy tu obraz pola walki, atakującej tyraliery, wybuchów, odgłosów strzelania. Gdyby tłem była publiczna ślizgawka i płynący z głośników walc, wszystko nabrałoby innego znaczenia lub stało się nonsensem. Należy zatem powiedzieć, co rozumiemy przez tło i jak dopełnia ono i określa konstrukcję znaczeń zwaną osobą. Mówiąc o tle, mamy na myśli z jednej strony środowisko społeczne, rzeczowe i przyrodnicze, w którym żyje i działa bohater, z drugiej zaś strony tło fabularne, sytuac-

cyjne. Środowisko społeczne to grupy i kategorie społeczne, do których bohater należy lub z którymi się styka, stosunki społeczne, w których uczestniczy, a więc na przykład rodzina, grupy przyjaciół, współpracowników, partnerzy seksualni, zwierzchnicy, podwładni, przedstawiciele różnych kategorii społecznych i zawodowych itd. Środowisko rzeczowe i przyrodnicze to pomieszczenia i plenery, w których żyje i działa bohater, przedmioty i urządzenia uczestniczące w akcji i te którymi bohater się posługuje, a więc na przykład mieszkanie i warsztat pracy, ulica miejska lub wzburzony ocean, samochód, granatnik przeciwpancerny, smoczek itd. Przez ukazanie ich obraz osoby bohatera staje się pełny i zrozumiały. Na koniec nie można zapomnieć o fabule, czyli tle sytuacyjnym, w którym ukazuje się osoba bohatera. Składa się nań sytuacja już zaistniała lub powstająca, działania innych osób lub ich grup, słowem akcja, w której bohater uczestniczy i dzięki której może się zaprezentować czy, ściślej, dzięki której może być zaprezentowana jego osoba.

Po tym omówieniu elementów znaczeniowych, będących budulcem jednostki ludzkiej na poziomie semantycznym osoby filmowej, łatwo nam będzie zdefiniować postać montażową. Będzie to osoba występująca w dziele filmowym, urobiona w tworzywach sztuki filmowej i złożona z filmowych elementów znaczeniowych – kinemów, ujęć, fraz montażowych itd. W jaki sposób realizują funkcję semantyczną te elementy, jak są one zbudowane – mowa była w rozważaniach ogólnosemantycznych nad istotą znaku filmowego, strukturą kinemu i frazy montażowej. Wprowadzone tam pojęcia i rozróżnienia zachowują w pełni swój walor i niecelowe byłoby powtarzanie ich obecnie.

Odpowiedź na główne pytanie: „jak za pomocą znaków filmowych przedstawiany jest człowiek?” jest więc taka: w dziele filmowym fabularnym człowiek występuje jako postać montażowa złożona z jednostek znaczeniowych – kinemów, ujęć, fraz montażowych. Postać montażowa jako struktura zdarzeń obrazowo-dźwiękowych znaczących jest komunikatem, którego przedmiotem jest osoba ludzka (osoba filmowa). Tę z kolei odczytać można i odczytuje się jako osobowość o określonych cechach przejawiających się w procesach psychicznych, których odzwierciedleniem są losy tej osoby ukazane w postaci pełnych i skróconych obrazów jej momentów życiowych,

Uważny czytelnik tej pracy może zdziwić się, że przy rozważaniu postaci człowieka na ekranie nieporuszone zostało zagadnienie aktorstwa filmowego. Pamiętajmy jednak, że nie poruszyliśmy tu problemów tworzywa filmowego ani też zagadnień procesu powstawania filmu. Aktor zaś jest elementem tworzywa filmowego i jednocześnie jednym z głównych twórców dzieła filmowego. Dlatego też sprawy te znalazły się poza zasięgiem naszych rozważań. Chcieliśmy zbliżyć się do podstawowych zagadnień semantyki filmu, w szczególności zaś problemu budowy postaci człowieka na ekranie, i jeśli nam się to choć w części udało – przyczynić się w ten sposób do wciąż postępującego rozwoju wiedzy w tym przedmiocie.

BIBLIOGRAFIA

- Cohen-Séat G., 1961, *Problèmes du cinéma et de l'information visuelle*, Paris.
- Eisenstein S., 1959, *Wybór pism*, Warszawa.
- Gawrak Z., 2000a, *Narodziny filmologii*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 30.
- Gawrak Z., 2000b, *Filmologia współczesna 1952–1957*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 31.
- Ingarden R., 1966, *Studia z estetyki*, Warszawa.
- Jackiewicz A., 1956, *Latarnia czarnoksiężska*, Warszawa.
- Jakobson R.T., 1960, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2.
- Kracauer S., 1960, *Theory of Film*, New York.
- Lewicki B.W., 1964, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Lissa Z., 1964, *Estetyka muzyki filmowej*, Warszawa.
- Morin E., 1956, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris.
- Morin, E., 1962, *L'Esprit du temps*, Paris.
- Ossowski S., 1949, *U podstaw estetyki*, Warszawa.
- Pijanowski L., 1962, *Małe abecadło filmu i telewizji*, Warszawa.
- Płażewski J., 1961, *Język filmu*, Warszawa.
- Pudowkin W., 1956, *Wybór pism*, Warszawa.
- Reisz K., 1956, *Montaż filmowy*, Warszawa.
- Schaff A., 1960, *Wstęp do semantyki*, Warszawa.
- Szczepański J., 1963, *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa.
- Szewczuk W., 1962–1966, *Psychologia*, t. 1–2, Warszawa.
- Toeplitz J., 1955–1959, *Historia sztuki filmowej*, t. 1–3, Warszawa.
- Wallis M., 1961, Świat sztuki i świat znaków – *Estetyka*, t. 2, Warszawa.
- Wiener N., 1961, *Cybernetyka a społeczeństwo*, Warszawa.
- Zagadnienia estetyki filmowej*, 1955, red. R. Dreyer, Warszawa.

ETIUDY YOUTE



Watford (fot. Maciej Ryszka)