

Symbol i film. Uwagi metodologiczne

Dariusz Czaja

Jest coś intrygującego w zainteresowaniu, jakim od pewnego czasu część polskich etnologów obdarza film. I choć to prawda, że dopiero skala tworzy zjawisko, wydaje się, że nawet niewielka liczba opublikowanych i funkcjonujących w obiegu czytelnickim tekstów dotyczących kina, pozwala zastanowić się nad źródłami tak niespodziewanego zwrotu w etnologicznych zainteresowaniach. Czy jest to demonstracyjny gest znudzenia rutynową, „dyżurną” problematyką i ucieczką od klasycznych tematów? Czy mamy do czynienia z przejściową modą, przelotnym flirtem z nowo odkrytym obiektem admiracji, czy też jest to poważna próba poszukiwania nowych obszarów badawczych? Za wcześniej chyba na szczegółowe odpowiedzi i jednoznaczne oceny. Nie ryzykując pospiesznych wyjaśnień, można chyba zgodzić się z ogólną tezą, że fascynacja żywiona przez etnologów dla sztuki filmowej jest fragmentem szerszego procesu: dostrzeżenia dziejących się na naszych oczach zjawisk równie zagadkowych i ekscytujących jak te, które były „od zawsze” domeną antropologów, z zapalem penetrujących odległe i egzotyczne dla nich światy kultur plemiennych, tradycyjnych, ludowych; słowem odkrycia nieoczywistości i problematyczności kultury współczesnej. Dość nieostre a może nawet mylące pojęcie „współczesności” kryptonimuje w tym kontekście kulturę badacza, tę najbliższą mu, „samoprzeżyźniającą” rzeczywistość, która w niewielkim jak dotąd stopniu poddawana była interpretacyjnym zabiegom. Postulowana od jakiegoś czasu tzw. antropologia współczesności wydaje się przy tym logiczną konsekwencją wynikającą z wewnętrznego rozwoju dyscypliny: po studiach nad tym, co z naszej perspektywy obce, dziwne i egzotyczne przychodzi kolej na zrelatywizowanie samej perspektywy badawczej. Oznacza to wniknięcie w wewnętrzne zasady organizacji kultury, której perspektywa ta jest przejawem. Film, będący „sztuką najintensywniej kształtującą 'ikonosferę' współczesnego życia”¹, wydaje się dla tak pojętej „współczesności” zjawiskiem emblematycznym. Powszechność i masowość kina oraz podkreślana przez J. Białostockiego intensywność z jaką oddziałuje ono na wyobraźnię współczesną, sprawiają, że film staje się zjawiskiem tak ważnym i zajmującym dla etnologa.

Prócz tego, sama natura medium filmowego może stać się dla niego metodologicznym wyzwaniem. Podkreślane bowiem przez badaczy kultury takie cechy kina jak: jego ciążenie ku neomitologizacji (J. Łotman)², kamuflowanie struktur mitycznych, posługiwanie się przezeń symbolem (M. Eliade)³, sugerują, że aparatura pojęciowa stosowana przez etnologów w ich studiach nad myśleniem mitycznym i wyobraźnią symboliczną mogłaby być z pożytkiem wykorzystana do analizy i interpretacji „tekstu” filmowego. Czy tak jest w istocie? Sprowadzając do pytania do konkretu: czy tak nieostra semantycznie i migotliwa kategoria jak symbol może być użyteczna w badaniach nad filmem? Dobrą okazję do prześledzenia związanych z tą kwestią problemów stwarza, opublikowana przez Dona Fredericksona, wykładowcę Cornell University (Department of Theatre Arts) wnikliwa rozprawa zatytułowana hasłowo *Jung — Znak — Symbol — Film*⁴. W skróconej wersji została ona przedstawiona na konferencji zorganizowanej przez amerykańskie Towarzystwo Studiów nad Filmem, pod tasiecmcowym acz pobudzającym myślowo tytułem: *Czy Jungowskie rozróżnienie między znakiem i symbolem ogranicza semiotykę filmu i wskazuje na potrzebę rozszerzenia pojęcia znaczenia w filmie?* Przytaczam ten drugi tytuł, aby zasygnalizować, że tekst Fredericksona ważny jest nie tylko dla studiów filmoznawczych. Wystarczy

bowiem słowo „film” zastąpić słowem „kultura”, aby dostrzec, że powyższe pytanie może mieć istotne znaczenie również dla etnologii. Co równie ważne: mamy do czynienia z autorem będącym specjalistą w swojej dziedzinie, ale który ponadto — z interesującego nas punktu widzenia — obdarzony jest wyjątkowym „słuchem” antropologicznym, co częściowo dokumentuje zamieszczony poniżej tekst analityczny. Także i z tego powodu warto nieco bliżej zapoznać się z jego uwagami.

Pewien niepokój u „trzeźwo” myślącego badacza kultury musi wzbudzić nazwisko Junga, którego ustalenia teoretyczne są punktem wyjścia dla analiz Fredericksona. „Pozycja Junga w kulturze współczesnej nie jest zupełnie jasna. Wiadomo, że to wielkie nazwisko; entuzjazm jednak trochę słabnie, gdy przychodzi decydować, co dzisiaj począć z tym dziedzictwem. Psychologowie mówią, że to raczej mitograf, etnologowie odsyłają do religioznawstwa, Jerzy Prokopiuk pisze wprost o „gnozie XX wieku”, filozofowie kręcą nosem, że to już bardziej poezja. (...) Oczywiście, są jeszcze wyznawcy, nawet liczni. Ich zdanie jednak, jak zwykle zdanie wyznawców, trudno uznać za miarodajne.”⁵ Fragment ten dobrze opisuje dzisiejszy, mocno ambiwalentny stosunek do prac Junga. Oscyluje on między bezkrytyczną wyznawczą fascynacją, a dorównującym jej intensywnością intelektualnym obrzydzeniem. Rzecz jasna, pomiędzy tego rodzaju historycznymi reakcjami istnieje cała gama stopni pośrednich. Stanowisko Fredericksona, głęboko świadomego konsekwencji swojego wyboru, określić by można mianem kontrolowanej akceptacji. Interesujące, że w jego przypadku wybór koncepcji Junga i jej aplikacja do teorii znaczenia filmowego to coś więcej niż decyzja czysto metodologicznej natury. Miała ona również swoje źródła w egzystencjalnym doświadczeniu, w poczuciu pewnego istotnego braku i ograniczenia. „W istocie esej ten wyrósł z poczucia osobistej i zawodowej niemożności; niemożności 'wytłumaczenia się' z odczuwanej mocy pewnych obrazów, filmów, twórców filmowych (zarówno osób jak i ich świadectw) przeze mnie uwielbianych, niemożności satysfakcjonującego wyrażenia znaczeń pewnych bardzo istotnych dzieł i wypowiedzi na ich temat oraz niepopularnego przekonania, że modne obecnie koncepcje znaczenia (zarówno te powstałe na gruncie studiów nad filmem, jak i te, które zostały importowane) są zbyt wąskie.”⁶

Potrzeba wyrażenia jak najbardziej realnych, a nie dających się wyartykułować w istniejących językach teoretycznych sensów dzieła filmowego wymusza poszerzenie istniejących teorii znaczenia. Toteż stanowisko Fredericksona sytuuje się w opozycji do dominujących nurtów metodologicznych w filmoznawstwie: podejścia semiotycznego (Metz, Wollen, Bettetini, Łotman), szkoły psychoanalitycznej (prace inspirowane tekstami Freuda w interpretacji Lacana) i marksizmu (artykuły zamieszczane na łamach „Cahiers du Cinema”, „Screen”, „Jump Cut”). Mimo oczywistych odmienności, wszystkie te trzy orientacje odróżnia od podejścia Fredericksona przyjmowana na ich gruncie wąska koncepcja znaczenia. Jak to bliżej rozumieć? Aby precyzyjniej uwydatnić tę różnicę, sięga on do przedstawionej przez Junga charakterystyki symbolu i świadomości symbolicznej, a zwłaszcza do dokonanego przezeń rozróżnienia między znakiem i symbolem: „Pojęcie symbolu powinno być w moim przekonaniu ściśle odróżnione od pojęcia znaku. Znaczenia symboliczne i znaczenia semiotyczne to całkiem różne rzeczy. (...) Symbol zawsze zakłada, że wybrany rodzaj ekspresji jest najlepszym możliwym opisem lub sformułowa-

niem faktu względnie nieznanego, tym niemniej istniejącego lub takiego, którego istnienie jest postulowane. Każdy pogląd, który interpretuje ekspresję symboliczną jako analogiczne lub skrócone oznaczenie rzeczy znanej jest semiotyczny. Pogląd, który interpretuje ekspresję symboliczną jako najlepsze możliwe sformułowanie rzeczy względnie nieznanego i która z tego powodu nie może być jaśniejsza i wyraźniej przedstawiona, jest symboliczny. (...) Ekspresja, która zastępuje znaną rzecz pozostaje jedynie znakiem, nigdy symbolem. Jest zatem zupełnie niemożliwe stworzenie ze znanych asocjacji żywego symbolu, a więc takiego, który brzemienisty jest znaczeniem. Gdyż to co zostało w ten sposób wyprodukowane, zawiera jedynie treści, które tam włożono. (...) To czy rzecz jest symbolem czy nie, zależy głównie od nastawienia postrzegającej świadomości, od tego czy postrzega dany fakt nie tylko jako taki, ale również jako ekspresję czegoś nieznanego. Istnieją niewątpliwie wytwory, których charakter symboliczny nie zależy jedynie od świadomości obserwatora, ale przejawia się sam, spontanicznie, w efekcie symbolicznym, który wywołują u odbiorcy. Te wytwory są tak ukonstytuowane, że brak im innego rodzaju znaczenia jak symboliczne.”⁷ Bazując na Jungowskich różniczeniach, wspomniane trzy teorie określa Fredericksen jako „semiotyczne”. W żadnej z nich bowiem nie ma mowy o symbolicznym wymiarze dzieła, ani nie występuje nastawienie symboliczne. Operują one taką koncepcją znaczenia, która w punkcie wyjścia ogranicza je do zajmowania się jedynie takimi sytuacjami, w których pewna znana jednostka znaczeniowa zastępuje inną znaną rzecz albo zmusza je do redukcji treści symbolicznych do znaku. W tej perspektywie proces semiozy obejmuje tylko takie możliwości. W semiotyce (w ścisłym znaczeniu), znak w filmie ma charakter systemowy (uwypatniony zostaje jego aspekt syntaktyczny), sprowadza się do zastępowania rzeczy lub pojęcia. To do czego znak odsyła jest znane i poznawalne, daje się jasno wyrazić w języku dyskursywnym. W psychoanalizie (we freudowsko-lacanowskiej mutacji) to, co określa się mianem symbolu, przypomina charakterystykę znaku na gruncie semiotyki w tym punkcie, w którym mowa jest o tym, że treści nieświadome, do których symbol odsyła, są zasadniczo znane. Znika tym samym głębia i niewyczerpywalność symbolu, co akcentował w swoich pracach Jung.⁸ W marksizmie z kolei, filmowe znaczenia traktowane są jako ekspresje znanych i poznawalnych procesów ekonomicznych i czynników materialnych.

Wyraźnie zatem widać, że orientacja „semiotyczna” jest ograniczająca i redukcyjna w swoim podejściu do symbolu. Dzieje się tak dlatego, że albo z definicji odrzuca istnienie rzeczywistości symbolicznej albo odrzuca jej istnienie w praktyce, wtedy gdy próbuje wyjaśniać ekspresje symboliczne na sposób czysto znakovy. Często te obydwie okoliczności zachodzą równocześnie. Zlikwidowana zostaje tym samym swoistość i autonomia sfery symbolicznej. Taka konstatacja nie jest oczywiście powodem do dyskredytowania osiągnięć nurtów „semiotycznych”, wskazuje natomiast na ich istotne ograniczenia i wyznacza właściwy im zakres działania. Godna podkreślenia jest ta metodologiczna powściągliwość Fredericksena. Nie jest on uwiedziony własnym rozwiązaniem. Pozostając świadomy faktu, że filmy w ogromnej części są „semiotyczne”, broni jedynie prawa do istnienia i autonomii filmów „symbolicznych”, jak również pojedynczych scen czy fragmentów „symbolicznych” w „semiotycznym” materiale. Dostrzega granice stosowności swojego podejścia, unikając tym samym zarzutu ekstrapolacji.

Pora na odniesienie tych abstrakcyjnych rozważań do empirycznego, filmowego konkretnego. Jak zatem istnieje symbol w dziele filmowym? „To czy rzecz jest symbolem czy nie, zależy głównie od postrzegającej świadomości.” Ta uwaga Junga w połączeniu z przytoczoną wcześniej wypowiedzią samego Fredericksena o odczuwanej i przeżywanej przezeń symbolicznej mocy pewnych filmów czy pojedynczych obrazów, może wywołać wrażenie, że przekonanie o istnieniu symbolu w filmie ma charakter czysto subiektywny, intuicyj-

ny. Zdając sobie z tego sprawę, próbuje Fredericksen podeprzeć swoje przeświadczenia wypowiedziami twórców filmowych. Dowodnie wskazują one na to, że pewien typ symbolicznego przeżywania rzeczywistości jest nie tylko udziałem oglądających, ale również tych, którzy filmy tworzą.

— Fellini odpowiadając na pytanie o pojawiające się w jego filmach obrazy i sytuacje: „Forma filmu przychodzi z zewnątrz, jest bezwiedna; wszystkie autentyczne szczegóły pochodzą z inspiracji. A co rozumieć przez inspirację? To uruchomienie kontaktu między nieświadomością i racjonalną stroną umysłu. Kiedy artysta jest szczęśliwy i spontaniczny, wtedy odnosi sukces, ponieważ dotyka treści nieświadomych i dokonuje ich przekładu przy minimum ingerencji obcych elementów.”⁹

— Buñuel o funkcji kina: „Istotnym elementem każdego dzieła sztuki jest tajemnica. Najogólniej mówiąc tego brakuje w filmach. (...) Film jest bezwiedną imitacją snu (...) Na ekranie, podobnie jak w ludzkim wnętrzu, rozpoczyna się nocna podróż w sferę nieświadomości. (...) Jak się wydaje kino wynaleziono po to, by wyrażać życie podświadomości, korzenie której tak głęboko penetruje poezja.”¹⁰

— Bergman o znaczeniu *Persony*: „Co do wielu scen nie mam pewności, a w jednym miejscu nie wiem w ogóle nic.”¹¹

Pojawiające się w tych wypowiedziach o sztuce filmowej motywy — niejasność, tajemnica, związek pierwiastków racjonalnych i irracjonalnych — jakże bliskie są Jungowskiej charakterystyce symbolu. Interesujące, że obok wypowiedzi autorów filmów fabularnych, pojawiają się również świadectwa twórców awangardowych i dokumentalistów, jak choćby ten, przejmujący zapis przeżycia będącego udziałem Basila Wrighta podczas kręcenia przez niego filmu *Pieśń Cejlonu*: „'Cejlon' był jednym w swoim rodzaju doświadczeniem w moim życiu. To jedyny z moich filmów, który pokochałem, a który dał mi w istocie przeżycie religijne. Pojechałem na Cejlon, jak wiecie, by zrobić cztery filmy przyrodnicze dla 'Tea Propaganda Board' i zrobiłem je. Lecz kiedy je realizowałem, kierowały mną niezwykle i niepojęte impulsy nakazujące mi filmować sekwencje i obrazy, z których nie umiałbym się logicznie wytłumaczyć. Ale kiedy wkraczałem do montażowni, wszystkie one wpadały na swoje miejsce, jak obraz ptaków w locie czy obrazy jemu podobne. Nie miałem powodów by je filmować, w rzeczywistości zdejmowałem je wtedy, gdy już kończyłem zdjęcia w danym dniu i byłem bardzo zmęczony, ale coś zmuszało mnie do realizacji pewnej ilości ujęć i rzecz rozbudowywała się przy ogromnym napięciu wewnętrznym, znajdującym ujście w ekspresji płynącej z podświadomości, jak sądzę. Powstawało coś w rodzaju magnetycznego pola, w którym działaliśmy... Ten film rósł tak jak drzewo wyrasta ze swojego zarodka. Każdego ranka pojawiała się nowa gałąź i miałem do wyboru odciąć ją, przyciąć lub zachować w całości. I tak stopniowo wyłaniał się film. Ciągłe nie mogę tego zrozumieć. Wszedłem w jakiś nieświadomy proces, nakręciłem materiał i włączyłem do filmu... To był film magiczny.”¹²

Tego rodzaju wypowiedzi obiektywizują w znacznym stopniu zabarwione subiektywizmem, przytoczone wcześniej uwagi Junga i Fredericksena. Świadczą one o realnym, empirycznym istnieniu szczególnego typu dyspozycji: symbolicznej percepcji świata.

Różnorodność typów filmów, w jakich obecne jest nastawienie symboliczne, przejawia się również w sporządzonej przez amerykańskiego filmoznawcę prowizorycznej i, jak sam podkreśla, niekompletnej liście filmów i twórców wobec których zastosować można określenie „kino symboliczne”. Z filmów fabularnych wymienia on: *Odyseję kosmiczną 2001*, *Osiem i pół*, *Giulietta i duchy*, *Persone*, *Zaczarowany flet*, *Walkabout*, *Szklane serce*, *Egzorcystę*, *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*. Przykłady z kina dokumentalnego to m.in.: *Pieśń Cejlonu* wspomnianego Wrighta (któremu to filmowi poświęca autor obszerne studium analityczne, będące instryktywnym pokazem praktycznego zastosowania metody

odczytywania i interpretacji znaczeń symbolicznych), *Farbrique* Rouquiera (film analizowany przez niego w innym miejscu¹³), *Wielka ekstaza snycerza Steinerja* Herzoga. Wreszcie przywołuje kilka nic nie mówiących polskiemu widzowi nazwisk twórców filmu eksperymentalnego: Jerome Hill, Harry Smith, Jordan Belson, James Broughton. Każdy z filmowych przykładów zaopatrzonej jest w krótki, uzasadniający wybór komentarz wyrażony językiem Jungowskiej psychologii (np. *Osiem i pół* — indywiduacja; spotkanie z obrazami animy).

Jung wielokrotnie akcentował tajemniczość i niepojętość rzeczywistości symbolicznej. „Mówiąc bowiem symboliczny mamy na myśli, że niepojęta, potężna istota tkwi ukryta w przedmiocie — niezależnie od tego, czy jest nim duch czy świat — człowiek zaś robi rozpaczliwe wysiłki by dać wyraz istniejącej poza nim tajemnicy.”¹⁴ Można by więc zapytać czy interpretacja symboli funkcjonujących w filmach jest w ogóle możliwa. Czy da się cokolwiek o nich powiedzieć, czy też skazani jesteśmy w ich obliczu na rozumiejące, acz poznawczo jałowe milczenie. Fredericksen, idąc śladem Junga proponuje procedurę amplifikacji. Nie jest to metoda wyjaśniania przyczynowo-skutkowego, ta bowiem prowadzi nas z powrotem w pułapkę podejścia „semiotycznego, które sprowadza niejasne i niejednoznaczne obrazy i symbole do jednoznacznych, powszechnie znanych, pojmowalnych pojęć i rzeczy. Nie można jednak ulec pokusie, że symbol może być do końca i w pełni wyjaśniony i zanalizowany. Nawet najbardziej precyzyjne próby wyjaśnienia go są zawsze lepszym lub gorszym przekładem na inny metaforyczny język. W związku z tym jedyne co możemy zrobić to rozszerzać (amplifikować) i rozwijać w drodze własnej aktywności symbolicznej znaczenia obrazów i symboli. Amplifikować to w istocie współmyśleć z symbolem. „Istotny charakter hermeneutyki polega na dodawaniu dalszych analogii do tych już dostarczonych przez symbol. Ta procedura rozszerza i wzbogaca początkowy symbol, a ostateczny rezultat jest nieskończone złożonym i różnobarwnym obrazem.”¹⁵ Amplifikacja nie rozwiązuje złożoności symbolu, nie rozkłada go analitycznie. Dostarcza jedynie paralelnych wobec interpretowanego symbolu ekspresji zaczerpniętych z religii, mitologii, folkloru, takich jednak, które mają podobny temat, znaczenie i funkcję. Umieszczenie symbolu w ciągu pokrewnych struktur znaczeniowych daje istotny zysk poznawczy w postaci częściowego rozjaśnienia (na tyle, na ile jest to możliwe) jego sensów przy jednoczesnym poszanowaniu swoistości sfery symbolicznej. Tym samym znaczenia symboliczne nie ulegają redukcji ani całkowitej racjonalizacji.

Posłużmy się przykładem. Fredericksen analizując wielostronnie i wnikliwie wspomniany dokument *Pieśń Cejlonu*, poświęca dłuższą chwilę interpretacji obrazu ptaków, obrazu, który jak pamiętamy dla samego twórcy był tajemniczy, logicznie niewytłumaczalny. Obraz ten również dla widza jest zagadkowy i poruszający. Pojawia się on na końcu sekwencji ukazującej doroczną pielgrzymkę wyznawców buddyzmu na górę Adama, z której — według wierzeń — Budda opuścił ziemię. „Przyjmijmy, że rozumiemy symboliczny charakter kilku wizualnych i dźwiękowych obrazów związanych z ptakami i co więcej, że odnaleźliśmy przybliżony sens ich typowych, symbolicznych znaczeń. Gdy uciekamy się do zwykłych źródeł dla stworzenia amplifikacji (na przykład słowniki motywów mitologicznych), dysponujemy już jakimś wzorcem, według którego decydujemy, czy rzeczywistość mamy do czynienia z funkcjonalnymi paralelami ptasich obrazów. Korzystając z tej wiedzy możemy zacząć eliminować jako nieparadne pewne, tradycyjne odniesienie do ptaków: na przykład ptaki jako symbole falliczne, mityczne przykłady ptaków ofiarnych (...), historie, w których zhańbione kobiety zostały zamienione w ptaki, czy te baśnie, w których dusza potwora przebywa nie w jego ciele, lecz w dobrze strzeżonym ptaku, którego znalezienie i zabicie powoduje śmierć monstrum. (...)”

Inne porównania już prosto kierują nas na drogę prowa-

dzącą do ptaków w *Pieśni Cejlonu*. Na przykład liczne religijne i mityczne przedstawienia Boga jako ptaka, hinduskie wizerunki słońca jako olbrzymiego ptaka, ptak jako symbol wędrowni duszy oraz użycie ptaka w alchemii do symbolizowania takich procesów jak sublimacja, kondensacja i destylacja. (...) W końcu, w starożytnym, egipskim systemie hieroglificznym, Ba (dusza) była symbolizowana przez ptaka z ludzką głową; ptaki te były 'widziane' jako wychodzące przez usta umierającego.

Te porównania wprowadzają nas w obszar, na którym rozpoczynają się bardziej specyficzne amplifikacje, takie, które mają związek z ptakami jako symbolami spraw duchowych czy procesów w szczególnym kontekście wniebowstąpienia i lotu. Nasza praca w tym konkretnym przypadku staje się znacznie łatwiejsza z tego względu, że paralele te są precyzyjnie zebrane i objaśnione przez Mircea Eliadego w jego artykule *Symbolism of Ascension and 'Waking Dreams'* (...) Eliade zauważa, że motyw lotu lub wznoszenia się do Nieba można znaleźć na każdym poziomie kultur archaicznych i że mityczno-rytualny temat 'ekstazy lotu duszy-ptaka' prawdopodobnie istniał jeszcze w epoce paleolitu. (...) Ścisły związek pomiędzy doświadczeniem ekstazy lotu a duchowością jest zaświadczony przez późniejszą historię symboliki wniebowstąpienia, np. poprzez duże znaczenie nadane symbolom duszy jako ptaka, takim obrazom jak 'skrzydła duszy', albo poprzez obrazy, które określają życie duchowe jako 'podniesienie' a doświadczenie mistyczne jako 'wniebowstąpienie'. 'Lot' także symbolizuje rozumienie rzeczy tajemnych i metafizycznych prawd, jak np. w tekście hinduskim, który głosi, że 'ten, kto rozumie posiada skrzydła'. (...) Przekroczyć świat to wspiąć się na ten szczyt (górze Adama — D.C.) i rozpocząć lot, ponieważ szczyt ten znajduje się w takim 'środku', że dokonuje się tu przełamanie pomiędzy różnymi płaszczyznami istnienia. Stąd znaczenie wejścia na górę Adama, który jest dla Syngalezów *axis mundi*, środkiem świata, miejscem, z którego Budda opuścił świat, wkroczył w 'powietrze'. To wznoszenie się na szczyt, na *axis mundi* realizuje transcendencję w dwóch wymiarach: transcendencję przestrzeni poprzez wzniesienie się do nieba i transcendencję czasu przez 'powtórne wejście w pierwotny moment zanim świat rozpoczął istnienie' — ten pozaczasowy moment poprzedzający stworzenie, z którego więzów buddysta tak gwałtownie pragnie się wyzwolić. Rzecz najistotniejsza: *dla tego stanu transcendencji nie istnieją żadne znaki, Budda nigdy nie powiedział, czym jest oświecenie, jedynie wskazał Drogę*. Dla wyrażenia celu Drogi istnieją tylko symbole, jak intuicyjnie przeczuł to Wright podczas realizacji *Pieśni Cejlonu*. I podobnie jak stan, który oznaczają, ptaki pojawiają się nagle, bez przyczyny, *tak po prostu*.¹⁶

Przytoczony fragment to nieomal laboratoryjnie czysty przykład zastosowania procedury amplifikacji do konkretnego obrazu filmowego. Przykład tym ciekawszy, jak sądzę, bo odnoszący się do gatunku filmowego, który jakoby z definicji skazany jest jedynie na rejestrację rzeczywistości i który z tego powodu miałby być pozbawiony treści symbolicznych. Fredericksen przekonująco pokazuje, że może być inaczej. Zauważmy jeszcze i ten fakt, że amplifikacja jest metodą znakomicie dostosowaną do interpretowanego „obektu”. Nie tylko nie redukuje symboli i obrazów do obcych im czynników, ale wzmacnia je i rozwija chociaż w formie nieco bardziej zrjonalizowanej.

Zagadnienia poruszane w artykule Fredericksena, jak i sam sposób ich ujęcia, to w myśli filmoznawczej zjawisko wyjątkowe. Jak zauważa A. Helman: „w teorii filmu niewiele jest przykładów dogłębnych analiz zjawisk symbolizmu. Problematyka ta pojawia się tylko przy okazji i na marginesie ogólniejszych rozpraw dotyczących języka filmu, zagadnień estetyki, kreacji i reprodukcji.”¹⁷ Również i z tego powodu przejrzyste wywody Fredericksena stają się warte odnotowania i poważniejszego namysłu. Wydaje się, że korzyści jakie może z nich wynieść etnolog, nie ograniczają się jedynie do interpretacji symbolicznych znaczeń w filmie, ale odnoszą się do kwestii ogólniejszej natury.

Zacznijmy od Junga. W swoich najistotniejszych punktach, rozważania Fredericksena wsparte są, w stopniu o wiele większym niż sugeruje to skrótowe z konieczniejsze streszczenie, na poglądach szwajcarskiego psychoanalityka. Powstaje w związku z tym pytanie: czy etnolog chcący wykorzystać propozycję amerykańskiego filmoznawcy w badaniu symboli w filmie, podzielać musi wszystkie tezy tam zawarte? Innymi słowy: czy przyjmując za swoje, uwagi Junga na temat symbolu, zgadzać się musi również z innymi jego poglądami. Wymienimy tu przykładowo, koncepcję nieswiadomości zbiorowej, teorię archetypów, poglądy na temat funkcji procesów indywiduacji i kompensacji. Wskazywano wszak wielokrotnie na różną wartość ustaleń Junga, na fakt, że jego teoria (czy jak chcą niektórzy filozofia) stanowi mieszaninę poglądów weryfikowalnych empirycznie i też czysto spekulatywnych. Wydaje się, że nie zachodzi sugierowana w powyższych pytaniach konieczność. Inspiracja Jungiem w etnologicznym badaniu symboli filmowych nie musi mieć charakteru doktrynerskiego i dogmatycznego. Jego tezy na temat symbolu można potraktować jako względnie niezależne od reszty jego poglądów. Wystarczy przecież zauważyć zbieżność wielu ustaleń Junga dotyczących symbolu z pracami Awierincewa, Gadamera, Eliadego, Ricoeura, na które tak chętnie powołują się etnolodzy i których autorzy niekoniecznie podzielać teorie Junga en bloc. Analizy autora *Archetypów i symboli* w wielu miejscach pokrywają się ze spostrzeżeniami wspomnianych badaczy (polisemia, głębia, niewyczerpywalność, niedyskursywność symbolu, metoda amplifikacji), czasem dopełniają je o istotny aspekt. Tak jest w przypadku Jungowskiej tezy o roli użytkownika (również i badacza) w konstytucji symbolu. Uzupełnia ona o wymiar pragmatyczny (jeden z trzech wymiarów każdej struktury znaczącej) znakomite analizy semantyki symbolu zawarte w pracach Ricoeura. Z kolei hermeneutyka Ricoeura dopowiadać może rozwiązania, których myśl Junga nie obejmuje. Mam na myśli dość często pojawiające się wobec interpretacji symbolicznych pytanie: na ile i czy w ogóle pozostają one w związku z intencjami autora. Ricoeur dość przekonująco wywodzi, że autor nie musi być (i często nie jest świadom) wszystkich sensów własnego dzieła, że krótko mówiąc, w każdym szeroko pojmowanym „tekście” (a więc i w filmie) intencja autorska zostaje przekroczona przez zawarty w nim sens.¹⁸ Ten i tylko ten jest obiektem analizy, nie zaś autorskie autointerpretacje. Wypowiedzi twórców mogą, ale nie muszą, podpierać interpretacji, a już z pewnością nie są ostateczną instancją odwoławczą potwierdzającą trafność i adekwatność danej interpretacji. Nie mogą służyć też — w razie skłócenia ich z rezultatami interpretacji — za dowód „nieprawdziwości” tych ostatnich. Nawiasem mówiąc: jakże prostym zadaniem byłaby interpretacja sprowadzająca się do powielenia intencji twórcy. Wystarczyłoby jedynie przepisać go na okoliczność tego „co autor miał na myśli”, aby uzyskać „prawdziwe” jakoby i „niepodważalne” wyniki.

Jedną z największych zalet tekstu amerykańskiego filmoznawcy widzę w wydobyciu i precyzyjnym opisanu cech odróżniających podejście „symboliczne” od orientacji metodologicznych określanych jako „semiotyczne”. Wskazuje on, że zasadnicza różnica między nimi polega na odmiennych ontologiach fundujących obydwie opcje. Implikują one

odmienne strategie poznawcze, teorie znaczenia i aksjologie.¹⁹ Ta właśnie elementarna różnica powoduje trudność porozumienia się pozostających w konflikcie stron. Jako że to, co w podejściu „symbolicznym” przyjmowane jest jako oczywiste, bezdyskusyjny fakt, w podejściu „semiotycznym” jest w punkcie wyjścia kwestionowane: symbol, tak jak charakteryzują go Jung, Eliade, Ricoeur, w opcji „semiotycznej” nie jest w ogóle możliwy, powiedzmy mocniej — jest nie do pomyślenia. Na zarzut, że rozróżnienie między znakiem i symbolem dokonane przez Junga jest arbitralne, odpowiedzieć można, że klasyfikacje znaków proponowane przez kierunki „semiotyczne” nie są w tym względzie w lepszej sytuacji, okazują się równie arbitralne. Podziały te są bowiem pochodne wobec nieakceptowanych wspólnie przesądzeń ontologicznych, a to powoduje w konsekwencji wzajemną nieprzekładalność języków teoretycznych. Z tego powodu opinie kwestionujące czasem prawomocność czy wręcz sensowność podejścia symbolicznego nie wydają się trafne, wychodzą bowiem z założeń, które same wymagają usprawiedliwienia.

Hermeneutyczne badania nad obecnością i funkcjonowaniem symboli w różnych obszarach życia współczesnego, przypadają na moment w historii szczególnie. Reinhold Niebuhr tak charakteryzuje dominujący obecnie paradygmat myślenia: „Rozpowszechnione wciąż przekonanie, że religia jest pewną fazą ewolucji, mitotwórczym stadium, przez które przechodzą kultury, ośmiela nas by twierdzić, że utrzymują się jedynie rozproszone resztki religii. Przekonanie to jest częścią naszego spadku po oświeceniowym racjonalizmie i XIX-wiecznej spekulatywnej filozofii historii. Służąc jako przewodnik w interpretowaniu żywego doświadczenia, przeocza fakt, że nawet my, ludzie ‘nowoczesnego’ zachodu jak również nasi współcześni w innych częściach świata, wciąż modelujemy nasze zachowanie nie tylko w oparciu o chłodną kalkulację — w wymiarze jednostkowym i zbiorowym — ale wyobrażamy sobie samych siebie jako bohaterów wielkich dramatów na skalę mityczną, konfliktów porządku z chaosem, dobra ze złem. Ta ułomność, której powodem jest zawiniona przez nas niewiedza o własnej naturze, jest szczególnie widoczna w dominujących obecnie instytucjach, które zbierają, relacjonują i opracowują najnowsze wydarzenia u nas i za granicą. Z tego powodu są one często ślepe, gdy chodzi o dostrzeżenie i inteligentny opis działania symboli religijnych i religijnych zachowań w naszym codziennym życiu. Nawyki percepcyjne i poznawcze rządzące tymi instytucjami osłabiają ich siłę interpretacji tego, co obecnie się dzieje.”²⁰ Jeśli to rozpoznanie jest trafne, wówczas zadania podejmowane przez hermeneutykę mają wymiar nie tylko poznawczy. Dopiero przy uwzględnieniu kontekstu kulturowo-historycznego, bardziej rozległego niż kontekst czysto naukowy, dostrzec można głębszy sens studiów nad symbolem w kulturze współczesnej, której film jest tak istotną częścią.

PRZYPISY:

- ¹ J. Białostocki, *Symbol i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s.466
- ² J. Lotman, *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983, s.6
- ³ M. Eliade, *Ordeal by Labyrinth. Conversations with Claude-Henri Rocquet*, Chicago 1982, s.167—168
- ⁴ D. Fredericksen, *Jung — Sign — Symbol — Film*, „Quarterly Review of Film Studies”, Spring 1979 (cz.I, s.167—192), Fall 1980 (cz.II, s.459—479).
- ⁵ M. Szpakowska, *O kulturze i zachorach*, Kraków 1983, s.120
- ⁶ Fredericksen, *Jung...*, cz.I, s.167
- ⁷ C.G.Jung, *Psychological Types*, (w:) *Collected Works*, v.6, Princeton 1971, s.473—476. Nawiasem mówiąc, rozróżnienie to jest prawie nieobecne w pracach etnologów. Jednym z niewielu przykładów z klasyki etnologicznej, gdzie wykorzystany został podział Junga, jest afrykanistyczne studium Victora Turnera, *Revelation and Divination in Ndembu Ritual*, Ithaca and London 1975, s.207-208
- ⁸ Szerszą charakterystykę poglądów Freuda i Junga w ich odniesieniu do filmu, zawiera inny artykuł Fredericksena, *Two Aspects of a Jungian Perspective Upon Film: Jung and Freud. The Psychology of Types*, „Journal of the University Film Association”, XXXII, nr 1 i 2, 1980
- ⁹ Zob. Ch.T.Samuels, *Encountering Directors*, New York 1972, s.121
- ¹⁰ A. Kyrou, *Luis Buñuel: An Introduction*, New York 1963, s.109—111

- ¹¹ I. Bergman, *Persona and Shame*, New York 1972, s.21
- ¹² Por. G. Roy Levin, ed., *Documentary Explorations*, Garden City 1971, s.53—54
- ¹³ D. Fredericksen, *The Sacred and the Profane in Rouquier's Ethnographic Fiction*, (w:) *Visual Explorations of the World*, eds., J. Ruby and M.Taurey, b.m. 1984
- ¹⁴ C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1981, s.507
- ¹⁵ C. G. Jung, *Two Essays in Analytical Psychology*, *Collected Works*, v.7, Cleveland 1953, s.299
- ¹⁶ Fredericksen, *Jung...*, cz.II, s.471—473
- ¹⁷ A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, hasło „symbol” (w druku).
- ¹⁸ P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1985, s.322—323, 334—335
- ¹⁹ Podobnie ujmuję tę kwestię w artykule *Symbol w antropologii kultury. Uwagi wstępne*, „Zeszyty Naukowe UJ” (w druku). Na konieczność usytuowania symbolu we właściwej mu perspektywie ontologicznej zwraca uwagę Wojciech Michera. Por. W.Michera, *O wieloznaczności symbolu*, „Rocznik Muzealny Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej”, t.IV, 1991, s.268
- ²⁰ R. Niebuhr, *The Strife of Interpreting: The Moral Burden of Imagination*, „Parabola” (X) 2, s.35—36, cyt. za Fredericksen, *The Sacred and the Profane...*