

**PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA FILMOWA, TELEWIZYJNA I
TEATRALNA IM. LEONA SCHILLERA W ŁODZI**

WYDZIAŁ REŻYSERII FILMOWEJ I TELEWIZYJNEJ

Maciej Cendrowski

nr albumu 54

**NARRACJA FILMOWA W ŚWIETLE PROCESÓW
PRZETWARZANIA INFORMACJI
– UJĘCIE EKLEKTYCZNE**

Praca doktorska
Promotor: prof. dr hab. Andrzej Sapija

ŁÓDŹ, 2021

*Składam serdeczne podziękowania
Panu prof. dr. hab. Andrzejowi Sapiji za opiekę promotorską oraz
Panu dr hab. Piotrowi Sitarskiemu za okazaną pomoc*

Niniejszą pracę dedykuję Bogu

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	5
1 NARRACJA FILMOWA.....	7
1.1 Ujęcie semiotyczne.....	7
1.2 Ujęcie kognitywistyczne.....	13
2 PROCESY PRZETWARZANIA INFORMACJI.....	21
2.1 Ujęcie biologiczne	21
2.1.1 Informacje jako sieć neuronowa.....	22
2.1.2 Przetwarzanie informacji jako aktywność mózgu.....	22
2.2 Ujęcie lingwistyczne.....	24
2.2.1 Informacje jako sieć relacji znaku.....	24
2.2.2 Przetwarzanie informacji jako system powiązań.....	26
2.3 Ujęcie strukturalistyczne	27
2.3.1 Informacje jako struktura procesów.....	27
2.3.2 Przetwarzanie informacji jako procesy poznawcze i emocjonalne.....	29
2.4 Ujęcie restrukturalizacyjne	32
2.4.1 Informacje jako „struktura ja”.....	32
2.4.2 Przetwarzanie informacji jako mechanizmy regulacyjne osobowości.....	33
2.5 Ujęcie autotranscendentne.....	35
2.5.1 Informacje jako ocena racjonalna i emocjonalna.....	35
2.5.2 Procesy przetwarzania informacji jako postawy.....	37

3	NARRACJA FILMOWA – UJĘCIE EKLEKTYCZNE.....	39
3.1	Implikacje strukturalistyczne.....	39
3.1.1	Filmy sensoryczno-motoryczne.....	41
3.1.2	Filmy bajkowo – baśniowe.....	44
3.1.3	Filmy przyczynowo-skutkowe.....	50
3.1.4	Filmy mityczne.....	55
3.1.5	Filmy symboliczne.....	59
3.2	Implikacje restrukturalizacyjne i autotranscendentne.....	63
3.2.1	Filmy restrukturalizacyjne.....	63
3.2.2	Filmy zrównoważone i niezrównoważone.....	70
3.2.3	Filmy silnie i słabo stymulujące.....	75
3.2.4	Filmy naturalne, autotranscendentne, niespójne i rozbieżne.....	77
3.3	Narracja w filmie doktorskim w świetle ujęcia eklektycznego.....	82
	ZAKOŃCZENIE.....	97
	BIBLIOGRAFIA.....	100
	FILMOGRAFIA.....	102

Wstęp

W literaturze filmoznawczej nie ma jednej definicji pojęcia narracji, a Mirosław Przyłipiak autor rozdziału „Narracja” w „Słowniku pojęć filmowych”¹, pisze: „zdając więc sprawę z dziejów pojęcia ‘narracja filmowa’ i referując dotychczasowe osiągnięcia myśli narratologicznej, trzeba mieć stale w pamięci tę dwoistość; z jednej strony słowo to używane było w odniesieniu do spraw, które jedynie przy najwyższym stopniu dobrej woli można byłoby uznać za rzeczywiście związane z narracją, z drugiej zaś rozważania, które ex post trzeba uznać za narratologiczne sensu stricto, nie tylko nie używały samego pojęcia „narracja”, ale – co więcej – nie były prowadzone z pozycji świadomie narratologicznych”. Z tego względu w niniejszej pracy dochodzę do propozycji swojego, eklektycznego ujęcia narracji. Nie opiera się ono na żadnym z dotychczasowych podejść, ale ponieważ odwołuje się do wspólnych źródeł, to znaczy koncepcji znaku Ferdinanda de Saussure’a oraz szeroko rozumianej kognitywistyki, to tym samym wpisuje się w dwa główne nurty rozwoju myśli narratologicznej: semiotyczny i kognitywistyczny. Co do istoty jest to jednak podejście nowe, przede wszystkim polegające na wyprowadzeniu różnych rodzajów narracji z koncepcji rozwoju procesów przetwarzania informacji Jeana Piageta. Z kolei eklektyzm proponowanego podejścia objawia się w łączeniu tego kognitywistycznego podejścia z lingwistycznym ujęciem znaku de Saussure’a oraz koncepcjami rozwoju osobowości Andrzeja Jakubika oraz Luigiego Rulli. Z tego względu w pierwszym rozdziale niniejszej pracy omówię rozumienie narracji w dotychczasowych teoriach filmowych. Ponieważ praca ta nie ma charakteru przeglądowego, dlatego omówię tylko te, które są związane ze wspomnianymi wyżej nurtami, nieco bardziej szczegółowo zatrzymując się na tych, które są najbardziej zbliżone do proponowanego przeze mnie ujęcia. Ono zaś zakłada, że narracja jest, w ogólnym rozumieniu, procesem przetwarzania informacji i w ten sposób wpisuje się w nurt kognitywistyczny. Niemniej, odnosi się do początków ujęcia lingwistycznego kontynuowanego przez podejście semiotyczne. W tym sensie przedstawione ujęcie można potraktować jako most przerzucony między do tej pory odległymi brzegami rozwoju teorii filmowych.² Kwestię wzajemnego uzupełniania się tych podejść poruszam w rozdziale drugim. Przedstawię w nim

¹ M. Przyłipiak, *Narracja*, w: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 5, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1993, s. 8.

² M. Hendrykowski, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 19.

zagadnienie procesów przetwarzania informacji i prowadzoną nad nim refleksję w różnych dziedzinach wiedzy, od neurobiologii, przez wspomnianą semiotykę, na psychologii poznawczej kończąc. Zwieńczeniem prowadzonej refleksji jest rozdział trzeci, w którym przedstawiam eklektyczne ujęcie narracji filmowej. Opiera się ono na koncepcji procesów przetwarzania informacji Jeana Piageta, ale jest uzupełnione przez koncepcję zaburzeń osobowości Andrzeja Jakubika oraz koncepcję rozwoju osobowości Luigiego Rulli. W świetle eklektycznego ujęcia narracji wyróżniam różne jej rodzaje i podaję przykładowe filmy każdego z nich. Podobnie jak w odniesieniu do teorii narracji stosuję w tym względzie dobór subiektywny. Są to tytuły, na których formowało się moje rozumienie filmu i narracji, co jest nie bez znaczenia w świetle niniejszej pracy, gdyż film jest w niej rozumiany jako "odzwierciedlenie" procesów poznawczych autora. Poniższa praca ma zatem na celu, nie tyle w sposób wyczerpujący opisać proces, jakim jest narracja, ile ukierunkować refleksję nad nią na to, co sprawia, że reżyser, widz i w pewnym sensie „film” prowadzi narrację. Rozumienie istoty narracji jest bowiem szczególnie ważne w pracy reżysera filmowego, którego głównym zadaniem jest właśnie jej ustrukturyzowanie. Bez koncepcji narracji trudno natomiast mówić o jej świadomym prowadzeniu. Oprócz tego niniejsza praca ma na celu ukazanie narracji i filmu niejako w nowym świetle, w którym człowiek niczym w lustrze odbija się w filmie, a film w człowieku. Ma ona poza tym służyć zarówno reżyserom, jak i widzom, w lepszym rozumieniu siebie i filmów, tego, co "mówią" one o sobie oraz o nas samych.

1 Narracja filmowa

Omawiając narracje należy zwrócić uwagę na dwa istotne nurty, które były inspiracją dla wielu teorii filmowych. Pierwszym z nich jest nurt teorii językowych i strukturalistycznych, drugi zaś nawiązuje do nauk o procesach poznawczych. Jest to podział uproszczony, lecz wyraźny i niebezzasadny. Proponowane przeze mnie ujęcie nawiązuje do obu tych nurtów i odwołuje się do tego, co je łączy, dlatego pokrótce omówię ich wkład w rozwój refleksji na temat narracji filmowej, zatrzymując się nad teoriami, które są najbliższe ujęciu eklektycznemu.

1.1 Ujęcie semiotyczne

Dla wielu teorii filmowych źródłem inspiracji są teorie strukturalistyczne i językoznawcze. Niezwykle cenna jest wśród nich koncepcja Ferdynanda de Saussure'a, która głosi, iż „język jest systemem, którego wszystkie składniki są współzależne i w którym wartość jednego składnika wynika wyłącznie z równoczesnej obecności innych”³. Osiągnięciem de Saussure'a jest zauważenie związków zachodzących wewnątrz znaku, między jego pojęciem a obrazem akustycznym oraz między znakami, które wzajemnie od siebie zależąc tworzą system, jakim jest język. Wspomniane związki między znakami odpowiadają „dwu formom naszej czynności umysłowej.”⁴ Z jednej strony są to związki syntagmatyczne, to znaczy stosunki liniowe, w których „dany składnik otrzymuje swą wartość tylko dlatego, że stoi w opozycji z tym, co go poprzedza, lub co po nim następuje, albo wreszcie z oboma na raz. (...) Z drugiej strony, poza wypowiedzią, wyrazy mające ze sobą coś wspólnego, kojarzą się w pamięci (...) Nazwiemy je związkami asocjacyjnymi.”⁵ Zwraca więc uwagę na to, że język stanowią formy czynności umysłowej, a materialną stroną znaku jest dla niego obraz akustyczny będący bytem psychicznym.

³ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1961, s. 123.

⁴ Tamże, s. 131- 132.

⁵ Tamże, s. 131- 132.

Niestety teoretycy filmu, którzy korzystają z analogii filmu do języka często nie kontynuowali jego podejścia, a wręcz się z nim rozmiłali. Przedstawiciele radzieckiej szkoły montażu⁶ Lew Kuleszow i Wsiewołod Pudowkin uważali, że zasady, na jakich opiera się język filmowy sprowadzają się do montażu ujęć. Pudowkin pisał: „montaż to język reżysera filmowego. Podobnie jak w żywej mowie, której elementem jest słowo, w montażu rolę słowa spełnia fragment taśmy filmowej, ujęcie, obraz: zdanie – to kombinacja tych obrazów. Tylko na podstawie odrębności montażu można ocenić indywidualność reżysera. Czym dla literata jest styl, tym dla reżysera indywidualna metoda montażu. Montażowe sklejanie ujęć, w określonej w sposób twórczy kolejności, jest już zdecydowanie ostatnim procesem, którego produktem jest gotowy film. Reżyser pracuje nad ukształtowaniem owych części elementarnych (podobnych do wyrazów w mowie), z której powstają zdania – sceny filmu”⁷.

Z kolei Sergiusz Eisenstein wydaje się być bliżej myśli de Saussure'a, gdyż zauważa rolę związków zbliżonych do asocjacyjnych czy syntagmatycznych w tworzeniu znaczenia ujęć. Pisał on: „każde ujęcie montażowe istnieje już nie jako coś oderwanego, lecz stanowi pewną częściową ilustrację jednolitego wspólnego tematu, który w jednakowym stopniu przenika wszystkie ujęcia. Zestawienie takich poszczególnych detali w określonej konstrukcji montażu powołuje do życia, zmusza do powstania w percepcji odbiorcy, to, co ogólne, co zrodziło każdą odrębną całość, a mianowicie – w taki uogólniony obraz, w którym autor, a w ślad za nim i widz przeżywają dany temat”⁸. Montaż w jego ujęciu wydaje się być rzeczywiście wyrazem wyższych form umysłowych angażujących w sposób istotny emocje widza, ale na tym Eisenstein się zatrzymał i choć wyróżnił różne rodzaje montażu, to stwierdził brak naukowych podstaw do tworzenia teorii języka filmowego.

Z kolei formaliści rosyjscy wymiary, o których mówił de Saussure rozumieli zupełnie inaczej, choć podobnie je nazywali. To, co on uważał za formę, czyli związki między znakami oni ostatecznie rozdzielili na sjużet i fabułę i przeciwstawili sobie. Sjużet uznawali za dynamiczne współdziałanie motywów fabularnych i technik stylistycznych a fabułę za statyczny związek wydarzeń. Był to efekt traktowania "kina jako języka", w którym słowa są statyczne a reguły łączenia

⁶ Por. A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 55-61.

⁷ W. Pudowkin, *Wybór pism*, przeł. M. Wisłowska, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1956, s. 56.

⁸ S. Eisenstein, *Montaż*, przeł. L. Hochberg, w: R. Dreyer, (wybór i red.), *Wybór pism*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 422.

słów dynamiczne. W ten sposób patrząc na narrację, nie podjęli jednak refleksji de Saussure'a na temat form czynności umysłowych, a podobne nazewnictwo, z którego korzystali przy różnym jego rozumieniu gmatwa refleksję nad narracją. Mówiąc o montażu w kategoriach "syntaktyki", czyli kolejności ujęć a o ekspresji obrazu filmowego w kategoriach "semantyki", czyli znaczenia, przenieśli związki między znakami z poziomu psychicznego na poziom środków filmowych i oddalili się od myśli de Saussure'a. Nie spostrzegli, że potencjał na rozwój refleksji nad regułami narracji filmowej tkwi w "mowie wewnętrznej", której — jak pisze Eichenbaum — celem jest "połączenie ujęć i odgadnięcie wszystkich odcieni znaczeniowych"⁹, gdyż "droga wiedzie tu od przedmiotu, od kompozycji przesuwających się kadrów – do ich usensownienia, nazwania, skonstruowania wewnętrznego języka."¹⁰ Cennym ich wkładem w rozwój myśli filmowej jest również pojęcie dominanty¹¹, czyli czynnika organizującego, zasady formalnej, która zapewnia dziełu jednorodność przez wyeksponowanie jednych elementów kosztem pozostałych, choć, niestety, odnosili ją jedynie do środków filmowych, a nie procesów psychicznych.

Podobnie przedstawiciele gramatyk filmowych¹², tacy jak Raymond Spottiswoode czy na gruncie polskim Bolesław W. Lewicki, uznawali, że strukturę filmu tworzą środki wyrazowe. Lewicki pisze: „skoro bowiem filmowe formy wyrazowe polegają na łączeniu ze sobą różnych fragmentów obrazowych, dźwiękowych i słownych (które czasem nie są powiązane ze sobą żadną więzią sytuacyjną, lecz tylko więzią skojarzeń myślowych i wyobrażeniowych), musi istnieć jakaś ścisła reguła typu gramatycznego, która te fragmenty – różne pod względem semantycznym – pozwoli łączyć w zrozumiałe dla każdego człowieka zespoły. Analogia z funkcjami fleksji i składni mowy ludzkiej jest tu prawie całkowita”¹³. Ta reguła kryła się według niego w montażu, który uważał za nadrzędną metodę twórczości filmowej, składnię filmową. Pisał: „Gramatyka języka filmowego jest to montażowy system planów i ustawień”¹⁴. I choć podkreślał, że „film w taki sposób przedstawia rzeczywistość (inaczej: swą tematykę), że odpowiada ona konstrukcyjnie sposobowi ludzkiego postrzegania i myślenia”¹⁵, to zamiast szukać praw rządzących

⁹ B. Eichenbaum, *Literatura i kino*, przeł. R. Zimand, w: T. Szczepański i B. Żyłko (wybór i oprac.), *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 129.

¹⁰ Tamże, s. 126.

¹¹ Por. A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, s. 79.

¹² Por. Tamże, s. 111-115.

¹³ B.W. Lewicki, *Gramatyka języka filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr. 1, s. 11.

¹⁴ Tamże, s. 17.

¹⁵ Tamże, s. 16

myśleniem, skupiał się na mechanizmie ludzkiej percepcji, czyli na przykład na minimalnej długości ujęcia, która jest potrzebna, by obraz filmowy był dostrzeżony.

Błąd popełnili również strukturaliści prasy kontynuujący myśl formalistów rosyjskich, takich jak Roman Jakobson. Pozornie zbliżyli się do de Saussure'a odróżniając, podobnie jak on, znaki od rzeczy oraz zwracając uwagę na te same co on związki istniejące między znakami. Jakobson pisał: „Film operuje rozmaitymi i różnymi co do wielkości fragmentami przedmiotów, różnymi co do wielkości fragmentami przestrzeni i czasu, zmienia ich proporcje i konfrontuje te fragmenty według podobieństwa i kontrastu, idzie drogą metonimii lub metafory (dwa podstawowe rodzaje konstrukcji filmowej)”¹⁶. Niestety, reprezentant prażan Jan Mukařovský skupił się na tym, jak związki metaforyczne i metonimiczne budują znaczenie u widza, ale nie próbował zrozumieć, co za tymi związkami stoi. Zafascynowany ich funkcją nie zgłębiał ich źródła. Regułą konstrukcyjną filmu było dla niego następstwo elementów, podczas gdy znaczenie przenosiło tworzywo, czyli ruchome obrazy i dźwięki, a przede wszystkim to, jak przedstawiały czas, przestrzeń filmową oraz grę aktora, jednak oprócz nazwania i opisanie ich działania nie próbował odkryć, co leży u ich podstaw. Poza tym te trzy języki filmu, choć ważne, nie wyczerpują dróg, jakimi przenosi on znaczenie.

Do tego wniosku doszedł również Christian Metz, przedstawiciel semiotyki strukturalnej, kontynuator myśli de Saussure'a. Metz tłumaczy, że język rozumiany jako system jest kodem, który pochodzi z rzeczywistości, a rzeczywistość jest siecią kodów¹⁷. Film jest według niego również siecią kodów, a jest ich tyle, ile występuje w nim rodzajów ekspresji, na przykład obraz, mowa, muzyka, szmery i napisy. Metz uważał, podobnie jak de Saussure, że filmem, tak jak językiem, rządzą procesy bardziej podstawowe asocjacyjne i syntagmatyczne, że są one tożsame bądź nierozdzielne, szedł nawet dalej, rozumiejąc, że są one uzależnione od procesów postrzegania¹⁸. Mimo to nie zgłębiał procesów przetwarzania informacji, gdyż odróżniał procesy myślenia od procesów wyrażania myśli i skupiając się na tym, jak filmy ukazują konotacje i jakie tworzą związki syntagmatyczne nie odkrył rządzących nimi zasad¹⁹.

¹⁶ R. Jakobson, *Upadek filmu?*, przeł. Cz. Dondziłło, w: A. Helman (red.), *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 94.

¹⁷ Por. A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, s. 203.

¹⁸ Por. Ch. Metz, *Film language: A semiotics of the cinema*, przeł. M. Taylor, New York, Oxford University Press, 1974, s. 209.

¹⁹ Por. Tamże, 217.

Podobnie chybili semiotycy amerykańscy, którzy interesowali się przebiegiem komunikacji filmowej i sprawą przekazywania znaczenia. Do ich reprezentantów należy Sol Worth, który uznał, że film nie jest klasycznie rozumianym językiem, a gdy o nim tak pisze używa cudzysłowu. "Język" filmowy w tym sensie jest przez niego uważany za „zespół reguł opisujących wzajemne oddziaływanie określonych elementów, operacji na tych elementach i ich poznawczych przedstawień w sekwencji”²⁰. Jak zauważa, reguły te są również zależne od kultury²¹, stąd do wymienionych wcześniej kodów stosowanych w filmie należy również dołączyć kod kulturowy. O procesie, który zachodzi w filmie mówi, że dzieje się „poprzez redukcję skomplikowanego zespołu psychicznych procesów w zespół zewnętrznych znaków, które są jednostkami zakodowywanymi, i rozkodowywanymi”²². Niestety, podstawowym budulcem dla tego zespołu znaków jest dla niego ujęcie, przez co upraszcza skomplikowanie procesów zachodzących podczas obioru filmu przez widza i skupia się na zewnętrznych a nie wewnętrznych procesach. Podobnie Calvin Pryluck nie mówi o systemach językowych, ale o systemach znakowych, by uwolnić się od mylnych analogii do języka. Jak pisze „systemy znakowe są formami zewnętrznego przetwarzania informacji, które uzupełniają przetwarzanie wewnętrzne, przy różnym stopniu zgodności między nimi”²³. Jak widać, wraca on do koncepcji związków między znakami, będących formami czynności psychicznych. Nie korzysta on jednak z koncepcji de Saussure'a, ale odwołuje się do tradycji semiotyki logicznej Charlesa Sandersa Peirce'a, podobnie zresztą jak Umberto Eco. Nie przeszkadza to jednak, by doszedł do podobnych co de Saussure wniosków. I rzeczywiście, podobnie jak on zauważa, że znaczenie jest „pochodną trojakich powiązań między i wśród:

- a) znaku, obrazu lub przedstawienia;
- b) przedmiotu, zdarzenia lub odnośnika (referencji) dla znaku;
- c) wyobrażenia lub pojęcia, uwarunkowanego znakiem, obrazem, przedstawieniem albo przedmiotem, zdarzeniem "referencją". (...) Znaczenie jest pokrótce, wynikiem aktywnego procesu, który odbywa się w świadomym odbiorcy, postanowionym wobec jakichś przedstawień, przedmiotów lub zdarzeń i pojęć”²⁴.

²⁰ S. Worth, *Poznawcze aspekty sekwencji w komunikacji audiowizualnej*, przeł. L i W. Kalagowie, „Kino”, 1977, nr 4., s. 28.

²¹ Por. A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, s. 2.

²² S. Worth, *The development of a semiotic of a film*, Annenberg School of Communication, University of Pennsylvania, 1969, s. 21.

²³ C. Pryluck, *Źródła znaczenia w filmie i telewizji*, przeł. J. Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 43.

²⁴ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, s. 226.

Niestety, Pryluck, jak Worth oraz montażyści radzieccy zwiedziony przez zewnętrzną formę filmu szuka źródła znaczenia w sposobie obrazowania bądź we właściwościach przedmiotu, jak gdyby wbrew wnioskowi, do których sam dochodzi. Niemniej jest on teoretykiem, który wychodząc od badań lingwistycznych, dochodzi do wniosków, które zbliżają go do drugiego silnego nurtu mającego wpływ na rozwój teorii filmowych, jakim jest kognitywistyka, w którym narrację rozpatruje się w perspektywie przetwarzania informacji. Zanim jednak przejdę do jej omówienia, chciałbym zwrócić uwagę, że do podobnych co Pryluck intuicji dochodzą także inni teoretycy filmu, z których wspomnę dwóch. Jednego z nich nie można pominąć, omawiając rozwój narratologii a jest nim Umberto Eco, drugi natomiast to Jean Mitry. Mitry uważa, że znaczenie nie należy do jednego obrazu, ale jest zespołem obrazów wzajemnie na siebie oddziałujących²⁵. Dotyczy to jednak według niego tylko takich obrazów, których znaczenie wykracza poza to, co jest bezpośrednio pokazane. To sprawia, że Mitry, podobnie jak Pryluck, rozumie znaczenie jako przetwarzanie informacji, choć sam tego wprost nie nazywa. Niemniej jednak sam tytuł książki, w której zawarł swoją teorię, „Esthétique et psychologie du cinéma” zdradza zwrócenie się w stronę kognitywistyki. Alicja Helman opisuje jego psychologiczne rozumienie narracji w następujący sposób: „percypować to tyle co konstruować świat, zatem rzeczywistość jest formą naszej świadomości, przez którą jest determinowana, jak gdyby "kadowana i ograniczana". Jeśli wszelka percepcja okazuje się formowaniem, strukturoowaniem, to potrzebna jest pewna rama, by proces mógł zaistnieć, organizujemy, asymilujemy, rozróżniamy i konstruujemy z danych dostarczanych przez zmysły”.²⁶ Mitry pisze o tym, że logika, jaką rządzi się film, to naturalna logika naszej myśli. Szkoda natomiast, że nie pogłębia tej refleksji, odkrywając zasady rządzące tą logiką, a zarazem narracją filmową. Podobnie Umberto Eco, który w swoich rozważaniach wychodzi od koncepcji znaku Peirce'a, uważa, że znak ikoniczny nie jest „prostym odwzorowaniem przedmiotu, lecz wynikiem operacji myślowych: wyodrębniania, selekcji i abstrahowania cech uznanych za istotne.”²⁷ Niemniej jednak także on nie idzie dalej za tą intuicją, zamiast tego zgłębiając film w perspektywie kodowania²⁸.

²⁵ Por. M. Przyłipiak, *Narracja*, s. 162.

²⁶ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej, Podręcznik*, s. 178.

²⁷ *Tamże*, s. 197.

²⁸ U. Eco. *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg i P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.

1.2 Ujęcie kognitywistyczne

W latach 60 – tych pojawili się teoretycy filmu, którzy choć nie odwołali się wprost do de Saussure'a, to postanowili szukać głębi w formach czynności umysłowych, wspomnianych przez niego wiek wcześniej. Należy do nich David Bordwell, który rozpatrywał film pod pewnymi względami w duchu formalistów rosyjskich. Od nich zaczerpnął koncepcję dominanty oraz rozumienie filmu jako formy, której znaczenie nadaje widz. Natomiast wraz z koncepcją aktywności widza pojawiła się u niego teoria schematowa, w myśl której "<<Schemat>> stanowi aktywną organizację przeszłych reakcji lub minionych doświadczeń, które - jak można przypuszczać – zawsze uczestniczą w każdej adekwatnej reakcji organizmu."²⁹ Tak rozumiany schemat poznawczy można odnieść do systemu powiązań asocjacyjnych i syntagmatycznych, o którym mówił de Saussure. Odbywa się tu również zasada dwukierunkowości, to znaczy równoczesnego przyjmowania danych i wykorzystywania wiedzy wyniesionej z doświadczenia. Z wielu wskazówek widz wybiera te spośród nich, które ocenia jako doniosłe i na ich podstawie przyjmuje pewne założenia i hipotezy. W tym wyborze kieruje się posiadanymi schematami. Mogłoby się wydawać, że Bordwell zacznie zgłębiać procesy stojące za tymi schematami tym bardziej, że sam uważa, iż, „w filmie fabularnym narracja jest procesem”. Niestety dla Bordwella narracja jest to proces, w którym filmowy sjużet i styl współdziałają we wskazywaniu i ukierunkowywaniu dokonywanej przez widza konstrukcji fabuły³⁰. I w ten sposób dwa terminy zaczerpnięte od formalistów rosyjskich podobnie jak ich zwodzą go i przekierowują jego zainteresowanie z procesów poznawczych na sposoby organizacji materiału filmowego oraz stosowane środki filmowe³¹. Z drugiej strony, mimo iż sprzeciwia się traktowaniu formy w opozycji do treści i słusznie uważa, że „forma jest całościowym systemem relacji, które widz dostrzega między elementami filmu”³², to jednocześnie opowiada się za mylącym odróżnieniem fabuły jako wszystkiego, co jest wizualnie i audialnie obecne w filmie od historii, która dodatkowo uwzględnia zdarzenia, których widz się domyśla. W ten sposób znowu odbiega od

²⁹ F.C. Bartlett, *Remembering: A study in experimental and social psychology*, Cambridge University Press, Cambridge 1932, s. 210.

³⁰ Por. A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, s. 318.

³¹ Por. D. Bordwell, *O historii stylu filmowego*, przeł. M. Stelmach, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Łódź 2019.

³² Por. D. Bordwell, K. Thompson, *Film art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 62.

formy i zasad jej organizacji, a narracja³³ staje się dla niego sposobem dostarczania przez fabularne wydarzenia informacji o dziejącej się historii. Podobnie jeśli chodzi o emocje, Bordwell słusznie wiąże je z formą filmową, uważając, że są one za jej sprawą powiązane w system³⁴, ale zasady rządzące tymi powiązaniem doprowadza do dynamizmu formy lub suspensu, czyli sposobów wzbudzania u widza oczekiwania odnośnie przedstawianych wydarzeń. Podobnie myślą teoretycy filmu, którzy zainspirowali się jego pracą jak Murray Smith. Uważa on, że zaangażowanie emocjonalne ma charakter racjonalny, to znaczy nie stoi w opozycji do procesów poznawczych, ale stanowi ich składową. Niestety on także skupia się na sposobach wzbudzania zainteresowania i zaangażowania emocjonalnego u widza i podobnie jak Bordwell od procesów psychicznych przechodzi do środków filmowych.

Z kolei Edward Branigan określa narrację „jako jedną z podstawowych strategii organizowania danych oraz czynienia zrozumiałymi zarówno naszych doświadczeń, jak i świata, w którym żyjemy.”³⁵ Niestety, w rozumieniu narracji podkreśla wagę przyjmowanego w niej punktu widzenia (narratora, autora, postaci) i w nim upatruje istotę organizowania danych w niej zawartych. W ten sposób wyróżnia poziomy narracji i konteksty epistemologiczne, które są zależne od stopnia obiektywnego versus subiektywnego sposobu przedstawiania widzowi informacji zawartych w filmie. Skupia się więc na perspektywie, z której film jest opowiadany, zapominając o różnicach w "głębokości" przetwarzania danych przez widza, o których sam zresztą wspomina.

Uwagę na umysłowe procesy przetwarzania informacji kieruje natomiast Peter Ohler, który, podobnie jak Bordwell, odwołuje się do koncepcji schematu, ale w ujęciu Rumelharta. Jak sam pisze, w centrum jego uwagi „znajdują się operacje i procesy umysłowe, zachodzące w trakcie bezpośredniego przetwarzania filmu oraz ich wpływ na przechowywanie filmu w pamięci”³⁶. Równie bowiem ważna, jak struktura i treść nowej informacji, jest także struktura i zawartość już zmagazynowanego w pamięci zasobu wiedzy. To te zasoby, według niego, rządzą sterowanymi procesami selektywnego przyjmowania nowych informacji, czyli filmów. W ten sposób proponuje on kognitywny model procesu przetwarzania filmu, a inaczej mówiąc model narracji

³³ Por. Tamże, s. 102.

³⁴ Por. Tamże, s. 62.

³⁵ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, s. 321.

³⁶ P. Ohler, *Kognitywna teoria percepcji filmu. Koncepcja przetwarzania informacji*, w: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu: antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suczyński, Kraków 1999, s. 330.

filmowej. Kluczową rolę odgrywają w nim wspomniane już zasoby³⁷: ogólnej wiedzy o świecie, wiedzy fabularnej, która jest wiedzą o typowych fabułach, rolach protagonistów, scenerii akcji i sekwencjach działań w obrębie gatunków oraz wiedzy o filmowych formach przedstawiania, takich jak wielkości planu, cięcia, osie i punkty widzenia kamery, fokalizacje, jazdy, szwenki, efekty kolorystyczne i dźwiękowe, czy montaż. Ohler zakłada, że widz w toku swej ontogenezy opanowuje te zakresy wiedzy, a powołując się na Petera Wussa tłumaczy jak to się odbywa w zakresie wiedzy fabularnej i wiedzy o formach środków filmowych. Najpierw widz zdobywa wiedzę o regularnościach występowania określonych konfiguracji bodźców w informacji filmowej, w drugiej fazie uczy się tego, co charakteryzuje kompozycję filmową, a w trzeciej w toku kulturowej socjalizacji medialnej uzyskuje zdolność abstrahowania powtarzających się motywów filmowych.

Wspomniane zasoby wiedzy Ohler rozumie w kategorii schematów. Powołuje się tu na ujęcie Rumelharta, Schmolensky'ego, McClellanda i Hinton³⁸ i określa je jako „długotrwałe magazynowane struktury i procedury, które dostarczają "najlepszej interpretacji" informacji percypowanej ze środowiska (...) Schematy w procesie przetwarzania (w niemetaforycznym sensie) aktywizują się automatycznie i organizują przyjmowaną informację"³⁹. Dla każdego istotnego aspektu informacji aktywizowany jest odrębny, najlepiej pasujący schemat, dlatego przetwarzaniem filmu steruje cała konfiguracja zaktywizowanych schematów. Poszczególne zasoby wiedzy (wiedza o świecie wraz z wiedzą fabularną oraz wiedza fabularna z wiedzą o formach środków filmowych) są ze sobą również w sposób sieciowy powiązane, tak że wzajemnie na siebie oddziałują. Mylnie jednak uważa, że podejście Rumelharta i jego współpracowników jest nieelastyczne dlatego bierze pod uwagę krytykowaną przez nich⁴⁰ teorię skryptów Rogera C. Schanka⁴¹ oraz jego koncepcję pamięci dynamicznej, zdolnej do rozwoju poprzez naukę. Ostatecznie jednak odwołuje się do koncepcji metafory projekcyjnej George'a Lakoffa i Marka Johnsona⁴². Zagadnienie metafory

³⁷ Por. Tamże, s. 334-335.

³⁸ Por. D. E. Rumelhart, P. Schmolensky, J. L. McClelland, G.E. Hinton, *Schemata and Sequential Thought Processes in PDP Models*, w: David E. Rumelhart, J. L. McClelland & PDP Group (red.) *Paralel Distributed Processing. Exploration in the Microstructure of Cognition, t. 2. Psychology and Biological Models*, Cambridge, Bradford 1986, str. 7-57.

³⁹ P. Ohler, *Kognitywna teoria percepcji filmu. Koncepcja przetwarzania informacji*, s. 337.

⁴⁰ Por. D. E. Rumelhart, P. Schmolensky, J. L. McClelland, G.E. Hinton, *Schemata and Sequential Thought Processes in PDP Models*, s.18.

⁴¹ Por. R. C. Schank, *Dynamic Memory: A Theory of Learning in Computers and People*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

⁴² J. Ostaszewski, *Film i poznanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 52.

Lakoff czerpie z teorii językoznawczych i wraz z Johnsonem uważa, że metafory nie są jedynie sprawą słów i języka, lecz stanowią podstawę myślenia i poznania, ponieważ same procesy myślowe mają charakter metaforyczny. Według nich „wszelkie ludzkie poznanie oparte jest na przedpojęciowych schematach wyobrażeniowych, które wywiedzione z doświadczenia cielesnego, na drodze projekcji metaforycznych stają się podstawą bardziej abstrakcyjnych domen poznawczych, strukturowanych pojęciowo”⁴³. Schematy wyobrażeniowe „powstają na bazie emergentnych prawidłowości ruchów ciała w przestrzeni, bezpośrednich kontaktów, powracających wzorów zachowania, posługiwania się przedmiotami oraz percepcji opartej na interakcji ze środowiskiem”⁴⁴. Podstawowym schematem wyobrażeniowym jest na przykład schemat pojemnika, wynikający z doświadczenia ograniczeń przestrzennych, a organizowany według kryterium wewnątrz/na zewnątrz. Organizuje on nasze pole wizualne, a co za tym idzie prefilmową aranżację przedkamerową. I tak na przykład przejście postaci filmowej przez drzwi jest projekcją metaforyczną schematu pojemnika, a dokładniej przekraczania jego granic. Stąd rozwiązanie filmowe, które jest obowiązujące polega na ukazaniu, że postać przechodząc przez drzwi zmienia przestrzeń, ale zachowuje ciągłość ruchu. Podobnie powracanie po serii ujęć analitycznych do ujęcia ustanawiającego [establishing shot] jest projekcją metaforyczną schematu wyobrażeniowego części do całości, który bierze się z doświadczenia własnej cielesności, jako bycia całością z ruchomymi częściami. W ten sposób Ohler staje się spadkobiercą idei de Saussure'a o formach czynności umysłowych tworzących sieci relacji między znakami, a użyta przez niego koncepcja projekcji metaforycznej jeszcze wyraźniej pokazuje, że pozornie odmienne podejścia do filmu mają punkt wspólny, a są nim procesy umysłowe. Między innymi w ten sposób w kognitywizmie upada koncepcja algorytmicznego modelu umysłu i wydzielonych magazynów wiedzy w postaci reprezentacji umysłowych, z której wychodził Ohler⁴⁵ na rzecz ucieleśnionego modelu umysłu oraz wiedzy umiejscowionej w reprezentacji rozproszonej w sieci połączeń neuronalnych⁴⁶. Należy również wspomnieć, że "model projekcji metaforycznej kinestetycznych schematów obrazowych zakłada, że te same podstawowe mechanizmy poznawcze dotyczą zarówno mechanizmów tworzenia, jak i mechanizmów odbioru. Chodzi zatem o jednolity pojęciowo opis konwencjonalnych

⁴³ Tamże, s. 52.

⁴⁴ Tamże, s. 53.

⁴⁵ Por. P. Ohler, *Kognitywna teoria percepcji filmu. Koncepcja przetwarzania informacji*, s. 336.

⁴⁶ J. Ostaszewski, *Film i poznanie*, s. 55.

własności komunikatu 'filmowego' jako systemu znakowego".⁴⁷ Co najprościej mówiąc oznacza, że film jest projekcją metaforyczną procesów umysłowych człowieka, tak w momencie jego tworzenia, jak i odbierania, kluczem natomiast do zrozumienia narracji filmowej jest poznanie tych procesów. Ohler nie tworzy na bazie dotychczasowych wniosków nowej koncepcji narracji, ale dochodzi do zrozumienia, iż procesy umysłowe mają układ hierarchiczny, gdyż, jak głosi koncepcja projekcji metaforycznej, z doświadczenia cielesnego, zmysłowego powstają bardziej abstrakcyjne, bo pojęciowe, formy poznawcze. Tę hierarchiczność zgłębia z kolei w swojej koncepcji Peter Wuss. Warto wspomnieć przy okazji Ohlera jeszcze jednego przedstawiciela kognitywnej psychologii filmu, który już w roku 1916⁴⁸, podobnie jak de Saussure, szukał zasad łączących znaki w formach czynności umysłowych. Tym teoretykiem filmu, którego zresztą Ohler wspomina w swoich artykułach, jest Hugo Münsterberg. Uważał on, że kino jest "sztuką umysłu"⁴⁹, a dramat kinowy jest posłuszny raczej prawom umysłu niż prawom świata zewnętrznego⁵⁰. Zastanawiał się, „jakie czynniki psychologiczne są zaangażowane, gdy oglądamy akcję na ekranie?”⁵¹. Szukał tych praw w analogiach między procesami psychicznymi a środkami filmowymi, zakładając, że zbliżeniu filmowemu odpowiada funkcja selektywnej i nieświadomej uwagi. I choć, jak pokazuje Ohler, jego intuicje były trafne, to proponowane przez niego rozwiązania — zbyt proste, by opisać złożoność procesów przetwarzania filmu. Niemniej jednak nie sposób pominąć go, omawiając rozwój myśli filmowej. Warto przy tym dodać, że za główny cel dramatu filmowego uznawał obrazowanie emocji i postulował uwzględnienie afektywnych czynników w procesach przetwarzania informacji, co jest niezwykle ważne w świetle dalszych refleksji.

Z kolei wspomniany wcześniej Peter Wuss, traktuje „percepcję filmu jako przetwarzanie informacji sterowane za pomocą schematów”⁵². Wuss, podobnie jak Ohler, odnosi się do ujęcia schematu Davida Rumelharta i uważa, że „człowiek, w swych kontaktach z rzeczywistością, tworzy w świadomości reprezentację umysłową świata zewnętrznego i zachowuje w pamięci zewnętrzne relacje strukturalne, które potem, biorąc pod uwagę „co po czym następuje” względnie „co z czym ma związek”,

⁴⁷ Tamże, s. 145.

⁴⁸ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, s. 21.

⁴⁹ Tamże, s. 23.

⁵⁰ Por. P. Ohler, *Kognitywna teoria percepcji filmu. Koncepcja przetwarzania informacji*, s. 332.

⁵¹ H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przeł. A. Helman, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1989, s. 47.

⁵² P. Wuss, *Struktury narracyjne filmu a pamięć widza*, w: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu: antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suczyński, Kraków 1999, s. 387.

wytwarzają wzór oczekiwań natury statystycznej."⁵³ Dzieje się to na zasadzie procesów sterowanych i odnosi się również do filmów. Każda kompozycja oddziałuje na widza jako propozycja odbiorcza, wytyczająca specyficzny proces przetwarzania informacji. W każdej formie (w rozwoju akcji, w postaci, w sposobie montażu) zarysowuje się określony poziom przetwarzania informacji w postaci przyswajania struktury bądź tworzenia schematu. Wuss, podobnie zresztą jak Ohler, uważa, że schematy mogą występować na wszystkich poziomach abstrakcji i wyróżnia trzy: percepcji, myślenia, stereotypu. Odpowiadają one, według niego, różnicom w sposobach narracji, ale jednocześnie podkreśla, że sterowany schematami proces przetwarzania informacji wynika z cech dzieła, a nie widza, choć wypowiada się także na temat odbioru narracji, co może być mylące. Wracając do dzieła wyróżnia on⁵⁴:

- struktury filmowe organizowane percepcyjnie, które występują jako konfiguracja bodźców o niewielkim stopniu jawności i niskiej stabilności semantycznej, co sprawia, że widz odbiera je prawie nieświadomie. By mogły oddziaływać muszą wielokrotnie powtarzać się w obrębie danego filmu (wielość intertekstualna) i są utrzymywane w pamięci tylko na czas odbioru filmu. Stanowią topiki, czyli powtarzające się konfiguracje bodźców.
- struktury filmowe kształtowane pojęciowo. Są jawne i stabilne semantycznie, znane widzowi i wystarcza ich jednokrotne pojawienie się (pojedynczość intertekstualna), by widz je mógł odebrać i zapamiętać na dłużej. Relacje jakie w nich wykrywa są bowiem dane, nie tylko jego percepcji, ale także refleksji. Tworzą podstawę łańcuchów przyczynowo-skutkowych.
- struktury organizowane przez stereotypy, złożone motywy, które przyjęły status znakowy w wyniku wielokrotnego użycia, gdyż powstają dopiero za sprawą powtórnego ich zastosowania w co najmniej kilku dziełach filmowych (wielość intertekstualna). Mają status znakowy i gdy widz na nie natrafia, to uruchamiają określone sposoby percepcji, emocje, wartościowanie. Przenikają w ten sposób do pamięci długotrwałej i nie można ich raczej zapomnieć, nawet jeśli czasem odbiera się je nieświadomie. Ustanawiają stereotypy narracyjne.

⁵³ Tamże, s. 388.

⁵⁴ Tamże, s. 389-390.

Film może wykorzystywać zarówno wszystkie trzy formy jednocześnie, opierać się na jednej czy dwóch z nich lub wybraną podnosić do rangi dominantny. To pojęcie pojawiło się w pierw u formalistów rosyjskich, lecz tam odnosiło się do środków stylistycznych, podobnie również stosuje je Bordwell, tu natomiast Wuss odnosi je do procesów psychicznych.

Choć Wuss uważa, że jego ujęcie jest kompatybilne z koncepcją Ohlera, która poprzez wyróżnienie ontogenetycznych etapów kształtowania się wiedzy filmowej tłumaczy działanie na widza struktur percepcyjnych, pojęciowych i stereotypowych, to jego podejście do procesów przetwarzania filmu jest ostatecznie różne. Jego model stawia sobie bowiem pytanie „co film robi z widzem?” a Ohler dochodzi w swej refleksji do tego, „co widz robi z filmem?”. Choć obaj głoszą, że procesami przetwarzania filmu sterują schematy, to Ohler dochodzi do tego, że są to schematy wyobrażeniowe. Powstają one na bazie "natury naszego ciała i otoczenia fizyczno-kulturowego" zgodnie z obserwacją Johnsona i Lakoffa, że zazwyczaj konceptualizujemy zjawiska mniej wyraźnie zarysowane za pośrednictwem zjawisk konkretnych⁵⁵. W ten sposób mogą one zostać odniesione do abstrakcyjnej domeny, jaką są schematy użycia środków filmowych. U Wussa natomiast najprostsze struktury, czyli topiki powstają na zasadzie odwrotnej, to znaczy w oparciu o gesty, czy sytuacje, które same w sobie są niesprecyzowane i niejasne widz ma wykryć związki narracyjne. Są nimi na przykład przytaczane w ramach analizy⁵⁶ filmu "Zawód: reporter" (1975) Antonioniego sytuacje, takie jak opuszczanie przez tubylców pomieszczenia, do którego wchodzi reporter, niejasne znaki dawane rękoma przez młodzieńca w odpowiedzi na jego pytania, czy zdawkowe wyjaśnienie tubylcy, który prowadzi go w góry. Według Wussa widz wykrywa w tych sytuacjach topik obcości, ale jest to pojęcie wcale nieproste i na wysokim poziomie abstrakcji. Poza tym topiki wydają się być nieadekwatne do poziomu operacji sensoryczno-motorycznych Piageta, do którego Wuss się również odwołuje, a który opiera się na konkretnych pierwotnych doświadczeniach zmysłowych i motorycznych dziecka. Jak więc widać Wuss próbuje wytłumaczyć struktury, które zauważa w filmach, zgodnie z klasyfikacją poziomów przetwarzania informacji Piageta, ale niestety częściowo nietrafnie odnosi je do filmów.

⁵⁵ J. Ostaszewski, *Film i poznanie*, s. 53.

⁵⁶ P. Wuss, *Struktury narracyjne filmu a pamięć widza*, s. 392-393.

Nie pogłębia również refleksji nad wspomnianym już afektywnym aspektem procesów przetwarzania informacji. Niemniej wartością jego ujęcia jest dostrzeżenie, że procesy psychiczne, które starał się zgłębić Ohler mogą rozwijać się w procesie ontogenezy i kształtować w coraz bardziej złożone i abstrakcyjne struktury.

Choć proponowana w niniejszej pracy koncepcja może się wydawać kontynuatką myśli Wussa i Ohlera, to nią nie jest, a swoje implikacje bierze zarówno z teorii językoznawstwa strukturalnego, zapoczątkowanego przez de Saussure'a, jak i z myśli kognitywistycznej oraz psychologii osobowości. Podejście Piageta, które jest podstawą koncepcji eklektycznej, dla Wussa jest jedynie punktem odniesienia, narzędziem do uzasadnienia jego koncepcji. Źródła kognitywistyczne, które są dla tych dwóch ujęć wspólne, prowadzą eklektyczną koncepcję do ujęcia narracji w tej samej perspektywie procesów przetwarzania informacji, ale z kolei odmienne punkty wyjścia powodują wyprowadzenie z niej istotnie różnych wniosków. Zanim jednak te wnioski zostaną ujawnione, w drugim rozdziale ukażę proces przetwarzania informacji, leżący u podstaw różnych dziedzin wiedzy i koncepcji, następnie w rozdziale trzecim wyprowadzę w oparciu o nie eklektyczne ujęcie narracji.

2 Procesy przetwarzania informacji

Na początku należy podkreślić, że wszystkie przedstawione poniżej ujęcia są zgodne z paradygmatem poznawczym przetwarzania informacji, dlatego będą prezentowane pod kątem wzajemnych zależności oraz podobieństw. Owocem tych rozważań jest przedstawiona w kolejnym rozdziale eklektyczna koncepcja narracji. Na wstępie warto zaznaczyć, że informacja, która będzie tu zamiennie używana ze znakiem jest rozumiana jako przejawiająca się w człowieku, a nie jako zewnętrzny wobec niego byt, obraz, czy dźwięk. Gdyby było inaczej procesy przetwarzania informacji nie dotyczyłyby człowieka, ale zmian zachodzących w rzeczach świecie. W związku z tym że informacje przejawiają się w człowieku, są czymś dynamicznym, a nie statycznym a istnieją o tyle, o ile dzieją się, de facto informacje są tożsama z procesami przetwarzania. W poniższym rozdziale pozornie je od nich oddzielam tylko po to, by lepiej unaocznic ich ujmowanie w różnych dziedzinach wiedzy, biologii, semiologii i psychologii. Dodatkowo nawet gdy jest mowa o informacji, to jest ona rozumiana zawsze jako współwystępująca z innymi, gdyż de facto nie występuje jako wyizolowana, a w związku z trójwymiarowością rzeczywistości ona również nie jest jednowymiarowa.

2.1 Ujęcie biologiczne

Mózg człowieka waży około 1,4 kilograma, co stanowi mniej więcej dwa procent jego masy ciała, a zużywa ponad 20 procent dostępnej całemu ciału energii.⁵⁷ Mózg uczy się, a ściślej mówiąc przetwarza treści nieustannie. Spitzer mówi, że podobnie jak „skrzydła albatrosa czy płetwy wieloryba są doskonale dostosowane do właściwości powietrza i wody, jak ich gęstość i lepkość. Tak samo mózg jest optymalnie dostosowany do uczenia się.”⁵⁸

⁵⁷ M. Spitzer, *Jak uczy się mózg*, przeł. M. Guzowska - Dąbrowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 23.

⁵⁸ Tamże, s. 24.

2.1.1 Informacje jako sieć neuronowa

W ujęciu biologicznym informacja to najprościej mówiąc sieć neuronowa, w której przewodzone są impulsy w układzie nerwowym człowieka. „Komórki zmysłowe w oku, uchu, skórze, nosie i ustach są wyspecjalizowane w przekształcaniu światła, fal dźwiękowych, ciśnienia i nacisku czy właściwości chemicznych w impulsy. (...) Te impulsy (...) zawsze i wszędzie mają tę samą formę i są przewodzone za pomocą włókien nerwowych – aksonów – do innych komórek nerwowych. Tam z kolei impuls jest na drodze chemicznej, przekazywany przez włókno nerwowe do następnego neuronu (...) Przekazywanie impulsu nerwowego z jednego neuronu do drugiego odbywa się w synapsie (...) nadchodzące impulsy są w synapsach wazone (oceniane), to znaczy przekazywane z mniejszą lub większą siłą”⁵⁹. Jak więc widać, impuls zawsze ten sam jest przewodzony za pomocą włókien nerwowych, natomiast różna może być sieć neuronowa oraz siła i szybkość tych połączeń.

2.1.1 Przetwarzanie informacji jako aktywność mózgu

Z kolei „sieci neuronowe to systemy przetwarzania informacji, złożone z dużej liczby prostych przełączników. W sieciach neuronowych informacje przetwarzane są przez pobudzanie (i hamowanie) neuronów. Abstrahując od właściwości biologicznych, takich jak kształt, struktura mikroskopowa, fizjologia komórki, czy neurochemia, można traktować neuron jako element przetwarzania informacji. Z tej perspektywy funkcja neuronu polega na tym, by otrzymać informację wejściową i albo ulec pobudzeniu, albo nie. Jeśli dana informacja wejściowa prowadzi do aktywacji neuronu, to ów neuron reprezentuje tę informację.”⁶⁰ Zatem reprezentacja neuronowa jakichś informacji to nic innego jak aktywacja określonego obszaru mózgu. Należy jednak zauważyć, że nie chodzi tu tylko o sam obszar, który jest aktywowany, ale także o aktywację, czyli np. jej siłę i szybkość.

„Komórki nerwowe (neurony) są wyspecjalizowane w tworzeniu i zmienianiu reprezentacji zależnie od otoczenia. (...) Poszczególne grupy komórek nerwowych odpowiadają za konkretne aspekty środowiska, za kąty i linie proste, zapachy i dźwięki, matkę, ojca, twarze czy znajome miejsca, za słowa i znaczenia, za

⁵⁹ Tamże, s. 43-44.

⁶⁰ Tamże, s. 49.

plany, marzenia i wartości. Reprezentacje nie są w żadnym wypadku jedynie obrazami przekazanymi nam przez zmysły. Posiadamy także reprezentacje czynności (wiązania buta), zależności (ciemne chmury zapowiadają deszcz), wartości (współdziałanie popłaca), celów (posiadać dzieci) oraz języka. Nawet to, że jesteśmy trójwymiarowi, że mamy ciało, jest reprezentowane w naszych mózgach; to, co dzieje się na naszym ciele, ale także w nim, że bywamy napięci, zrelaksowani, odczuwamy obrzydzenie albo wściekłość (aby wymienić tylko niektóre emocje), mamy potrzeby, jak głód czy pragnienie. Wszystko to są reprezentacje stanów ciała w mózgu.”⁶¹ Ośrodki w mózgu nie są jednak czymś statycznym, a zdecydowanie dynamicznym, ulegającym ciągłym zmianom. Potwierdzeniem tego są na przykład badania dotyczące hipokampa, struktury odpowiedzialnej za uczenie się przez człowieka zdarzeń, z których wynika, że komórki, które go tworzą odzwierciedlają przestrzeń, w której człowiek często się znajduje, natomiast wraz ze zmianą miejsca tworzą nową reprezentację.⁶² Warto wspomnieć również o pamięci roboczej (operacyjnej)⁶³, która ma ograniczoną pojemność, przechowuje treści przeważnie kilka sekund, operuje nimi, porządkuje je, łączy ze sobą, obraca na wszystkie strony, przekształca, a badania pokazały, że można ją zlokalizować w konkretnych obszarach kory mózgowej.

Osiągnięcia neurobiologii zdają się potwierdzać koncepcję procesów przetwarzania informacji, w której istotne jest nie tylko to, jaki obszar neuronów jest pobudzany, ale również z jaką intensywnością lub, inaczej mówiąc, głębią przetwarzania. Na nią zaś składa się zarówno siła, szybkość przewodzenia impulsów, jak również ich częstość. Im głębiej będzie dana treść przetwarzana, tym większe jest prawdopodobieństwo, że zostawi ślad w naszej pamięci⁶⁴. Znaczenie jawi się zatem w ujęciu biologicznym jako aktywacja mózgu. Tak samo więc można potraktować narrację. Warto też zwrócić uwagę, że jak ośrodki mowy są zlokalizowane w różnych częściach mózgu, tak informacje są przetwarzane interaktywnie, przez różne obszary jednocześnie. Oczywiście jest to dziedzina wymagająca bardziej zaawansowanych badań, ale publikacje naukowe pozwalają przypuszczać, że wzajemne powiązanie sieci neuronowych potwierdza uruchamianie tych samych procesów w narracjach werbalnych i wizualnych odwołujących się do pojęć⁶⁵.

⁶¹ Tamże, s. 22-23.

⁶² Tamże, s. 31.

⁶³ Por. Tamże, s. 18.

⁶⁴ Por. Tamże, s. 20.

⁶⁵ Por. W. Duch, *Jak reprezentowane są pojęcia w mózgu i co z tego wynika*, w: A. Chuderski (red.), *Pojęcia: jak reprezentujemy i kategoryzujemy świat*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011.

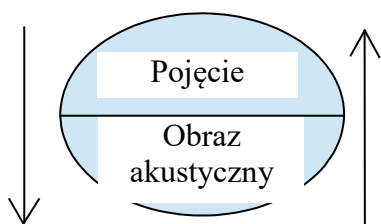
2.2 Ujęcie lingwistyczne

W obrębie semiologii informacją, a ściślej informacjami jest znak, natomiast ujęcie znaku w perspektywie procesów przetwarzania informacji przedstawił Ferdinand de Saussure. Choć jego koncepcję można odnieść nie tylko do słowa pisanego, ale również słyszanego, a także do obrazu, to jej autor tłumaczył ją w oparciu o system, jakim jest język werbalny. Stąd tytuł poniższego podrozdziału, choć jego treść należy odnosić szerzej, to znaczy do semiologii, czyli ogólnej nauki o systemach znakowych, w skład której wchodzi językoznawstwo.

2.2.1 Informacje jako sieć relacji znaku

De Saussure odwołuje się w swojej koncepcji do biologii, pisząc: „znak językowy łączy nie rzecz i nazwę, ale pojęcie i obraz akustyczny. Ten ostatni nie jest dźwiękiem materialnym, czymś czysto fizycznym, lecz psychicznym odbiciem tego dźwięku, wyobrażeniem, jakie nam o nim daje świadectwo zmysłów; jest on sensoryczny i jeśli często nazwiemy go „materialnym”, to wyłącznie w tym znaczeniu i w przeciwstawieniu do drugiego członu asocjacji, tj. pojęcia, które jest na ogół bardziej abstrakcyjne.”⁶⁶ O psychicznym charakterze naszych obrazów akustycznych świadczy to, że możemy wygłaszać w myśli jakiś wiersz. Znak językowy jest więc bytem psychicznym o dwóch obliczach. Przedstawia go (Schemat 1).

Schemat 1



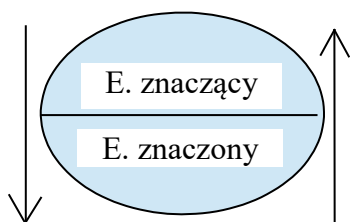
De Saussure kontynuuje: „znakiem nazywamy połączenie pojęcia i obrazu akustycznego (...). Proponujemy zachowanie wyrazu znak (signe) dla oznaczenia całości i zastąpienie wyrazu pojęcie i obraz akustyczny odpowiednio przez element znaczony (signifié) i element znaczący (signifiant).”⁶⁷ W ten sposób de Saussure otrzymuje następujący schemat⁶⁸ (Schemat 2).

⁶⁶ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, s. 78.

⁶⁷ Tamże, s. 78-79

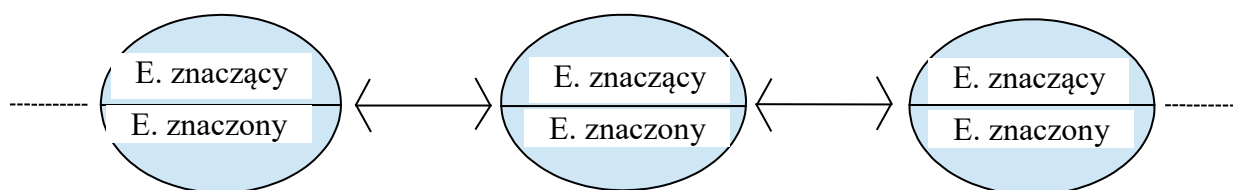
⁶⁸ Tamże, s. 122

Schemat 2



„Lecz oto paradoksalny aspekt zagadnienia: z jednej strony pojęcie ukazuje nam się jako przeciwwaga obrazu słuchowego w obrębie znaku, z drugiej zaś sam znak, to znaczy związek łączący jego dwa elementy, jest także i w tym samym stopniu przeciwwagą innych znaków języka. Skoro język jest systemem, którego wszystkie składniki są współzależne i w którym wartość jednego składnika wynika wyłącznie z równoczesnej obecności innych według schematu (Schemat 3), jak się wobec tego dzieje, że wartość w ten sposób zdefiniowana zlewa się ze znaczeniem, tzn. z przeciwwagą obrazu słuchowego?”⁶⁹

Schemat 3



Zawartość wyrazu jest jednak „prawdziwie określona dopiero za pomocą tego, co istnieje poza nim. Stanowiąc część systemu, wyraz przybiera nie tylko znaczenie, lecz także i przede wszystkim wartość”⁷⁰ w stosunku do innych wyrazów. Tak więc wartość „wzięta w aspekcie pojęciowym jest niewątpliwie elementem znaczenia”⁷¹. A skoro „część pojęciowa wartości składa się wyłącznie ze związków i różnic z innymi składnikami języka, to to samo można powiedzieć o jej części materialnej”⁷². Zatem związki między znakami niewątpliwie wpływają na związki w obrębie znaku między jego kształtem a jego znaczeniem. De Saussure pisze o tym następująco: „To, co znajduje się w znaku z wyobrażenia lub materiału dźwiękowego, ma mniejsze znaczenie niż to, co znajduje się wokół niego w innych znakach.”⁷³ Pojęcie jest połączone z wyrazem, czyli znakiem i symbolizuje znaczenie, jednak bez

⁶⁹ Tamże, s. 123.

⁷⁰ Tamże, s. 124.

⁷¹ Tamże, s. 122.

⁷² Tamże, s. 126.

⁷³ Tamże, s. 128.

swych związków z innymi pojęciami owo znaczenie w ogóle by nie zaistniało. „W obrębie tego samego języka wszystkie wyrazy przedstawiające wyobrażenia pokrewne ograniczają się wzajemnie (...) posiadają swą wartość wyłącznie dzięki swej opozycji”⁷⁴. De Saussure mówi, że to, co powiedzieliśmy o wyrazach odnosi się także do innych składników języka oraz do innych znaków.

2.2.1 Przetwarzanie informacji jako system powiązań

De Saussure pisze o wspomnianych związkach, że „odpowiadają one dwu formom naszej czynności umysłowej.”⁷⁵ Dla lepszego ukazania różnicy między nimi de Saussure pisze, że „związek syntagmatyczny istnieje in praesentia; opiera się na dwu lub więcej składnikach w równym stopniu obecnych w rzeczywistym szeregu. Związek asocjacyjny, przeciwnie, łączy składniki in absentia w pamięciowym szeregu potencjalnym.”⁷⁶ Tu pojawia się jednak pierwsze zastrzeżenie, co do trafności przyjętego przez de Saussure’a rozróżnienia, gdyż przecież to, co człowiek widzi jako współwystępujące w przestrzeni, współwystępuje przecież również w jego umyśle. Podobnie to, co współwystępuje w przestrzeni z pewnością tworzy między sobą związki asocjacyjne. Zaznacza on również, że zasada liniowości obowiązuje dla języka, a nie dla elementów wzrokowych, „które mogą ukazywać połączenia równocześnie w różnych wymiarach”.⁷⁷ Zatem różnica między tymi dwoma rodzajami związków nie jest wyraźna. Najważniejszym jednak wnioskiem z rozważań de Saussure’a jest ten, że znak jest w istocie siecią powiązań między znakami i wewnątrz znaku. On sam wyraził to słowami: „Cechy jednostki utożsamiają się z samą jednostką. W języku, jak w każdym innym systemie semiologicznym, to, co odróżnia jakiś znak, jest tym, co go stanowi”⁷⁸ lub w innym miejscu: „dotychczas jednostki ukazywały nam się jako wartości, to znaczy elementy systemu, i rozważaliśmy je, biorąc pod uwagę przede wszystkim ich opozycje. Teraz uznajemy łączące je współzależności; są one typu asocjacyjnego i typu syntagmatycznego i one to właśnie ograniczają dowolność jednostek. (...) Ta podwójna zależność nadaje mu część jego wartości.”⁷⁹

⁷⁴ Tamże, s. 124.

⁷⁵ Tamże, s. 131.

⁷⁶ Tamże, s. 132.

⁷⁷ Tamże, s. 81.

⁷⁸ Tamże, s. 129.

⁷⁹ Tamże, s. 139.

De Saussure pisze również, że „język jest tym, czym jest, z którejkolwiek strony będziemy go rozpatrywać, nie znajdziemy w nim niczego prostego, zawsze będzie to ta sama złożona równowaga składników warunkujących się wzajemnie.”⁸⁰ Jak wiemy, każdy pojedynczy znak to sieć tych związków, która jednocześnie stanowi formę naszej czynności umysłowej, zatem w przypadku jego koncepcji możemy mówić o procesach przetwarzania informacji.

2.3 Ujęcie strukturalistyczne

Przedstawicielem ujęcia zgłębiającego procesy przetwarzania informacji na gruncie psychologii był Jean Piaget. Odwoływał się on w swojej koncepcji do strukturalizmu językoznawczego de Saussure'a⁸¹ i, podobnie jak w ujęciu semiotycznym, traktował informację jako system nie tyle jednak relacji, ile przekształceń. Jego koncepcja czerpie również z nauk biologicznych i neurologicznych⁸².

2.3.1 Informacje jako struktura procesów

Piaget przechodzi w swoim myśleniu od de Saussure'owskiej sieci relacji do systemu przekształceń. W jego ujęciu znak będący siecią relacji jest związkiem bodźca z reakcją⁸³, czyli schematem różnych operacji, które prowadzą do kształtowania się struktur, na które składa się wiele tak rozumianych informacji. Piaget mówi że, „jest jednym i tym samym „istnienie” struktur oraz ich strukturowanie”⁸⁴, co oznacza, że struktura, czyli system informacji i strukturowanie, czyli przetwarzanie informacji jest tym samym. Struktura natomiast jest wg Piageta „systemem przekształceń, który jako system ma swoje prawa (przeciwstawne własnościom posiadanych przez elementy) i utrzymuje się lub wzbogaca dzięki samej grze swych przekształceń”⁸⁵. Pisał o tym następująco: „należy uwzględnić „system” (de Saussure

⁸⁰ Tamże, s. 130.

⁸¹ Por. P. Oleron, J. Piaget, B. Inhelder, P. Greco, *Inteligencja*, przeł. M. Przetacznikowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1967, s. 87.

⁸² Por. Tamże, s. 193-194

⁸³ Tamże, s. 8.

⁸⁴ Tamże, s. 171.

⁸⁵ Tamże, s. 33.

nie mówił o strukturze) i że system taki w istocie zasadza się na prawach równowagi, które podporządkowują sobie jego elementy i w każdym momencie swych dziejów zależą od synchronii; rzeczywiście, skoro podstawowym związkiem występującym w języku jest odpowiedniość między znakiem a sensem, zbiór znaczeń tworzy w sposób naturalny system oparty na zróżnicowaniach i opozycjach, ponieważ znaczenia te nawzajem odnoszą się do siebie a przy tym system synchroniczny, ponieważ odniesienia te są wzajemnie uzależnione od siebie.”⁸⁶. Z tego więc wynika, że język jest według Piageta strukturą.

Należy jednak pamiętać, że struktura ma charakter formy, powiązań, a nie samodzielnego bytu. Piaget wyjaśnia to w następujący sposób: „niebezpieczeństwem (...) jest realistyczne traktowanie struktury, w co się popada od razu, jeśli tylko zapomnieć o jej związkach z operacjami, w których ma swoje źródło. Jeśli natomiast pamiętać, że struktura przede wszystkim jest ze swej istoty splotem przekształceń, rzeczą wykluczoną jest oddzielenie jej od fizycznych lub biologicznych operatorów przynależnych do przedmiotu lub do operacji dokonywanych przed podmiot, w stosunku do których stanowi ona prawa składania lub formę równowagi, nie zaś jakiś byt od nich wcześniejszy lub wyższy i służący im za podporę.”⁸⁷ Struktura, a co za tym idzie system informacji, jest zatem rodzajem operacji, procesem, a nie autonomicznym bytem, jest również związana z materią, lub tak zwanymi biologicznymi operatorami, to znaczy pracą zmysłów i mózgu, nie jest jednak z nimi tożsama.

Struktura ma potrójny charakter: całości, przekształceń i samosterowania. Całość Piaget rozumie następująco: „są to (...) czynności lub procesy składania.”⁸⁸ Przekształcenia zaś oznaczają, że „struktury” są „systemami przekształceń, a nie jakąś formą statyczną.”⁸⁹ Oznacza to również, że są „ustrukturuwane i strukturujące⁹⁰” czyli, że rządzą się prawami i je ustanawiają. Natomiast samosterowność oznacza, że „przynależne danej strukturze przekształcenia nie wychodzą poza jej granice, wytwarzają jedynie elementy zawsze należące do struktury i zachowujące jej prawa.”⁹¹

⁸⁶ J. Piaget, *Strukturalizm*, przeł. S. Cichowicz, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1972, s. 104.

⁸⁷ Tamże, s. 175.

⁸⁸ Tamże, s. 37.

⁸⁹ Tamże, s. 37.

⁹⁰ Tamże, s. 37.

⁹¹ Tamże, s. 41.

Nie oznacza to jednak, że rozpatrywana struktura nie może wchodzić do szerszej struktury ale, że nie ma tu miejsca aneksja, lecz konfederacja i prawa podstruktury nie ulegają zmianie.

Zgodnie z podejściem Piageta traktuję strukturalizm jak metodę a nie doktrynę⁹² i korzystając z jego osiągnięć badawczych skupiam się na praktycznych konsekwencjach jego podejścia. Konsekwencją, takiego sposobu rozumienia jest natomiast to, że skoro informacje tworzą struktury, to na narracje złożone z informacji również składają się struktury. Narracja jest więc procesem przetwarzania informacji. Osiągnięciem zaś Piageta jest dowiedzenie w badaniach eksperymentalnych z udziałem małych dzieci, że w trakcie ontogenezy wykształcają się różne poziomy i rodzaje operacji przekształcających informacje, które w konsekwencji można przełożyć na różne rodzaje narracji.

2.3.1 Przetwarzanie informacji jako procesy poznawcze i emocjonalne

Na wstępie należy zaznaczyć, że są procesy przetwarzania informacji bardziej i mniej fundamentalne. Do tych bardziej podstawowych Piaget zalicza akomodację, czyli dostosowanie istniejących struktur do bodźców i asymilację, czyli przyswajanie bodźców przez struktury. Działają one na każdym etapie rozwoju, obok nich występują jednak struktury kształtujące się z wiekiem i właśnie analiza tych rozwojowych struktur albo kolejnych form równowagi wykazuje różnice czy przeciwstawności jednego poziomu zachowania się wobec drugiego.⁹³ Chcąc więc wyróżnić rodzaje narracji należy skupić się na tych strukturach.

Należy przy tym mieć świadomość, że „nie istnieją (...) żadne działania czysto intelektualne (w rozwiązywanie problemu matematycznego włączone są np. liczne uczucia: zainteresowania, wartości, poczucie harmonii itp.) ani żadne działania czysto uczuciowe (miłość zakłada zrozumienie). Zawsze i wszędzie w zachowaniach związanych z przedmiotami czy osobami uczestniczą oba elementy, ponieważ każdy z nich zakłada drugi.”⁹⁴ Jest to istotne dla dalszych rozważań na temat narracji filmowej, gdyż oznacza, że wyróżniając je, należy mieć na uwadze różnice zachodzące zarówno w wymiarze intelektualnym, jak i emocjonalnym.

⁹² Por. Tamże, s. 174.

⁹³ J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, przeł. T. Kołakowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 18.

⁹⁴ Tamże, s. 39.

Piaget wyróżnia 6 rodzajów procesów przetwarzania informacji czy też 6 faz ich rozwoju⁹⁵:

1. faza odruchów albo konstruktów dziedzicznych oraz pierwszych tendencji instynktownych i pierwszych emocji,
2. faza pierwszych nawyków ruchowych i pierwszych zorganizowanych spostrzeżeń oraz pierwszych zróżnicowanych uczuć,
3. faza inteligencji sensoryczno-motorycznej, elementarnych regulacji afektywnych i pierwszych zewnętrznych fiksacji afektywnych. Te pierwsze fazy stanowią okres niemowlęstwa, przed rozwojem mowy i myślenia w ścisłym sensie,
4. faza intuicyjnej inteligencji, spontanicznych uczuć międzypersonalnych i społecznych stosunków podporządkowania się dorosłemu (od 2 do 7 lat),
5. faza konkretnych operacji intelektualnych (początki logiki) oraz moralnych i społecznych uczuć współdziałania (od 7 do 11-12 lat),
6. faza abstrakcyjnych operacji intelektualnych, kształtowania się osobowości oraz efektywnego i intelektualnego wchodzenia w społeczeństwo dorosłych (okres młodzieńczy).

Kontynuatorzy koncepcji Piageta dodają również do tych faz etap postformalny myślenia, nie mając jednak zgodności, co do tego, czym się on ma charakteryzować. Niemniej jednak widać, że rozwój psychiczny jest współdziałaniem struktur intelektualnych i emocjonalnych. One zaś prowadzą do ukształtowania się woli, która jest odwracalną regulacją energii w człowieku i działa tak samo, jak logiczna operacja. Jak pisze Piaget „w miarę jak uczucia się organizują widzimy tworzenie się regulacji, których ostateczną postacią równowagi jest nic innego, jak właśnie wola. Wola jest więc rzeczywistym ekwiwalentem rozumu.”⁹⁶ Tak bowiem jak dedukcja (=tendencja wyższa lecz słabsza) zmagają się z naocznością percepcyjną (=tendencja niższa lecz silniejsza), tak wola wzmacnia dążenie wyższe, ale chwilowo słabsze (obowiązek) przed dążeniem niższym, ale silniejszym (przyjemność)⁹⁷. W związku z tym, że opiera się na logice i odwracalności, zaczyna kształtować się na poziomie operacji konkretnych, a rozwija się na poziomie abstrakcyjnego myślenia formalnego (8-12 lat). Wtedy też prowadzi do wyłaniania się z jaźni osobowości⁹⁸, to znaczy względnie stałych zintegrowanych schematów postępowania. Należy również

⁹⁵ Por. Tamże, s. 18-19.

⁹⁶ Tamże, s. 57 - 58.

⁹⁷ Por. Tamże, s. 58 – 59.

⁹⁸ Por. Tamże, s. 62 – 63.

pamiętać, że uczucia odpowiadają potrzebom i wartościom, zatem kształtowanie się woli, a później i osobowości sprowadza się ostatecznie do hierarchizacji potrzeb i wartości⁹⁹. Jak pisze Piaget, „wszelkie działanie – tj. każdy ruch, wszelka myśl czy uczucie – odpowiada jakiejś potrzebie (...) potrzeba jest zawsze przejawem zachwiania równowagi: potrzeba istnieje, kiedy coś wewnątrz nas czy na zewnątrz (w naszym cielesnym czy umysłowym organizmie) ulega modyfikacji i kiedy chodzi o przystosowanie zachowań do tej zmiany. (...) Działanie kończy się natomiast z chwilą zaspokojenia potrzeb, tj. wtedy, gdy zostaje przywrócona równowaga między nowym faktem, który wzbudził potrzebę a naszą organizacją umysłową w tej postaci, w jakiej istniała przed nim.”¹⁰⁰. Zarazem „zainteresowanie jest przedłużeniem potrzeb”¹⁰¹, ponieważ interesują nas właśnie te rzeczy, których potrzebujemy. Z czasem jednak „zainteresowania mnożą się i różnicują, przede wszystkim zaś dają początek stopniowemu odłączeniu mechanizmów energetycznych, założonych w zainteresowaniu, od samych wartości, jakie zainteresowanie to rodzi.”¹⁰² To znaczy, że to wartość rodzi zainteresowanie, natomiast rzeczy, których potrzebujemy hierarchizujemy wedle systemu wartości, który z kolei warunkuje rozwój naszych uczuć, od poczucia niższości lub wyższości po sympatie i antypatie. Z tego względu ważnym kryterium różnicowania rodzajów procesów przetwarzania informacji są potrzeby i wartości oraz mechanizmy osobowości. Kwestię tę w swoim ujęciu zaburzeń osobowości zgłębia Andrzej Jakubik, natomiast w perspektywie potrzeb i wartości Luigi Rulla, stąd oba te podejścia przedstawiam w kolejnych podrozdziałach.

⁹⁹ Por. Tamże, s. 65.

¹⁰⁰ Tamże, s. 19-20.

¹⁰¹ Tamże, s. 40.

¹⁰² Tamże, s. 40.

2.4 Ujęcie restrukturalizacyjne

Podjęcie restrukturalizacyjne jest ujęciem systemowym, które — jak podaje jego autor, Andrzej Jakubik — w szerokim spojrzeniu jest współbieżne ze strukturalistycznym.¹⁰³ W mojej pracy traktuję je jako kontynuację rozważań Piageta w aspekcie kształtowania się procesów poznawczych, emocjonalnych i osobowości człowieka. Jakubik w swojej koncepcji wskazuje na to, że człowiek jest systemem nieustannie przetwarzającym informacje, które wpływają na jego funkcjonowanie i rozwój osobowości, która według niego jest centralnym systemem regulacji i integracji zachowania się. Jak pisze, podstawą „funkcjonowania osobowości są procesy przetwarzania informacji, stąd do prawidłowego jej rozwoju potrzebna jest odpowiednia ilość i jakość napływających informacji.”¹⁰⁴

2.4.1 Informacje jako „struktura ja”

Według Jakubika rozwój struktur poznawczych determinuje rozwój struktur emocjonalnych człowieka, a one razem determinują rozwój osobowości. Osobowość jest bowiem zaawansowanym systemem operacji poznawczych, emocjonalnych i wolitywnych, a kieruje nim mechanizm identyczny z tym z koncepcji Piageta¹⁰⁵. Teoretyczny model systemowy zaburzeń osobowości, autorstwa Jakubika, na użytek niniejszej pracy nazwany „restrukturalizacyjnym”, od wyróżnionych przez niego najważniejszych dla rozwoju osobowości mechanizmów regulacyjnych, zakłada, że osobowość to „efekt zdolności układu nerwowego do tworzenia złożonych, dynamicznych schematów funkcjonalnych w warunkach relacji z otoczeniem fizycznym i społecznym. Schematy te ze swej natury są dynamiczne, podlegają rozwojowi i procesowi organizacji. W ten sposób powstają schematy coraz bardziej ogólne, a przez uogólnienie schematów dynamicznych w końcu kształtuje się osobowość.”¹⁰⁶. Z działania podstawowych struktur poznawczych kształtują się bardziej złożone: „ja-realne” lub „ja-idealne”, „inni ludzie”, „praca”, „choroba”, „przeszłość”¹⁰⁷. Najbardziej ogólna, a przez to jedna z ważniejszych, jeśli nie

¹⁰³ A. Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 2003, s. 116.

¹⁰⁴ Tamże, s. 133.

¹⁰⁵ Por. J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 66.

¹⁰⁶ A. Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, s. 132.

¹⁰⁷ Por. Tamże, s. 168.

najważniejsza, struktura poznawcza a zarazem podsystem osobowości to struktura „ja”. Integruje ona „szeroki zakres informacji odnośnie do stanu wewnętrznego, wyglądu, fizycznych właściwości, umiejętności i zdolności, potencjalnych możliwości, własnych potrzeb, postaw i pozycji wśród innych ludzi, przebiegu i wyników działań (zachowań) oraz ocen, jakie otoczenie społeczne przypisuje jednostce. Organizacja informacji wokół obrazu i pojęcia własnego „ja” dokonuje się przez rozróżnienie rzeczywistości wewnętrznej („ja”) od zewnętrznej („nie-ja”) oraz ich wzajemnych relacji („ja”–„świat”)”.¹⁰⁸ Od stopnia złożoności struktur poznawczych zależy to, jak adekwatne¹⁰⁹ do rzeczywistości i do siebie nawzajem jest "ja realne" oraz "ja idealne", które współtworzą „strukturę ja”, a które powinny być w delikatnej, ale niedużej rozbieżności, co umożliwia osobie zrównoważony rozwój.

2.4.1 Przetwarzanie informacji jako mechanizmy regulacyjne osobowości

Kluczowa w koncepcji Jakubika, jak i Piageta, jest zdolność operacji do równoważenia. Jak zauważa Piaget „rozwój psychiczny urzeczywistnia się w kierunku coraz dalej posuniętego zrównoważenia.”¹¹⁰ U Jakubika struktury poznawcze odpowiadają za zdolność do prawidłowej regulacji równowagi funkcjonalnej organizmu, m. in. samokontroli emocjonalnej. Zdolność organizmu do równoważenia jest zorganizowana na dwóch poziomach¹¹¹: struktur popędowo-emocjonalnych (tzw. pierwotne mechanizmy regulacyjne) i struktur poznawczych (wyższe mechanizmy regulacyjne). Równowaga ta jest również warunkowana przez poziom aktywacji systemu, który zależy od wartości stymulacyjnej samej informacji.

Jakubik wyróżnia cztery podstawowe mechanizmy regulacyjne¹¹²:

- mechanizmy restrukturalizacyjne,
- mechanizmy obronne,
- mechanizmy odreagowania (rozładowujące)
- mechanizmy manipulacyjne.

¹⁰⁸ Tamże, s. 177.

¹⁰⁹ Tamże, s. 155.

¹¹⁰ P. Oleron, J. Piaget, B. Inhelder, P. Greco, *Inteligencja*, s. 19-20.

¹¹¹ Por. A. Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, s. 151-152.

¹¹² Por. Tamże, s. 203.

Ich celem jest redukcja rozbieżności informacji w ramach „struktury ja”, która powoduje powstanie emocji ujemnych, lęku, niepokoju, napięcia psychicznego, poczucia zagrożenia, poczucia winy.¹¹³ Różnią się jednak sposobem działania. Mechanizmy restrukturalizacyjne redukują rozbieżność informacyjną przez rzeczywiste zmiany strukturalne, np. umożliwiają przeobrażenie struktur poznawczych przez wzbogacenie ich treści, wzrost złożoności, hierarchizacji, centralizacji i stopnia organizacji¹¹⁴, dzięki czemu dokonują się zmiany w strukturach „ja-realnego” lub „ja-idealnego”. Natomiast mechanizmy nieprawidłowe redukują jedynie negatywne emocje spowodowane zaburzeniem równowagi systemu, jakim jest osobowość, z powodu docierających do niej rozbieżnych z nią informacji, nie dokonując natomiast takich zmian w jej strukturach, które by zapobiegały dalszym rozbieżnościom. W osobowości prawidłowej i dojrzałej mechanizmy restrukturalizacyjne są częściej stosowane, natomiast w zaburzeniach osobowości jest odwrotnie. To zaś jest skutkiem i jednocześnie przyczyną zahamowania rozwoju struktur poznawczych, a co za tym idzie „struktury ja”. Mechanizmy nieprawidłowe choć chwilowo przywracają w "strukturze ja" równowagę lub redukują napięcie, to nie niwelują faktycznej przyczyny rozbieżności informacji i ostatecznie nie chronią osobowości człowieka. Podobnie mogą również działać mechanizmy restrukturalizacyjne w sytuacjach zbyt silnej stymulacji, nadmiernie wysokiego poziomu rozbieżności informacji w ramach „struktury ja”, braku informacji ją potwierdzających czy zaburzeniach procesu przetwarzania informacji. Wtedy mają one charakter restrukturalizacji nieprawidłowej¹¹⁵ co oznacza, że redukują lęk, ale nie redukują rozbieżności informacji w ramach „struktury ja”. Z koncepcji Jakubika wyłania się zatem kryterium odróżniające od siebie procesy przetwarzania informacji, a jest nim rodzaj mechanizmów regulacyjnych, które Jakubik dzieli na prawidłowe, czyli restrukturalizacyjne i nieprawidłowe, czyli destrukuralizacyjne lub obronne, manipulacyjne i odreagowania.

¹¹³ Por. Tamże, s. 203.

¹¹⁴ Por. Tamże, s. 204.

¹¹⁵ Por. Tamże, s. 204.

2.5 Ujęcie autotranscendentne

W ujęciu Luigi Rulli, włoskiego psychologa przetwarzanie informacji jest złożonym procesem oceniania wartości, potrzeb i podejmowania na ich podstawie decyzji i działań, czyli przyjmowania postaw. Jego koncepcję przedstawiam w głównej mierze w oparciu o opracowanie Kazimierza Trojana, który w swoich publikacjach omawia jego artykuły i książki, gdyż nie ma przekładów jego prac na język polski.

2.5.1 Informacje jako ocena racjonalna i emocjonalna

Jak Piaget wprowadził spojrzenie na procesy przetwarzania informacji w perspektywie rodzajów struktur o różnych poziomach zaawansowania, a Jakubik rozwinął je, odnosząc do „struktury ja”, tak Rulla ukazuje je jako ściśle związane z wartościami i potrzebami. U Rulli informacje są oceną emocjonalną i intelektualną jednocześnie. Obie te oceny zależą od wartości i potrzeb. I tak w ramach „struktury ja” Rulla wywodzi z koncepcji Murraya¹¹⁶ dwa rodzaje potrzeb¹¹⁷: rozbieżne, koncentrujące człowieka na nim samym oraz zbieżne, które kierują człowieka ku czemuś poza nim i mogą być motywacją do poświęcenia dla drugiej osoby i Boga. Potrzeby rozbieżne to¹¹⁸:

- potrzeba agresji,
- potrzeba seksualna,
- potrzeba doznania opieki i oparcia,
- potrzeba unikania urazu fizycznego,
- potrzeba popisu lub ekshibicjonizmu,
- potrzeba poniżania się.

¹¹⁶ Por. C. S. Hall, G. Lindzey, J.B. Campbell, *Teorie osobowości*, przeł. J. Kowalczevska, J. Radzicki, M. Zagrodzki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 231-272.

¹¹⁷ Por. L. Rulla, J. Ridick, F. Imoda, *Entering and Leaving Vocation: Itrapsychic Dinamics*, Gregorian university Press, Rome 1976, s. 124, za: K. Trojan, *Potrzeby psychiczne i wartości oraz ich implikacje religijne*. Wydawnictwo WAM, Kraków 1999, s. 69.

¹¹⁸ Por. L., Rulla, *Anthropology of the Christian Vocation, Vol. I, Interdisciplinary Bases*, Gregorian University Press, Rome 1986, s. 465-467, za: K. Trojan, *Potrzeby psychiczne i wartości oraz ich implikacje religijne*. Wydawnictwo WAM, Kraków 1999, s. 70.

Z kolei potrzeby zbieżne to¹¹⁹:

- potrzeba przeciwdziałania (przewycięzania trudności),
- potrzeba relacji międzyosobowych,
- potrzeba poznawania,
- potrzeba dominacji,
- potrzeba sukcesu,
- potrzeba opiekuńczości,
- potrzeba porządku.

Rulla dzieli wartości na naturalne i autotranscendentne¹²⁰. Wartości naturalne to¹²¹:

- biologiczne – zdrowie, dobre funkcjonowanie organizmu, odczuwanie przyjemności
- ekonomiczne – materialne powodzenie, sukces
- duchowe – wartości estetyczne, artystyczne, piękno
- społeczne – bycie z innymi, przyjaźń, poświęcenie dla innych,
- wolitywne – charakter, siła woli
- intelektualne – poznawanie prawdy,

Z kolei wartości autotranscendentne człowiek realizuje, wychodząc z własnego „ja”, a będąc skierowanym na coś lub na kogoś, będąc oddanym dziełu, któremu się poświęca, człowiekowi, którego kocha lub Bogu, któremu służy. Rulla dzieli je na:

- egocentryczne – których celem jest doskonalenie samego siebie
- filantropijne – których celem jest doskonalenie wspólnoty ludzkiej, co powinno doprowadzić do udoskonalenia jednostki,
- teocentryczne – których celem jest zjednoczenie z Bogiem, i naśladowanie Jezusa w miłości.

Wartości to znaczenie, jakie człowiek nadaje konkretnej rzeczywistości, tendencja do określonego rodzaju reakcji na rzeczywistość, „trwałe ideały, które nadają sens życiu danej osoby, skłaniają ją do określonego działania, nieraz pozwalają przeżyć w sytuacji pozbawionej sensu.”¹²²

¹¹⁹ Por. Tamże, s. 71.

¹²⁰ Por. L., Rulla, *Anthropology of the Christian Vocation, Vol. I, Interdisciplinary Bases*, s. 480.

¹²¹ K. Trojan, *Potrzeby psychiczne i wartości oraz ich implikacje religijne*, s. 83.

¹²² Tamże, s. 93.

Z kolei „potrzeby psychiczne to wrodzone tendencje do działania, wynikające z pewnego braku w organizmie człowieka lub rodzące się z jego naturalnych, wewnętrznych możliwości, które szukają aktualizacji.”¹²³ Jak widać, potrzeby, podobnie do wartości, są tendencjami ukierunkowującymi nasze oceny, a co za tym idzie podejmowane przez nas decyzje i działanie, co przy wielokrotnych powtórzeniach kształtuje nasze postawy. W tym ujęciu procesy przetwarzania informacji wyrażają się w formie postaw.

2.5.1 Procesy przetwarzania informacji jako postawy

„Na bazie oceny emotywniej i racjonalnej („ważne dla mnie” oraz „ważne samo w sobie”) popychających do tych samych zachowań tworzą się postawy, czyli nabyte predyspozycje do podjęcia określonych działań.”¹²⁴ Jeśli następuje zderzenie wykluczających się dążeń, to człowiek albo zaspokaja własną potrzebę, albo realizuje określoną wartość. Oczywiście potrzeby psychiczne popychają do działania nawet bez dokonywania oceny racjonalnej.¹²⁵ Na etapie rozwoju sensoryczno-motorycznego Piageta człowiek również reaguje instynktownie, bez zastanowienia. Człowiek może jednak reagować na przedmiot także bez odczuwania emocji, ponieważ w sposób racjonalny może uznać coś za ważne i zdecydować się to uczynić, nie zastanawiając się, czy mu się to podoba, czy nie¹²⁶. Ocena racjonalna może więc prowadzić do „przetworzenia” emocji i uzdalniać do pójścia za sobą. Jest to mechanizm zgodny z działaniem woli, opisywanym przez Piageta. Nie należy utożsamiać potrzeb z procesami emocjonalnymi a wartości z procesami intelektualnymi, bo oba te procesy są zaangażowane w kształtowanie zarówno potrzeb, jak i wartości. Niemniej Rulla, podobnie jak Jakubik, rozumie procesy emocjonalne i poznawcze jako tworzące pewien system¹²⁷, w którym procesy emocjonalne są podporządkowane bądź nie procesom intelektualnym. U Rulli prawidłowemu rozwojowi służy, podobnie jak u Jakubika, podporządkowanie potrzeb wartościom rozwojowym, czyli naturalnym i autotranscendentnym, podczas gdy zaspokajanie potrzeb rozbieżnych bądź brak spójności między potrzebami a wymienionymi wartościami świadczy o braku

¹²³ L. Rulla, *Anthropology of the Christian Vocation. Vol. I, Interdisciplinary Bases*, s. 480.

¹²⁴ K. Trojan, *Potrzeby psychiczne i wartości oraz ich implikacje religijne*, s. 104.

¹²⁵ Tamże, s. 81.

¹²⁶ Tamże, s. 57.

¹²⁷ Tamże, s. 63.

równowagi w „strukturze ja”. W związku z tym jego podejście jest kompatybilne zarówno z podejściem Jakubika, jak i Piageta oraz można je odnieść do narracji i filmów, rozróżniając je w oparciu o stosunek potrzeb do wartości.

3 Narracja filmowa – ujęcie eklektyczne

Dotychczas refleksja prowadzi do wniosku, iż procesy przetwarzania informacji są to struktury przekształceń intelektualnych i emocjonalnych o zdolności do wzajemnego równoważenia się. W trakcie rozwoju człowieka można wyróżnić różne poziomy zaawansowania tych przekształceń, przy czym poziom wyższy nie unicestwia niższego, lecz tworzy się w oparciu o niego. Jak pokazuje psychologia rozwoju, człowiek jest w stanie „cofnąć” się do funkcjonowania na niższym poziomie. Kryterium odróżniania tych poziomów jest zarówno stopień rozwoju poznawczego, jak i emocjonalnego człowieka. One z kolei wpływają na poziom rozwoju jego „struktury ja”, na rodzaj stosowanych przez niego mechanizmów regulacyjnych, a także preferowanych wartości i posiadanych potrzeb. W odniesieniu do tych wymiarów proponuję wyróżnienie rodzajów narracji, które — jak wynika z poprzednich rozdziałów — są procesami przetwarzania informacji zachodzącymi w widzu w trakcie oglądania filmu i warunkowanymi zarówno przez film jak i widza. Wspomnianego rozróżnienia dokonam w oparciu o koncepcję Piageta i wskazane przez niego etapy rozwoju, następnie dodatkowo rozróżnię te podstawowe w mojej koncepcji rodzaje narracji w oparciu o wnioski wynikające z koncepcji osobowości Andrzeja Jakubika i Luigi Rulli.

3.1 Implikacje strukturalistyczne

Piaget uważa, że „istnieje funkcja symboliczna szersza niż mowa, która poza systemem znaków słownych obejmuje system symboli w ścisłym sensie. Można powiedzieć zatem, że źródeł myślenia szukać należy w funkcji symbolicznej.”¹²⁸ Jej tworzenie się polega na „odróżnieniu znaków od rzeczy oznaczanych w taki sposób, by te pierwsze zdolne były wywołać przedstawienie tych ostatnich.”¹²⁹ Na działaniu funkcji symbolicznej opiera się zatem zarówno mowa dziecka, gdy przedstawienia rzeczy zamienia na słowa, jego zabawa czy tworzenie filmu, gdy twórca zamienia wyobrażenia na zewnętrzne obrazy. Jak bowiem pisze Piaget „można zaliczyć wszelkie obrazy umysłowe do indywidualnych symboli. Jak to obecnie wiadomo, obraz nie jest

¹²⁸ J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 77.

¹²⁹ J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 77.

ani elementem samego myślenia ani też bezpośrednią kontynuacją percepcji: jest to symbol przedmiotu."¹³⁰ Zatem narracja, która jest formą, rozumianą w sensie metafizycznym jako organizacja procesów intelektualnych i emocjonalnych i jest związana zarówno z myślami, jak i aspektem obrazowym myślenia, jest również efektem działania funkcji symbolicznej. A co za tym idzie film jest efektem funkcji symbolicznej (naśladownictwem czy odzwierciedleniem) narracji twórcy, wyrażonej w materii filmowej. Funkcja symboliczna kształtuje się wraz z rozwojem człowieka. To natomiast oznacza, że wspomniane poziomy procesów przetwarzania informacji, jak i narracje, są bardziej lub mniej adekwatne dla różnych grup wiekowych widzów oraz poziomy te różnią się między sobą w sposób istotny. Fazy rozwoju odróżniają kształtujące się w systemy określone operacje poznawcze oraz emocjonalne, a film odzwierciedla w sobie te operacje w działaniach postaci oraz sytuacjach i elementach strukturalnych świata przedstawionego. Piaget zauważa, że „stosunkowo rozległa gama bodźców może wywoływać identyczną reakcję (ogólność lub uogólnienie). Identyczny bodziec może odpowiadać reakcjom całkowicie różnym, zależnie od aktualnego układu bodźców lub od jego następstwa w czasie (abstrakcja, inwencja)”¹³¹. To tłumaczy, dlaczego stosowanie w filmie przez reżysera wybranych środków nie zawsze wywołuje u widza określoną narrację, a z drugiej strony wyjaśnia, dlaczego może on wywoływać u widza określony rodzaj narracji, stosując różne środki filmowe. Kryje się tu również odpowiedź na problem, z jakim zmagali się przedstawiciele gramatyk filmowych, próbując ustalić zasady filmu. Okazuje się bowiem, że takie zasady trzeba rozumieć jako pewne uogólnienia. Jak mówi Piaget, „ta różnorodność nie jest jednak anarchiczna – przeciwnie widać w niej prawidłowości”¹³². Ogólne kategorie reakcji wynikają z ogólnych kategorii operacji, które są przedmiotem zainteresowania niniejszej pracy, bo one z kolei określają rodzaje narracji, która jest formą "wewnętrznego filmu"(zarówno aspektu obrazowego, jak i mowy wewnętrznej) twórcy, jak i widza. Narracja jest bowiem efektem działania funkcji symbolicznej, która podobnie jak w przypadku mowy działa w obie strony komunikacji i jest nie tylko ekspresją symboliczną autora, ale interpretacją i mową wewnętrzną odbiorcy. Różnym rodzajom, czyli poziomom przetwarzania informacji, a zatem także narracji odpowiadają z kolei różne rodzaje filmów. Ponieważ jednak nie istnieje film ogólny, dlatego prezentowane w niniejszej pracy filmy nie będą modelami danego rodzaju a

¹³⁰ Tamże, s. 76.

¹³¹ P. Oleron, J. Piaget, B. Inhelder, P. Greco, *Inteligencja*, s. 8

¹³² Tamże, s. 8.

jedynie jego przykładami. W ten sposób, wychodząc od rozważania, co widz robi z filmem, dochodzę do odpowiedzi na to, co film robi z widzem. Film bowiem ukierunkowuje, a inaczej mówiąc — steruje narracją widza i czyni to poprzez zachowania bohaterów, scenografię, punkt widzenia kamery, głębię ostrości, kolor, ruch kamery oraz obiektów w kadrze, montaż, muzykę itp., które odzwierciedlają operacje intelektualne i emocjonalne jego twórcy, a idąc dalej można powiedzieć, że jego osobowość i stan psychiczny w momencie tworzenia. Niemniej narracja nie wynika tylko z cech bodźca, ale również z tego, w jakich stosunkach wewnętrznych jest on z czynnościami podmiotu¹³³, czyli inaczej mówiąc z jego dyspozycjami do zareagowania w określony sposób. Zatem to, jak jawi się nam film, zależy nie tylko od jego właściwości, w których są odzwierciedlone operacje twórcy, ale także od naszych operacji, w tym temperamentu, osobowości czy samopoczucia. Na narrację widza ma więc wpływ również jego dotychczasowe doświadczenie¹³⁴, które wzbudza w nim procesy określonego rodzaju. Narracja zależy więc od bodźców, jakich dostarcza człowiekowi film oraz wewnętrzny system operacji intelektualnych i emocjonalnych, gdyż mózg człowieka zawiera stale wzrastającą liczbę połączeń nabytych¹³⁵. Niemniej jednak, trzeba mieć na uwadze, że indywidualność zazwyczaj mieści się w granicach powszechnych doświadczeń zewnętrznych bądź wewnętrznych, które są uwarunkowane biologicznie i kulturowo. Zatem można opierając się na klasyfikacji rozwojowej rodzajów operacji poznawczych, emocjonalnych i wolitywnych określić rodzaje narracji i filmów, które odzwierciedlają w sobie te operacje.

3.1.1 Filmy sensoryczno-motoryczne

Odpowiadają pierwszym trzem fazom rozwoju struktur wyróżnionych przez Piageta kształtujących się od urodzenia do około 2 - ego roku życia, a w pewnej mierze także w latach późniejszych. Z tego względu filmy te w sposób szczególny są komunikatywne dla dzieci w tym właśnie wieku. Wspomniane wyżej 3 fazy¹³⁶ to: odruchowa, sprowadzająca się do ćwiczeń aparatów zmysłowych i ruchowych koordynacji¹³⁷, takich jak ssanie, druga tworzy się w wyniku integracji wspomnianych

¹³³ Por. Tamże, s. 38.

¹³⁴ Por. Tamże, s. 195.

¹³⁵ Por. P. Oleron, J. Piaget, B. Inhelder, P. Greco, *Inteligencja*, s. 194.

¹³⁶ Por. J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 21.

¹³⁷ Por. Tamże, s. 21.

ćwiczeń w zorganizowane nawyki i spostrzeżenia¹³⁸, czego przykładem jest śledzenie wzrokiem poruszającego się przedmiotu, chwytanie przedmiotu znajdującego się w polu widzenia; z kolei w trzeciej fazie¹³⁹ dziecko zaczyna szukać przedmiotu, który znika z jego pola widzenia i rozumie, że piłka schowana za klockiem, nadal się tam znajduje. Stąd myślenie w formie pewnych nawyków lub schematów, na przykład ruchowych, a także wizualnych jest odzwierciedlone w narracjach sensoryczno-motorycznych. Przykładem tego może być szereg zbliżeń różnych przedmiotów, które odwołują się do wzrokowego wyodrębniania przedmiotu z otoczenia. Podobnie następujące po sobie ujęcia kołyszącej się na wietrze gałęzi, huśtawki, kołyski, wahadła zegara, serca bijącego dzwonu opowiadają nam coś poprzez podobieństwo ruchu, a nie poprzez jakikolwiek przyczynowo-skutkowy związek. Z kolei, gdy dziecko konstruuje praktyczne, ale jeszcze nie pojęciowe kategorie przedmiotu, przestrzeni, przyczynowości i czasu¹⁴⁰, to rozumie, że zderzenie dwóch przedmiotów spowoduje odbicie się jednego od drugiego, co w filmie odpowiada rozumieniu sceny pościgu samochodowego i towarzyszące mu kolizje. Z początku powiązanie skutków z własnymi działaniami ma u dziecka charakter subiektywny i przypadkowy i dopiero z czasem nabywa ono doświadczenia i zrozumienia przyczynowych związków między przedmiotami, co wydobywa go z egocentryzmu myślenia. We wspomnianym wyżej ciągu przedmiotów kołyszących się człowiek dorosły może doszukiwać się głębszego znaczenia, gdyż będąc na wyższym poziomie rozwoju myślenia, w naturalny sposób chce ująć obrazy w jakąś ciągłość przyczynowo-skutkową lub zespół symboli, nawet gdy one jej nie przedstawiają. Dziecko natomiast tego nie potrzebuje, dlatego tak żywo reaguje na reklamę, w której falujące morze czy zboże, są zestawione z rozczesywanymi włosami modelki, bo zna ten ruch, gdy szarpie za włosy matki lub wchodzi w wysoką trawę. Zmiana przestrzeni z jednego ujęcia, w którym widzi morze czy pole zboża, na następne, w którym modelka rozczesuje włosy w studio fotograficznym nie przeszkadza mu i go nie zaskakuje. Te elementarne ruchy, odruchy i nawyki są również znane ludziom dorosłym, dlatego, choć są oni zdolni do myślenia na wyższym poziomie, to gdy w filmie pojawia się schemat uaktywniający te bardziej pierwotne odruchy, to mogą na niego zareagować z niższego poziomu, co można porównać do reakcji instynktownej. Być może reakcja ta właśnie z powodu swego pierwotnego charakteru silnie wzbudza zainteresowanie człowieka i silnie działa na

¹³⁸ Por. Tamże, s. 22.

¹³⁹ Por. Tamże, s. 92.

¹⁴⁰ Por. J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 24.

jego emocje. Z tego powodu zarówno dzieci, jak i dorośli, potrafią zaangażować się w oglądaną reklamę czy teledysk, które często odwołują się do prymitywnych odczuć i emocji. Filmy sensoryczno-motoryczne odzwierciedlające pierwsze fazy rozwoju pod kątem emocji charakteryzują się pierwotnymi emocjami, szeregami elementarnych odczuć czy percepcyjnych afektów, takich jak: przyjemne, nieprzyjemne, ból, pierwszymi odczuciami powodzenia i porażki, wysiłkami i zainteresowaniami czy zmęczeniem, znudzeniem itp¹⁴¹.

To, że wcześniejsze fazy przetwarzania informacji, jak etap sensoryczno-motoryczny stanowią podstawę kolejnych znajduje swoje odbicie w intuicjach filmowej gramatyki. Niemniej jednak, podobnie jak uproszczeniem byłoby tłumaczenie związków symbolicznych za pomocą schematów percepcyjnych, tak jest nim sprowadzanie budowania znaczeń w filmie do punktów widzenia kamery czy wielkości planów. Nie przeczy to jednak temu, że u podstaw języka filmowego są pewne stałe zasady związane z konceptualizowaniem przez człowieka czasu i przestrzeni. Na przykład od schematu pudełka, czyli tego, jak człowiek postrzega pudełko i rzeczy, które wkłada bądź wyjmuje ze środka, zależy sposób ukazywania przejścia postaci z jednego pomieszczenia do drugiego. Z kolei na zasadach ukazywania czasu i przestrzeni nabudowane są pozostałe, w sposób istotny różniące się jednak od nich, jak na przykład rozumienie prędkości. Skoro jednak funkcja symboliczna warunkująca powstanie wyobrażeń, a co z tego wynika także jakiegokolwiek formy świadomej narracji, kształtuje się około 14-18 miesiąca życia¹⁴², czyli pod koniec fazy sensoryczno-motorycznej, to nie można zakładać, że wszystkie procesy przetwarzania informacji, które odzwierciedla w sobie narracja filmowa kształtują się w człowieku do tego czasu. Można natomiast wyróżnić pewne środki filmowe, które działają w oparciu o schematy, wywodzące się z tej fazy. Należy do nich na przykład montaż ujęć ukazujących podobieństwo kompozycyjne bądź ten sam lub podobny ruch obiektów w kadrze. Zabieg ten jest zastosowany między innymi w czołówce filmu „Charlie i fabryka czekolady”¹⁴³, gdy kamera wędruje po fabryce czekolady, ukazując proces jej produkcji. Na początku kamera śledzi spiralę pnącą się po kominie fabryki, co wprawia ją w ruch obrotowy. Przechodzi on w następnym ujęciu w kolisty ruch mieszającej się czekolady. W kolejnym zaś ujęciu kolisty kształt uwidacznia się, gdy czekolada jest rozlewana od centrum po brzegi formy tabliczki czekolady. Zastosowanie tego zabiegu

¹⁴¹ Por. Tamże, s. 26-27.

¹⁴² Por. P. Oleron, J. Piaget, B. Inhelder, P. Greco, *Inteligencja*, s. 100.

¹⁴³ Por. T. Burton, 2005.

w filmie nie czyni go sensoryczno-motorycznym, tylko świadczy o tym, że wykorzystuje on ten rodzaj narracji. Nie należy natomiast do sensoryczno-motorycznych środków filmowych montaż skojarzeń mitycznych występujący na początku filmu „The Big short”¹⁴⁴, w którym rozwój amerykańskiej gospodarki ukazany jest poprzez serię zdjęć przedstawiających: przedmieścia amerykańskie, jeden z pierwszych stacjonarnych komputerów, farmera na ciągniku, prezydenta, bohatera popularnego filmu wojennego, które są przeplatane ujęciami budujących się wieżowców. Tu są bowiem zaangażowane wyższe poziomy procesów przetwarzania informacji.

3.1.2 Filmy bajkowo – baśniowe

Kolejny według Piageta poziom rozwoju psychicznego to faza od 2 - ego do 7- ego roku życia. Narracje i filmy oparte o ten poziom rozwoju nazywam bajkowo – baśniowymi, gdyż ich charakterystyka w dużej mierze odpowiada tak nazywanym narracjom. W tej fazie dziecko może opowiadać swoje przeszłe działania i przewidywać przyszłe za pośrednictwem słów, w związku z czym dopiero narracja wywodząca się z tego poziomu rozwoju intelektualnego i afektywnego kojarzy nam się z tą rozumianą tradycyjnie. Z rozwoju mowy wynikają bowiem trzy zasadnicze konsekwencje¹⁴⁵: początek uspołecznienia, pojawienie się właściwego myślenia opartego na mowie wewnętrznej i systemie znaków oraz interioryzacja działania w psychicznej płaszczyźnie obrazów. Jest to jednocześnie charakterystyka filmów bajkowo – baśniowych, co wyraża się w tym, że posiadają one proste dialogi, przedstawiają nieskomplikowane sytuacje społeczne oraz posługują się silnie kojarzącymi się obrazami. W zakresie życia uczuciowego wynika z tego natomiast szereg równoległych przekształceń, czyli rozwój wewnętrznej uczuciowości oraz międzyosobniczych uczuć (sympatie i antypatie, szacunek itp.). W związku z intensywnym rozwojem, jakim cechuje się ten etap, bohater filmu, który go odzwierciedla też będzie się rozwijał i na przykład przechodził od myślenia, w którym próbuje dopasować rzeczywistość do swojego punktu widzenia, po takie, w którym dostosowuje się do rzeczywistości. Przykład tego daje film „Gdzie mieszkają dzikie stwory”¹⁴⁶, którego bohater od nieumiejętności panowania nad sobą przechodzi do

¹⁴⁴ Pror. A. McKay, 2015.

¹⁴⁵ Por. J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 27.

¹⁴⁶ Por. S. Jonze, 2009.

kontroli emocjonalnej. Podobnie w sferze społecznej, bohater tego rodzaju filmu może początkowo przejawiać egocentryzm społeczny, czyli zakładać, że wszyscy myślą i odczuwają tak samo jak on, a z czasem podlegać powolnym zmianom, gdyż pojawienie się mowy sprawia, iż konfrontuje się już nie tylko ze światem fizycznym, ale również ze swoim światem wewnętrznym i środowiskiem społecznym.

Charakterystyczną cechą tego okresu rozwoju dziecka jest jego stosunek do świata realności nadrzędnych wobec niego, najczęściej rodziców lub innych osób dorosłych. Jest on dla niego wyznacznikiem "ja idealnego", ujętego jednak również z perspektywy egocentrycznej. Z tej przyczyny w narracjach i filmach bajkowo-baśniowych częstym wątkiem są relacje bohatera do autorytetu, zależność od niego, posłuszeństwo wobec niego i konsekwencje podejmowanych w relacji/ stosunku do niego działań ukazane jednak nie obiektywnie, ale przez pryzmat lęków i pragnień bohatera. Stąd pojawiają się w nich postacie, których dziecko się boi lub które lubi, jak dorośli tyrani i potwory bądź przyjaciele i kumple, dobrzy lub źli mędrce, babcie, ciocie, rycerze i królowie. Egocentryzm myślenia dziecka i bohatera tego rodzaju filmu przejawia się między innymi w symbolizmie indywidualnym, czyli stosowaniu symboli podporządkowanych własnym pragnieniom, osobistym wspomnieniom czy przeżyciom, wcale niekoniecznie zgodnym z powszechnym rozumieniem danego znaku. Przykładem tego są fantazje i wyobrażenia bohatera filmu „Gdzie mieszkają dzikie stwory”¹⁴⁷, który trafia do krainy gigantów, gdzie zostaje wybrany królem, gdyż jego niewielki wzrost sprawia, że jego moc przenika każdą szczelinę i może spowodować, że potworom wybuchną głowy. Ten egocentryzm wyraża się również w tym, że częstym wątkiem tego typu narracji są nierealistyczne pragnienia bohatera bądź taka wersja rzeczywistości, w której on triumfuje i odnosi zwycięstwo lub pokonuje przeszkody, które w rzeczywistości go przerastają. Tak też się dzieje w serialu animowanym „Mały Pingwin Pik-Pok”¹⁴⁸, gdy ten realizuje swoje marzenie o lataniu, najpierw unosząc się na wodzie wypuszczanej przez wieloryba z otworu grzbietowego a później wybierając się w podróż lotniczą z pilotem. Gdy bohaterem takich filmów jest dziecko często zdobywa umiejętności czy spotyka "cudownego" przyjaciela, który pozwala mu zrealizować jego pragnienia kontroli rzeczywistości, która tak naprawdę przerasta jego możliwości i napawa lękiem.

¹⁴⁷ Por. Tamże.

¹⁴⁸ Por. E. Ignaciuk i in., 1989-1992.

Charakterystyczny dla tego typu filmów jest również animizm dziecięcy, czyli „tendencja, by traktować rzeczy jako żywe i wyposażone w intencje”¹⁴⁹, który jest wyrazem pomieszania między światem wewnętrznym a fizycznym. Początkowo dziecko uważa za żywy każdy przedmiot, który wykonuje jakąś czynność przynoszącą korzyść: paląca się lampa, grzejący piec, świecący księżyc. Później życiem obdarzone są według niego ciała ruchome jak chmury, a wreszcie tylko te ciała, które poruszają innymi jak wiatr. Z kolei z życiem dziecko wiąże świadomość, nie taką samą jak ludzka, ale w sensie minimum wiedzy i intencjonalności niezbędnej, by rzeczy spełniały swoje czynności, by poruszały ku wyznaczonym im celom.¹⁵⁰ Typowy przykład narracji tego typu to serial animowany "Plastusiowy pamiętnik"¹⁵¹, w którym przedmioty z piórnika podobnie jak sam Plastuś zrobiony z plasteliny są żywe, natomiast sam animizm występuje w serialu animowanym „Przygody kota Filemona”¹⁵². Jego bohaterem jest mały kot, który w odcinku „Gwiazdka” przypisuje różnego rodzaju gwiazdkom, które zobaczył, począwszy od płatka śniegu, przez iskrę widzianą u kowala, po błysk światła odbitego w soplu lodu intencje. Animizmowi towarzyszy artyficyjizm, „czyli przekonanie, że rzeczy zostały stworzone przez człowieka lub działalność boską, pracującą na wzór ludzkiej wytwórczości”¹⁵³. W sposób mocno przejawiony zjawisko to występuje w serialu animowanym „Zaczarowany ołówek”¹⁵⁴, w którym mały chłopiec dzięki zaczarowanemu ołówkowi może stworzyć każdy przedmiot, który narysuje. Narrację tego typu może również charakteryzować finalizm¹⁵⁵, podobnie jak artyficyjizm wynikający z nieostrej granicy między światem wewnętrznym a zewnętrznym. Polega on na przekonaniu, że wszystko jest stworzone według ustalonego planu, którego ośrodkiem jest człowiek. Stąd Jaś i Małgosia nie zastanawiają się, czy mogą zjeść pierniki z chatki Baby Jagi, gdyż zakładają, że są dla nich, a Pinokio bezrefleksyjnie korzysta z rozrywek krainy zabawy, nie spodziewając się, że ceną jaką za to zapłaci będzie zamiana w osła. Ponadto w narracjach tego typu prawa przyrody mieszają się z prawami moralnymi a determinizm z powinnością, co objawia się w tym, że w narracji bajkowo – baśniowej zdarza się, że pogoda staje się posłuszna postaci autorytetu lub bohaterowi, gdy ten zyskuje szczególną moc. Są to wszystko przykłady egocentrycznej asymilacji praw rządzących

¹⁴⁹ J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 34.

¹⁵⁰ Por. Tamże, s. 34.

¹⁵¹ Por. Z. Ołdak, 1980-1981.

¹⁵² Por. L. Kronik, 1977-1981.

¹⁵³ J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 35.

¹⁵⁴ Por. K. Baraniecki i in., 1963-1977.

¹⁵⁵ Por. *Studia z psychologii dziecka*, s. 34.

światem, które wynikają z tego, że dziecko jest ukierunkowane w swoich działaniach na określone cele oraz musi być posłuszne rodzicom i starszym. W związku z tym uważa, że zjawiska w świecie też muszą być celowe oraz posłuszne autorytetom. Piaget w swojej teorii nie wspomina o antropomorfizmie, czyli przypisywaniu zwierzętom ludzkich cech, ale biorąc pod uwagę, że zwierzęta są żywe i działają intencjonalnie, to można uznać, że obieranie ich za bohaterów filmowych także stanowi cechę narracji bajkowo-baśniowych. Najprostszym przykładem narracji tego typu jest serial animowany "Dziwne przygody Koziołka Matołka"¹⁵⁶, przedstawiający losy koziołka, który wyrusza w podróż do Pacanowa, by zrealizować swoje marzenie o zdobyciu podków.

W tym okresie rozwoju psychicznego występuje również zjawisko stopniowej akomodacji do otoczenia. Jej przejawem jest myślenie intuicyjne, podporządkowane logice percepcji¹⁵⁷. Stąd w poczynaniach bohaterów tego rodzaju narracji jest niezaprzeczalny zaczątek logiki, ale z dwoma istotnymi ograniczeniami: nie ma tu jeszcze odwracalności myślenia, czyli „współzależności pewnych” praw oraz w różny sposób rozumianej stałości (tożsamości, przyporządkowania, całości).¹⁵⁸ Stąd w bajce o Jasiu i Małgosi chatka może być zbudowana z pierników, gdyż wizualnie przypominają małe klocki, a Baba Jaga bez trudu może zostać włożona do pieca przez dwójkę małych dzieci, gdyż na oko wydaje się to możliwe. W filmach objawia się to również w ten sposób, że działania podejmowane przez bohaterów są często spontaniczne, intuicyjne i przez to błędne, gdyż ich logika nie wykracza poza zależności wizualne, przez co wpadają w kłopoty, chcąc na przykład latać na skrzydłach zrobionych ze styropianu. Czasami natomiast ta logika percepcji jest zasadą działania świata przedstawionego, jak to ma miejsce we wspomnianym już serialu „Zaczarowany ołówek”¹⁵⁹, którego bohater stwarza rzeczy rysując je lub w serii filmów animowanych „Tom i Jerry”¹⁶⁰, o kocie goniącym mysz, w którym działania bohaterów są możliwe tylko wizualnie, podczas gdy pozostają w nieustannej sprzeczności z prawami fizyki.

Podobnie uczuciowość¹⁶¹ dziecka z tej fazy rozwojowej jest odzwierciedlana w narracjach bajkowo - baśniowych. Mianowicie, występuje tu

¹⁵⁶ Por. Z. Oraczewska i in., 1969-1971.

¹⁵⁷ Por. J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 37.

¹⁵⁸ Por. J. Piaget, *Strukturalizm*, s. 92-93.

¹⁵⁹ Por. K. Baraniecki i in., 1963-1977.

¹⁶⁰ Por. W. Hanna, J. Barbera, 1940-1967.

¹⁶¹ Por. J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 39.

związany z uspołecznieniem działania rozwój uczuć interindywidualnych (przywiązanie, sympatie, antypatie), co objawia się tym, że częstym tematem bajek czy baśni jest przyjaźń czy też wynikająca z samotności potrzeba przyjaciela. Pojawiają się w niej również intuicyjne uczucia moralne, to znaczy wywodzące się ze stosunków między dziećmi a dorosłymi reguły postępowania¹⁶², za nieposłuszeństwo wobec których należy się kara. Choć bohater może ich nie znać, to jeśli je złamie za logiczne uważa poniesienie konsekwencji ich nieprzestrzegania. „W istocie wystarczy, że istota szanowana wyda temu, kto ją szanuje rozkazy, a zwłaszcza zalecenia, by zostały one odczytane jako przymusowe i tym samym zrodziły poczucie obowiązku.”¹⁶³ Klasycznym odzwierciedleniem tego zjawiska w filmie jest na przykład rosnący z każdym kolejnym kłamstwem nos Pinokia. Często też bohater tego typu narracji przechodzi od moralności wynikającej z posłuszeństwa w stronę tej kształtowanej autonomicznie, na podstawie własnych uczuć.

W związku z tym w tej fazie rozwoju kształtuje się też regulacja zainteresowań i wartości, od których zależą uczucia, głównie sympatii i antypatii¹⁶⁴. Rodzą się one ze wzajemnej waloryzacji bądź dewaloryzacji zainteresowań i podzielenia bądź niezgadzenia się co do wartości, stąd występujące w bajkach i baśniach postacie i rzeczy są ze sobą powiązane, gdy cenią te same wartości i mają wspólne zainteresowania a poróżnione gdy ich nie dzielą. Widać to wyraźnie w serialu animowanym "Przygody Misia Uszatka"¹⁶⁵, w którym każdy odcinek jest pretekstem dla zaprzyjaźnionych zwierząt do poznawania nowych wartości i zjawisk i wyrażania wobec nich swojej sympatii bądź antypatii. Podobna narracja ma miejsce w innym serialu animowanym „Przygody Misia Colargola”¹⁶⁶, którego bohater wraz z przyjaciółmi eksploruje rzeczywistość, a przy tym zmagają się z przeciwnikami. Podobnie ukazuje to seria filmów animowanych "Bolek i Lolek"¹⁶⁷, która opowiada o dwóch przyjaciółach dzielących swoje zainteresowanie różnymi aspektami rzeczywistości. Zainteresowanie jest z kolei przedłużeniem potrzeb, dlatego częstym tematem filmów bajkowo – baśniowych jest zmaganie się bohatera z niezaspokojonymi potrzebami, jak na przykład w "Jasiu i Małgosi" bądź osobistymi pragnieniami. Z zainteresowaniami czy wartościami związanymi z własną aktywnością ściśle łączą się

¹⁶² Por. Tamże, s. 41.

¹⁶³ Tamże, s. 41.

¹⁶⁴ Por. *Tamże*, s. 41.

¹⁶⁵ Por. D. Zawilski, 1975-1987.

¹⁶⁶ Por. T. Wilkosz, 1968-1975.

¹⁶⁷ Por. W. Nehrebecki i in, 1963 – 1964.

„poczucie niższości” czy „wyższości”, stąd częstym tematem tego typu filmów są przygody bohatera, w których musi sprostać rozmaitym zadaniom i zmierzyć się przeciwnościami. Przykładem tego typu narracji mogą być filmy o bohaterach posiadających nadludzkie zdolności jak "Dragon Ball"¹⁶⁸ o chłopcu z innej planety, który wraz grupą przyjaciół przemierza świat, by zdobyć siedem złotych kul, które sprawią, że Boski smok spełni jego życzenie. Filmy te również opierają się na logice percepcji a ich bohaterowie bądź bronią wartości moralnych przyjmowanych bezrefleksyjnie od autorytetów, bądź kształtują w sobie autonomiczne uczucia i moralność. W przypadku bohatera „Dragon Ball”¹⁶⁹ wpraw broni on wartości, których nauczył go dziadek, a pod koniec pierwszej serii filmów z jego udziałem potrafi sprzeciwić się duchowi dziadka, by uratować ojca swej ukochanej.

W zakres filmów bajkowo – baśniowych włączam także te, które aspirują złożonością odzwierciedlanych operacji poznawczych, emocjonalnych i wolitywnych do wyższego poziomu myślenia. Serialem animowanym tego typu jest "Pszczołka Maja"¹⁷⁰ czy "Babe – świnka z klasą"¹⁷¹, w których, pomimo iż głównym bohaterem jest zwierzę, to przedstawiają wielość spojrzeń i perspektyw i choć opisują przygody zwierząt a nie ludzi, to przedstawiają ich rzeczywistość często zgodnie z wiedzą biologiczną na ich temat, co charakteryzuje wyższy etap rozwoju. Podobnie zaliczam tu filmy, takie jak „Charlie i fabryka czekolady”¹⁷², który choć uwzględnia różne spojrzenia na przedstawianą rzeczywistość, to rządzi się prawami niezgodnymi z logiką, lub takie jak „Gdzie mieszkają dzikie stwory”¹⁷³, których główny bohater przechodzi z jednej fazy rozwojowej do drugiej, to znaczy z egocentryzmu do uwzględniania różnych punktów widzenia. Jeśli chodzi natomiast o środki filmowe charakterystyczne dla tego rodzaju narracji są nimi na przykład animacje oraz efekty specjalne pozwalające, by logika percepcji zafunkcjonowała w rzeczywistości filmowej. Z tego powodu w filmie „Charlie i fabryka czekolady”¹⁷⁴ szklana winda z odrzutowymi silnikami może latać, czekolada może spadać wodospadem w dół, a domek głównego bohatera może być przeniesiony do środka fabryki, gdzie cukier puder rozrzucony nad nim przez specjalną maszynę imituje spadający z nieba śnieg.

¹⁶⁸ Por. D. Nishio, 1986 – 1989.

¹⁶⁹ Por. Tamże.

¹⁷⁰ Por. H. Saito, 1975.

¹⁷¹ Por. Ch. Noonan, 1995.

¹⁷² Por. T. Burton, 2005.

¹⁷³ Por. S. Jonze, 2009.

¹⁷⁴ Por. T. Burton, 2005.

3.1.3 Filmy przyczynowo-skutkowe

Następny rodzaj filmów i narracji odpowiada kolejnej fazie rozwoju psychicznego Piageta trwającej mniej więcej od 7 – ego do 12 – ego roku życia. Kluczowym osiągnięciem tego poziomu rozwoju intelektualnego (zwanego myśleniem przedoperacyjnym, lub konkretnym) i emocjonalnego jest logika, stąd filmy mu odpowiadające nazywam przyczynowo – skutkowymi. Dochodzi tu do połączenia intuicji obecnych we wcześniejszym etapie w całościowe systemy dające się razem składać i odwracać.

Ten typ narracji cechuje się tym, że animizm ustępuje miejsca przyczynowości¹⁷⁵. Jej najprostszą formą jest identyfikacja elementów świata jako pochodzących jednych od drugich, na przykład dzieci od rodziców, a bardziej złożoną atomizm, który zakłada składanie się całości z części jak narodu z obywateli. Zasada przyczynowości stanowi również prawa zachowania substancji, ciężaru i objętości¹⁷⁶, które prowadzą do ukształtowania się odwracalności operacji, które są skutkiem składania się poszczególnych operacji niczym cząstek w całościowe systemy. Oznacza to, że dziecko rozumie niebezpieczeństwo, gdy po jednej stronie ogromnej tamy szybko rośnie poziom napływającej wody, a po drugiej znajduje się niewielkie miasteczko. To również sprawia, że dzieci rozumieją najprostsze stosunki i relacje występujące między rzeczami i bohaterami na przykład między księżniczką a rycerzem, braćmi, siostrami, rodzicami, dziećmi, czy na przykład relacje ilościowe, przestrzenne, następstwa zdarzeń. Dzieje się to jednak dzięki pojmowaniu tych stosunków jako funkcjonujących w kontekście całościowego systemu. W filmie praktyczne zastosowanie tej ewolucji objawia się zwiększonym realizmem zdarzeń i sytuacji, w których rzeczywistość nie zmienia się w sposób zależny od pragnień bohatera, ale według pewnych, "odwracalnych", to znaczy współzależnych z innymi praw, jak na przykład, „woda nie zaleje miasta, jeśli znajdzie inne ujście”. Oprócz tego fazę tę cechuje ukształtowanie się pojęcia czasu i przestrzeni niezależnych od przyczynowości i praw zachowania. W filmie objawia się to przez stosowanie akcji równoległej oraz introspekcji oraz pomijanie wydarzeń, które działy się w czasie ekranowym, ale nie zostały pokazane. Faza ta cechuje się stopniowym wyzwaniem z egocentrycznego myślenia dzięki kontaktom słownym z innymi oraz monologom towarzyszącym wykonywanym działaniom. One rozwijają zdolność do refleksji, umożliwiają ujmowanie różnych

¹⁷⁵ Por. J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 46.

¹⁷⁶ Por. Tamże, s. 48.

spostrzeżeń w ramach własnego punktu widzenia oraz odróżnianie go od cudzego¹⁷⁷. W związku z tym film odpowiadający tej fazie jest również w większym stopniu oparty na dialogach, monologu wewnętrznym i uwzględnia wielość punktów widzenia. Jego bohater już nie działa pod wpływem impulsu i egocentrycznego przeświadczenia, że robi słusznie, ale zastanawia się, zanim coś zrobi. Innymi słowy, filmy te cechuje logika, zarówno na poziomie intelektualnych, jak i emocjonalnych i wolitywnych operacji. Z tego względu do filmów tego rodzaju zaliczają się te, w których bohater realizuje jakiś określony cel czy plan. Przykładem narracji tego typu są filmy "Mów mi Rockefeller"¹⁷⁸, o trójce rodzeństwa, którzy zostawieni pod opieką nieuczciwej opiekunki muszą sami na siebie zarobić, "Kevin sam w domu"¹⁷⁹ o chłopcu, który pozostawiony przez rodzinę na Boże narodzenie w domu musi ochronić go przed złodziejami, czy "Goonies"¹⁸⁰ o grupie dzieci, które postanawiają odnaleźć ukryty skarb.

Uczuciowość tej fazy rozwoju cechują nowe uczucia moralne, a przede wszystkim organizacja woli, wyrażająca się w hierarchizacji potrzeb i wartości, co z kolei umożliwia lepszą integrację jaźni i bardziej efektywną regulację życia afektywnego. „Jak logika jest rodzajem moralności myślenia, tak owa nowa organizacja moralności jest logiką wartości czy działań między jednostkami.”¹⁸¹ Wola podobnie jak rozum stanowi więc regulację, która staje się odwracalna i pozwala przywracać hierarchię wartości i wybierać obowiązek nad przyjemność, czy dedukcję nad percepcję. W związku z tym temat rozwoju woli, panowania nad swymi emocjami, popędami i uczuciami jest również częstym motywem filmów tego rodzaju. Dobrze to widać w filmie „Dziewczyna i chłopak”¹⁸², w którym bliźniacze rodzeństwo, siostra i brat przez pomyłkę zamieniają się miejscami wypoczynku na czas wakacji i muszą kontrolować swoje dotychczasowe nawyki i zachowania, by nie zdradzić swych prawdziwych tożsamości.

¹⁷⁷ Tamże, s. 45.

¹⁷⁸ Por. W. Szarek, 1990.

¹⁷⁹ Por. Ch. Columbus, 1990.

¹⁸⁰ Por. R. Donner, 1985.

¹⁸¹ J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 57.

¹⁸² Por. S. Loth, 1977.

Podczas gdy pierwsze uczucia moralne wywodzą się z szacunku małego dziecka dla rodziców¹⁸³, tak w tej fazie w coraz większym stopniu pojawia się współdziałanie społeczne, które kształtuje wzajemny szacunek. Poczucie niższości w pewnych kwestiach a wyższości w innych prowadzi do wzajemnej globalnej waloryzacji, która rodzi szacunek. „Reguła jest tu szanowana już nie jako wytwór zewnętrznej woli, ale jako wynik jawnej lub milczącej umowy.”¹⁸⁴ A jej przestrzeganie wpływa właśnie z wzajemnego szacunku. Pojawia się moralność współdziałania, która jest wyższą formą równowagi niż moralność podporządkowania. Jak logika jest uczciwością myślenia tak poczucie sprawiedliwości i odwzajemnienie tworzą logiczny system wartości, o którego równowadze decyduje wola. Stąd w filmach przyczynowo-skutkowych wraz z prostą akcją, którą widz rozumie na poziomie logicznym, jak walka wręcz, pościgi, różnego rodzaju zagrożenia zdrowia lub życia wywołane kataklizmami, wypadkami czy pułapkami często idzie w parze bohater, który dzięki swej silnej woli walczy z niesprawiedliwością. Teraz dopiero kłamstwo zaczyna być rozumiane, a oszukiwanie kolegów uważa się nawet za gorsze niż dorosłych. Stąd częstym wątkiem filmów tego rodzaju jest szacunek, relacje społeczne, a także reguły bądź gry społeczne, czy też współdziałanie lub rywalizacja. Najbardziej naturalnym wiekiem odzwierciedlającym procesy tego poziomu przetwarzania jest przedział od 7 do 12 roku życia, niejednokrotnie jednak bohaterowie narracji i filmów tego rodzaju są znacznie starsi. Filmem tego typu jest "Transformersy"¹⁸⁵, którego nastoletni bohater jest wplątany w walkę dobrych i złych robotów przybyłych na ziemię z kosmosu oraz "Taxi"¹⁸⁶ opowiadający o kierowcy taksówki, który służąc policji wykorzystuje wyścigowe właściwości swego auta, a przy tym łamie przepisy drogowe a także "Szkłana pułapka"¹⁸⁷ o policjancie walczącym z grupą terrorystów. Można do niego zaliczyć również niektóre filmy sztuk walki jak "Pijany mistrz"¹⁸⁸, o krnąbrnym młodzieńcu, który by ratować siebie i ojca przed płatnym zabójcą musi poddać się dyscyplinie surowego mistrza, czy filmy o superbohaterach jak "Iron man"¹⁸⁹ opowiadający o multimiliarderze, który zbudował supernowoczesną zbroję postanawia walczyć ze złem na świecie.

¹⁸³ J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 55.

¹⁸⁴ Tamże, s. 56.

¹⁸⁵ Por. M. Bay, 2007.

¹⁸⁶ Por. G. Pirès, 1998.

¹⁸⁷ Por. J. McTieman, 1988.

¹⁸⁸ Por. W. Yuen, 1978.

¹⁸⁹ Por. J. Favreau, 2008.

Choć operacje tego etapu rozwoju, a co za tym idzie odpowiadającego mu rodzaju narracji cechują się odwracalnością, a inaczej mówiąc współzależnością z innymi operacjami, na przykład rozumieniem, że w wysokim cienkim naczyniu mieści się tyle samo wody co w niskim, ale szerokim, to te wzajemne zależności są w miarę proste. Z tego względu postaci narracji przyczynowo-skutkowych są również psychologicznie „uproszczone” i sprowadzają się do kilku charakterystyk łączących się w prosty system, jak np. miła, ale wymagająca nauczycielka, dobra, ale naiwna matka, niedojrzały, ale ambitny główny bohater itd. Podobnie narracja odpowiadająca tej fazie rozwoju cechuje się przyswajaniem lub prezentowaniem informacji niejako od problemu do problemu, bez głębszej refleksji, czy budowania teorii rzeczywistości, skupiając uwagę na wydarzeniach bieżących. Zatem film tego typu prezentuje różne punkty widzenia, relacje bohatera z innymi postaciami, skomplikowanie jego wewnętrznych wyborów wartości wyższych nad niższymi oraz moralność wynikającą z współdziałania motywowanego uczciwością i poczuciem sprawiedliwości. Jednocześnie mimo tej złożoności rzeczywistości nie prezentuje nad nią głębszej refleksji.

W zakres tego typu filmów wchodzi komedie slapstickowe o bardziej złożonej fabule, jak "Młody Sherlock Holmes"¹⁹⁰ o młodym kinooperatorze, który zafascynowany postacią znanego detektywa postanawia rozwikłać zagadkę zegarka zaginionego ojcu jego ukochanej czy „Brzdąc”¹⁹¹ Charliego Chaplina opowiadający o kloszardzie wychowującym porzucone dziecko. Można zaliczyć do nich także komedie sytuacyjne jak "Beethoven"¹⁹², o psie, który wprowadza zamieszanie w uporządkowane życie ojca amerykańskiej rodziny, a także niektóre horrory jak „Oszukać przeznaczenie”¹⁹³ o grupie młodych ludzi, uciekających przed fatum, które przez układ powiązanych przyczynowo-skutkowo zdarzeń zachodzących w świecie dąży do pozbawienia ich życia. Przyczynowo-skutkowe są również filmy akcji czy proste filmy kung – fu jak wspomniany "Pijany mistrz"¹⁹⁴. Już natomiast "Wejście smoka"¹⁹⁵, który przedstawia filozofię wschodu na temat sztuk walki jest filmem z kolejnego poziomu, podobnie „Karate Kid”¹⁹⁶, którego bohater ma skłonność do większej autorefleksji oraz bogatsze relacje z innymi postaciami.

¹⁹⁰ Por. B. Keaton, 1924.

¹⁹¹ Por. Ch. Chalplin, 1921.

¹⁹² Por. B. Levant, 1992.

¹⁹³ Por. J. Wong, 2000.

¹⁹⁴ Por. W. Yuen, 1978.

¹⁹⁵ Por. R. Clouse, 1973.

¹⁹⁶ Por. J., G. Avildsen, 1984.

Podobnie jednak jak w przypadku filmów poprzedniego rodzaju tak do filmów przyczynowo-skutkowych zaliczam te, które aspirują pod względem operacji intelektualnych do wyższego poziomu rozwoju narracji, ale generalnie nie przejawiają kluczowych dla nich cech. Przykładem takiego filmu jest "Yamakasi – współcześni samurajowie"¹⁹⁷ o młodzieńcach zafascynowanych akrobacjami wykonywanymi w przestrzeni miejskiej, którzy postanawiają obrabować bogatych ludzi, by zdobyć pieniądze na operacje chorego chłopca. Mimo historii, która ma potencjał na głębszą refleksję niemal w całości skupia się ona na widowiskowych rabunkach, których dokonują bohaterowie.

Patrząc na taki przekrój narracji i filmów zaliczanych do rodzaju przyczynowo-skutkowego ktoś może być zaskoczony, że jest on taki pojemny, ale wbrew pozorom jest to bardzo logiczna klasyfikacja. Często bowiem o narracjach z tego rodzaju mówi się, że są rozrywką, że można przy nich „wyłączyć myślenie”, bo wydarzenia są w nich połączone prostymi operacjami przyczynowo-skutkowymi. Łatwo natomiast zauważyć, że „rozrywka” jakiej dostarczają może „ogłupiać” bądź „uczyć bawiąc”.

Charakterystycznym dla tej fazy środkiem filmowym jest montaż równoległy pozwalający ukazywać w sposób zmienny wydarzenia dziejące się w tym samym czasie oraz retrospekcje, ukazujące zdarzenia minione mające wpływ na bieżącą akcję filmową, podczas gdy w filmach bajkowo-baśniowych mamy głównie do czynienia z jednością akcji. Podobnie montaż syntetyzujący pozwalający na robienie skrótów wizualnych w ukazywaniu zdarzeń i czynności wynika ze zdolności operacji intelektualnych odzwierciedlonych w tego rodzaju filmach do rozumienia ciągłości czasu i przestrzeni.

¹⁹⁷ Por. J. Seri, A. Zeitoun, 2001.

3.1.4 Filmy mityczne

Filmy te, podobnie jak odpowiadające im narracje, są odzwierciedleniem procesów przetwarzania informacji młodzieńczego etapu (po 12 roku życia) rozwoju poznawczego (faza myślenia formalnego) oraz emocjonalnego według Piageta. Zanim przystąpię do ich omówienia nadmienię, że myślenie formalne jest w proponowanym przeze mnie podziale podstawą dwóch typów narracji, różniących się stopniem jego zaawansowania. Dlatego najpierw przedstawię cechy charakterystyczne dla filmów mitycznych, będących odzwierciedleniem myślenia formalnego, mniej zaawansowanego, a następnie przejdę do omówienia filmów symbolicznych, odpowiadających jego bardziej dojrzałej formie.

Na wstępie odniosę się do prostej analogii, która pomoże określić charakter filmów mitycznych. Okres młodzieńczy rozwoju poznawczego, emocjonalnego i będącego ich wynikiem wolitywnego, jak i narracja mityczna, cechują się tym, że konstruują systemy, koncepcje, "teorie" rzeczywistości. Jak dziecko myśli od problemu do problemu, a odzwierciedlająca to myślenie narracja przebiega od sytuacji do sytuacji, tak człowiek młody tworzy teorie i próbuje wyłonić zasadę rzeczywistości, a narracja mityczna przedstawia ją za pomocą pewnych systemów. Tymi systemami są często mity, takie jak kompleks Edypa, kompleks Elektry, mit nuklearnej rodziny, mit wielopokoleniowej rodziny, mit upadłej kobiety, mit bohatera, mit wielkiego miasta, mit wsi, mit blokowisk, mit przedmieść, mit policjanta, mit pielęgniarki, mit zachowania w drogiej restauracji, mit kibica i anty-mity, w których poszczególne, odwracalne relacje składają się na kolejne. Innymi słowy narracja mityczna opiera się w dużej mierze na bogactwie kultury¹⁹⁸. Nie jest tu już jednak odzwierciedlona tylko logika powiązań między rzeczami, wartościami i relacjami społecznymi, tak jak w narracji przyczynowo – skutkowej, ale uwypuklone są systemy, w jakich te rzeczy, wartości i relacje występują. Pojawia się logika zdań, idei pozbawionych oparcia w percepcji, doświadczeniu czy nawet przeświadczeniu. Stąd częstym zabiegiem stosowanym w tego rodzaju filmach jest monolog wewnętrzny bohatera. Te konstruowane przez bohatera systemy mogą nie odpowiadać znanej nam rzeczywistości, ale być jej modyfikacją czy też, mówiąc ściślej, jej egocentryczną wersją, często naiwną i chimeryczną. Stopniowo zaś będzie się w nich pojawiało dążenie bohatera do adaptacji do społeczeństwa, właśnie poprzez asymilację i akomodację funkcjonujących w nim mitów i schematów. Dlatego też narracje mityczne

¹⁹⁸ Por. M. Hendrykowski, *Narracja w filmie i ruchomych obrazach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.

występują zarówno przy okazji filmu, takiego jak "Amelia"¹⁹⁹ o młodej dziewczynie konstruującej "swoją" wizję świata, jak i "Dziewczyna z perłą"²⁰⁰, którego bohaterka poznaje XVIII-wieczną wersję relacji społecznych oraz uniwersalną sferę relacji damsko – męskich.

Film mityczny cechuje się tym, że często jego bohater lub bohaterka poznaje głębiej rzeczywistość i w oparciu o nią tworzy na jej temat hipotezy i wyprowadza z nich wnioski. Bohatera tego typu filmów może cechować przeświadczenie o wszechmocy refleksji²⁰¹, jak gdyby świat miał podporządkować się stworzonym przez niego systemom. Dzieje się tak w filmie "Królewicz olch"²⁰², opowiadającym o nastolatku, który, pozostając pod silnym wpływem matki, pracuje nad teorią światów równoległych. Z drugiej strony narracja tego typu często pokazuje bohatera, który mając swój wyobrażony system, konfrontuje go z rzeczywistością i ostatecznie dostosowuje go do niej. Tak zresztą dzieje się we wspomnianym filmie, gdy bohater wraz z pojawieniem się dotąd nie widzianego ojca godzi się z niemożnością sprostania naukowemu wyzwaniu i uniezależnia się od matki, przełamując w ten sposób kompleks Edypa. Jak więc widać, rozwój procesów intelektualnych i emocjonalnych zakłada decentrację "ja", czyli zdolność do panowania nad "sobą" i dobrowolne wtopienie osobowości w społeczeństwo dorosłych. W ten sposób kształtowanie osobowości oraz narracja mityczna przeciwstawione są brakowi reguł, czyli uleganiu popędom czy pożądaniam oraz podporządkowaniu przymusowi z zewnątrz. Ponieważ osobowość może kształtować się dopiero, gdy człowiek jest w stanie dokonywać refleksji oderwanej od materialnych rzeczy, to zawiązuje się ona pod koniec dzieciństwa (8-12 lat) wraz z „autonomiczną organizacją reguł i wartości oraz utwierdzeniem woli jako regulacji i moralnej hierarchizacji dążeń.”²⁰³ Z tego też względu częstokroć bohaterowie filmów mitycznych są w wieku około 12 lat, natomiast tworzenie się osobowości jest częstym tematem tego typu narracji. O silnej osobowości mówimy, kiedy człowiek jest zdolny poskromić własny egocentryzm i bronić jakiejś sprawy całym swoim działaniem, dlatego też przykładami filmów mitycznych są niektóre filmy wojenne, jak "Przełęcz ocalonych"²⁰⁴ o chłopaku, który chcąc służyć w wojsku jako sanitariusz, odmawia ćwiczeń z bronią palną, filmy

¹⁹⁹ Por. J. P. Jeunet, 2001.

²⁰⁰ Por. P. Webber, 2003.

²⁰¹ Por. J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 62.

²⁰² Por. K. Czekaj, 2016.

²⁰³ J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 63.

²⁰⁴ Por. M. Gibson, 2016.

przygodowe, jak trylogia „Władcy pierścieni”²⁰⁵ o Hobbicie, który musi porzucić swoje uporządkowane życie, by ratować pokój na świecie, filmy drogi typu "Wszystko za życie"²⁰⁶, o absolwencie college'u, który rezygnuje z perspektywy ustabilizowanego życia, by zaszyć się w dziczy. Dzięki rodzącej się osobowości bohater filmu mitycznego ustanawia się już nie jako niższy, jak ma to miejsce w przypadku dziecka, ale jako równy starszym od siebie, choć czuje się od nich odmienny. Chce więc przewyższyć ich i zadziwić, przekształcając świat. Połączenie to owocuje często pewnego rodzaju mesjanizmem²⁰⁷. Uczucia religijne na tym etapie rozwoju są również intensywne (niekiedy zresztą również w sensie negatywnym). Młody bohater zaczyna więc włączać się w społeczność dorosłych za pośrednictwem projektów, programów życia, planów, reform²⁰⁸. Przykładem takiego film jest „Boże Ciało”²⁰⁹, którego bohater, wychowanek zakładu poprawczego nie mogąc pójść do seminarium, realizuje swoje pragnienie zostania kapłanem, podszywając się pod księdza na wiejskiej parafii. Tam swoim doświadczeniem Boga próbuje pomóc lokalnej społeczności w przepracowaniu traumy, która nimi rządzi. Z kolei program życia młodych dziewcząt jest ściślej związany z relacjami międzyosobowymi, w związku z czym bohaterki narracji mitycznych tworzą raczej hierarchie wartości uczuciowych niż systemy teoretyczne.²¹⁰ Tematem wielu filmów tego typu jest miłość, ale często oparta na własnej idei bohaterki, jak ma to miejsce we wspomnianej wcześniej „Amelii”²¹¹. Często jest to miłość niedojrzała czy idealistyczna, choć pozornie bez złudzeń, jak w komediach romantycznych typu „Sabrina”²¹², o współczesnym Kopciuszku, córce szofera, w której zakochują się dwaj synowie pracodawcy jej ojca. Uczuciowość w tego typu narracji nadal jest oderwana od rzeczywistości, choć oczywiście jest w większym stopniu złożona z uczuć międzyosobniczych niż uczuć ogólnych. Natomiast prawdziwa adaptacja do społeczeństwa dokonuje się z chwilą, kiedy bohater, często młody człowiek, przekształca się z teoretycznego reformatora w praktycznego realizatora. Innymi słowy to pogodzenie formalnego myślenia z realnością rzeczy dokonuje się przez praktyczne doświadczenie, najczęściej w postaci odpowiedzialności związanej z założeniem rodziny czy z podjęciem pracy zawodowej. Dobrym przykładem narracji

²⁰⁵ Por. P. Jackson, 2001-2003.

²⁰⁶ Por. S. Penn, 2007.

²⁰⁷ J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 64.

²⁰⁸ Por. Tamże, s. 64.

²⁰⁹ Por. J. Komasa, 2019.

²¹⁰ Por. J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 65.

²¹¹ Por. J. P. Jeunet, 2001.

²¹² Por. B. Wilder, 1954.

mitycznej jest monomit, czyli „wyprawa bohatera” Josepha Campbella²¹³, jednak kryterium uznania narracji za mityczną nie jest podporządkowanie jakiemuś schematowi przebiegu akcji, ale stosowanie określonego rodzaju operacji intelektualnych i emocjonalnych. Oprócz wspomnianych wyżej filmów, wśród filmów mitycznych można znaleźć horrory, jak „Dziecko Rosemary”²¹⁴, o młodej kobiecie, typowej przedstawicielce klasy średniej, która stopniowo odkrywa, że jest ofiarą demonicznego kultu osób z najbliższego otoczenia. Przykładami filmów mitycznych są również typowe filmy o dojrzewaniu, jak „Wszystko co kocham”²¹⁵, „Slumdog. Milioner z ulicy”²¹⁶, o bohaterach, którzy z niedojrzałych i naiwnych wyrostków stają się świadomymi skomplikowania rzeczywistości i relacji międzyludzkich młodzieńcami czy „Strasznie głośno, niesamowicie blisko”²¹⁷ o chłopcu chorym na Aspergera, który pod wpływem śmierci ojca przełamuje swoją aspołeczność i staje się samodzielny. Do filmów mitycznych zaliczam również te, które częściowo odzwierciedlają bardziej zaawansowane operacje narracji symbolicznej, jak to się dzieje w przypadku wspomnianego już filmu "Królewicz Olch"²¹⁸, w którym na przykład taka sama fryzura matki i syna oznacza ich uzależniającą więź, czy „Hero”²¹⁹, który poprzez legendę o dzielnych wojownikach jest refleksją na temat ofiary z własnego życia i boskiej opatrności ingerującej w losy świata.

Środki filmowe²²⁰ charakterystyczne dla tego rodzaju narracji to na przykład te, które wynikają z tradycji filmowej i wzorców kulturowych. Są to chociażby typy bohaterów: detektywa, femme fatale, młodego gniewnego, superbohatera, odkrywającego swoje moce, czy rekwizyty, jak okulary, pieniądze w walizce, czarna kominiarka lub nieatrakcyjny bądź w wersji anty-mitu bardzo atrakcyjny wygląd czarnych charakterów.

²¹³ Por. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski, Zakład wydawniczy „NOMOS”: Kraków 2013.

²¹⁴ Por. R. Polański, 1968.

²¹⁵ Por. J. Borcuch, 2010.

²¹⁶ Por. D. Boyle, 2008.

²¹⁷ Por. S. Daldry, 2011.

²¹⁸ Por. K. Czekaj, 2016.

²¹⁹ Por. Y. Zhang, 2002.

²²⁰ Por. B. Brown, *Cinematography. Sztuka operatorska*, przeł. Agnieszka Oryl, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2018.

3.1.5 Filmy symboliczne

Kolejnym rodzajem filmów opartych na bardziej złożonej formie myślenia formalnego są filmy symboliczne. Odzwierciedlona w nich narracja wynika z adaptacji człowieka do społeczeństwa i posługuje się funkcjonującymi w kulturze symbolami, robi to jednak w sposób wykraczający poza związki mityczne. Filmy odpowiadające temu etapowi rozwoju odzwierciedlają w sobie operacje asymilacji znanych symboli i mitów do rzeczywistości ekranowej. Narracja ta przeformułowuje mity i symbole w sposób dogodny do przekazania filmowych znaczeń. Wychodzi więc poza operacje funkcjonujące w ramach związków mitycznych i kreuje klasyfikacje i przyporządkowania odmienne, ale znane w społeczeństwie, także jeśli chodzi o filmowe konwencje. Tak się dzieje na przykład w filmie „Pasja”²²¹, w scenie śmierci Jezusa na krzyżu, gdy znany mit deszczu symbolizującego płacz świata za odchodzącym dobrym człowiekiem, w tym przypadku samym Zbawicielem, będący jednocześnie w filmie „Ben-Hur”²²², opowiadającym o rówieśniku Jezusa, deszczem łask, który obmywa z trądu tytułowego bohatera, w filmie Mela Gibsona zostaje zamieniony w symbol łez Boga Ojca, współcierpiącego ze swoim Synem. Ujęcie na Kalwarię z lotu ptaka nagle rozmywa się i traci ostrość, co okazuje się być spowodowane kroplą, która spada z niego w dół, w czasie lotu przypominając swoim kształtem i kolorem ziemię widzianą z kosmosu. W ten sposób jeden związek mityczny został zamieniony lub też wzbogacony o inny, jednak także dobrze znany.

Ten dojrzały etap myślenia oraz narracja mu odpowiadająca cechuje się tym, że „logiczne operacje zaczynają być transponowane z płaszczyzny konkretnej manipulacji na płaszczyznę samych idei, wyrażonych w jakimkolwiek języku.”²²³ To znaczy, że człowiek myślący formalnie już nie tylko potrafi operować w myślach przedmiotami, ale jest w stanie podjąć refleksję nad tymi operacjami, a wyobrażenie przedmiotów zastąpić przez zdania czy słowa i podobnie jak z przedmiotami może uczynić z samymi wyobrażeniami. Tego typu refleksja pozwala więc na dedukowanie wniosków z hipotez, a nie jedynie z czystych obserwacji. I tak bohaterowie filmów symbolicznych tworzą projekty życia, które konfrontują z rzeczywistością. Tak się na przykład dzieje w przypadku bohatera filmu „Amator”²²⁴, który w tym samym momencie, gdy rodzi się mu córka, odkrywa w sobie pasję filmowca, która rewiduje

²²¹ M. Gibson, 2004.

²²² W. Wyler, 1959.

²²³ J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, s. 61.

²²⁴ Por. K. Kieślowski, 1979.

jego dotychczasowy plan na spokojne życie. Równowaga w zakresie tego myślenia zostaje osiągnięta, gdy hipotezy tworzone przez bohatera nie są "oderwane" od rzeczywistości i egocentryczne, ale zobiektywizowane i adekwatne do niej. Bohater już nie konfrontuje ze światem swoich ideałów, jak to się dzieje w filmach mitycznych, ale podejmuje osadzone w rzeczywistości konkretne działania, jak w filmie "Złodzieje rowerów"²²⁵, w którym poszukiwanie ukradzionego roweru jest symbolem ciężkiego losu milionów ludzi, walczących o pracę i przetrwanie w trudnych powojennych czasach. Narracje i filmy tego rodzaju ukazują zmagania intelektualne, emocjonalne, wolitywne i moralne bohatera, gdy jest postawiony przed sytuacjami życia codziennego, które komplikują już nie wielkościowe, ale przyziemne cele.

Jego uczuciowość związana jest z często trudnymi wyborami, których musi dokonać, broniąc bądź reorganizując swoją hierarchię wartości, potrzeb i dążeń. Narracje te ukazują bohatera, który podobnie jak człowiek stykający się z trudem pracy czy założeniem rodziny, tworzy coraz bardziej rozległy system koordynacyjny związków, pojęć i wartości pod wpływem praw współdziałania z innymi członkami społeczeństwa. Jest to często bohater, który zostaje wystawiony na próbę i wymaga asymilacji nowej sytuacji, w jakiej się znajduje, do swojej pozornie ukształtowanej osobowości i programu życia²²⁶. O osobowości można bowiem mówić dopiero wtedy, gdy osoba ma zdolność intelektualną do adaptacji do środowiska lub dostosowania go do siebie. Bywa natomiast, że bohater tego typu narracji jest bezradny wobec sprzeczności, niespójności, niepełności, niepewności czy przerostu informacji zawartych w rzeczywistości. W związku z tym przez większość filmu działa w ramach stereotypów obecnych już w kulturze, nie przekraczając ich bądź podejmując taką próbę, ale ostatecznie utrwała jeden z nich lub wychodzi poza schemat dopiero pod koniec filmu. Sytuacja tego typu występuje właśnie w filmie „Amator”²²⁷, gdy bohater postawiony wobec wyboru szczęścia rodzinnego lub realizacji filmu zdaje się nie być zdolnym do dokonania wyboru, a ostatnia scena, w której mówi do kamery o porodzie swojej żony może być zarówno zinterpretowana jako ostateczny wybór rodziny bądź właśnie filmu. Podobnie bohater filmu „Chrzest”²²⁸ staje wobec sytuacji, której nie potrafi ani zasymilować ani zakomodować. Po wyjściu z wojska przyjeżdża do kolegi, który kiedyś uratował go od utonięcia. Ma zostać ojcem chrzestnym jego dziecka, ale

²²⁵ Por. V. Sica, 1948.

²²⁶ Por. *Studia z psychologii dziecka*, s. 61.

²²⁷ Por. K. Kieślowski, 1979.

²²⁸ Por. M. Wrona, 2010.

po kilku dniach dowiaduje się, że młody ojciec za każdy dzień życia płaci haracz mafiosowi, którego brat siedział przez niego w więzieniu, a ponieważ kończą mu się pieniądze wkrótce ma zostać zabity. Bohater chce z jednej strony ratować życie kolegi, a z drugiej ma świadomość okrucieństwa mafiosów, dla których sam zaczyna pracę, dlatego po chrzcie dziecka topi swego kolegę na oczach gangsterów. Chrzest, który w kulturze chrześcijańskiej jest rytuałem przejścia ze śmierci do życia, jest oprócz tytułowego wydarzenia jednocześnie przejściem do wieczności dla przyjaciela bohatera, przejściem do śmierci jego samego, gdyż odebrał życie człowiekowi, który kiedyś go uratował oraz chrztem bojowym w środowisku mafijnym.

Filmem symbolicznym jest również „Wodzirej”²²⁹, którego tytułowy bohater, by zdobyć angaż na wodzireja podczas sylwestra transmitowanego w telewizji donosi na swoich kolegów z pracy. W tym przypadku można mówić o patologicznym mechanizmie kształtowania osobowości i o refleksji prowadzącej bohatera do działania zgodnie ze schematami negatywnymi społecznie, wbrew regułom współdziałania. By zaspokoić swoje potrzeby i ambicje dyskredytuje kolegów, ale jednocześnie sam poniża się i sprzedaje kobiecie, która dostarcza mu dyskryminujące ich informacje. Ostatecznie uzyskuje wspomniany angaż, więc pozornie wygrywa, ale faktycznie przegrywa, gdyż zawdzięcza go nie podstępny praktykom, ale szczerzej rozmowie z redaktorem telewizji, którego na samym początku przedstawianych w filmie zdarzeń prosi o tę posadę. Z jednej strony ma poczucie, że zasłużył na sukces, z drugiej zaś jego przyjaciel uświadamia mu, że zasłużył na wzgardę. Pobity w świetle świateł, zostaje sam, poniżony, zagubiony w swych ambicjach i maskach, nie rozumiejąc, że sam zapracował na los, który go spotkał.

Środki filmowe odzwierciedlające tego typu narrację symboliczną, to na przykład komponowanie kadru, tak by nabrał symbolicznego znaczenia, symboliczne traktowanie koloru, rekwizytu, wykorzystywanie symbolicznych miejsc lub kopiowanie obrazów będących symbolami. Przykład takich zabiegów widać w filmie „Pociąg”²³⁰, ukazującym pasażerów jadących nad morze, którzy w czasie podróży i nagonki na mężczyznę, który zamordował swoją żonę i ukrywa się gdzieś wśród nich, odsłaniają swe prawdziwe oblicza, a tytułowy pojazd staje się symbolem głodu ich uczuć. I tak na przykład we wspomnianym filmie scena, w której pasażerowie tytułowego pociągu biegną za uciekającym mordercą znajduje swój finał na cmentarzu. Tam wszyscy rzucają się na niego i dokonują zbiorowej egzekucji, wyżywa się na nim zwłaszcza

²²⁹ F. Falk, 1977.

²³⁰ Por. J. Kawalerowicz, 1959.

jeden z pasażerów, który został trafiony rzuconym przez niego kamieniem. Uciekający morderca rzucił nim natomiast tylko w obronie, gdyż to goniący go pasażerowie pierwsi zaczęli rzucać w niego kamieniami. Tę sytuację w prosty sposób można odnieść do scen biblijnych, a zwłaszcza do tej, w której nikt z rządnych sprawiedliwości mężczyźni nie rzucił kamieniem w nierządnicę, gdyż żaden z nich, nie był bez grzechu. W filmie „Pociąg” pasażerowie rzucają jednak kamienie za uciekającym mordercą, jakby byli od niego lepsi, bez winy. Po chwili jednak okazuje się, że po dokonanej na nim egzekucji mężczyzna leży nieprzytomny. Na wszystkich pada wtedy strach i myśl, że oto sami stali się mordercami. Czy w związku z tym ich też powinno się ukamienować? Moment, gdy wszyscy rzucili się na mężczyznę jest ukazany z lotu ptaka, co sprawia, że pasażerowie przypominają bardziej zwierzęta, sępy rzucające się na ofiarę niż ludzi. Te wszystkie zabiegi nadają tej scenie mocny, symboliczny charakter.

Symboliczne środki mogą być zastosowane także w innego rodzaju filmach. Na przykład w filmie „Powrót”, opowiadającym o ojcu, który po latach nieobecności powraca do swoich dwóch synów, z których jeden podporządkowuje się mu, a drugi buntuje wobec niego. W filmie tym są użyte stare fotografie schowane w starej Biblii na strychu. Przedstawiają one zbuntowanego syna jako niemowlę, które składa dłoń w piąstkę, wysuwając dwa palce do góry, niczym Chrystus na obrazach. Ten symbol dopuszcza interpretacje, w której zbuntowany syn, co prawda nie jest Zbawicielem, ale, jak każdy chrześcijanin, jest —jak Chrystus— dzieckiem Bożym. Z drugiej strony jego ojciec staje się symbolem Ojca, który zbawia, gdyż chcąc go ratować, oddaje za niego swoje życie. Symbol ten, uzyskany z pewnej transformacji jest jednak znany, gdyż w Trójcy Świętej Ojciec, Syn i Duch stanowią jedność, transformacja ta mieści się więc w ramach narracji symbolicznej. Gdyby natomiast wykaczała poza znane symbole wtedy wchodziłaby w zakres kolejnego rodzaju narracji.

3.2 Implikacje restrukturalizacyjne i autotranscendentne

Koncepcja zaburzeń osobowości Andrzeja Jakubika, która jest zgodna z podejściem do osobowości Jeana Piageta, służy charakterystyce dojrzałej osobowości, z którą niewątpliwie wiąże się postulowany przez kontynuatorów Piageta postformalny poziom myślenia. Dlatego w oparciu o nią zostaje sformułowana charakterystyka kolejnego rodzaju narracji. Koncepcja ta zwraca również uwagę na kolejne kryteria różnicowania procesów przetwarzania informacji, jakimi są mechanizmy regulacyjne osobowości oraz siła stymulacji, jakiej widz doświadcza, gdy odzwierciedla w sobie film.

3.2.1 Filmy restrukturalizacyjne

Etap postformalny rozwoju psychicznego postulowany przez kontynuatorów²³¹ myśli Piageta, przez niego samego nie był sformułowany, choć wspominał o nim jako o fazie, w której człowiek godzi myślenie z realnością rzeczy, to znaczy, że tak zwana postformalna faza rozwoju myślenia człowieka powinna cechować się ukształtowaną, dojrzałą osobowością z adekwatną wewnątrz i zewnątrz „strukturą ja”, która powinna dalej wzrastać. W pewnym sensie osobowością taką charakteryzowali się bohaterowie narracji symbolicznych, jednak często okazywało się, że nie jest tak do końca. Dlatego kolejny rodzaj narracji opieram na koncepcji dojrzałej osobowości według Andrzeja Jakubika, która jest zgodna z koncepcją Piageta. Ten etap rozwoju nazywam restrukturalizacyjnym od nazwy prawidłowych mechanizmów regulacyjnych, które sprawiają, że „struktura ja” zawiadująca osobowością staje się coraz bardziej złożona i adekwatna do rzeczywistości. Główną jednak rolę w ich ukształtowaniu odgrywają procesy poznawcze, które umożliwiają przetworzenie zakodowanych informacji w „strukturze ja”, wzbogacenie ich treści, wzrost złożoności, hierarchizacji i centralizacji.

²³¹ Por. E. Gurba, *Wczesna dorosłość* w: J. Trempała (red.), *Psychologia rozwoju człowieka*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 298 – 303.

Taki proces jest zgodny z postulowanym przez inne koncepcje kontynuatorów myśli Piageta charakterem tego etapu jako fazy myślenia pozwalającego syntetyzować sprzeczności, ujmować dynamikę zjawisk i uwzględniać złożoność systemów oraz ich zależności. Jest to okres charakteryzujący się ponadto wyzwoleniem ze schematów społecznych, przekraczaniem myślenia hipotetyczno-dedukcyjnego i wzbogaceniem myślenia o nowe, sprzeczne informacje i dokonywaniem w oparciu o nie wyborów. Takie też procesy będzie odzwierciedlać narracja i film restrukturalizacyjny. Należy jednak zaznaczyć, że w sytuacjach zbyt wysokiego poziomu aktywacji procesy restrukturalizacyjne mogą działać odmiennie. To znaczy zamiast kształtować myślenie o większej złożoności mogą powodować myślenie zniekształcone, uboższe w treści, egocentryczne, a towarzyszyć mu będą mechanizmy, takie jak intelektualizacja, zaprzeczanie, wyparcie urojenia, natręctwa, fobie, somatyzacje, agresja, zachowania rozładowujące i manipulacyjne.

Poniżej przedstawię przykłady obu wymiarów narracji restrukturalizacyjnej. W obu z nich bohater godzi sprzeczności pojawiające się wraz z aktywnością zawodową, życiem rodzinnym i społecznym, w jednych robi to jednak w sposób rozwojowy, a w drugich — w patologiczny²³². W fazie symbolicznej bohater konfrontował się z rzeczywistością, opierając się na wypracowanym systemie wartości, który ulegał rozszerzeniu i rozbudowaniu. W przypadku sprzeczności wartości często natomiast stawał wobec impasu lub rozwiązywał go dopiero pod koniec filmu. W przypadku procesów restrukturalizacyjnych dochodzi natomiast do rozwiązań wykraczających poza te zawarte w znanych schematach. Narracje tego typu będą więc odzwierciedlały nie tylko asymilację przez bohatera problemu do schematów, które posiada, ale również ich akomodację, by umożliwić asymilację problemu oraz przebudowę wykraczającą poza typowe podejście do problemu. Dzieje się tak na przykład w filmie „Nietykalni”²³³, którego bohater, czarnoskóry chłopak po wyjściu z więzienia zostaje zatrudniony przez sparaliżowanego milionera. Dobrze znane schematy recydywisty, czarnoskórego przestępcy, służącego, bogacza, wszystkie są po kolei restrukturalizowane. I tak na przykład, czarnoskóry chłopak okazuje się być empatyczny i uczciwy, nie ma zamiaru okraść swojego pracodawcy, nie chce go wykorzystać, a jednocześnie nie wchodzi w rolę niewolnika, służącego, ale przyjaciela.

²³² Por. A Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, s. 246.

²³³ Por. O. Nakache, E. Toledano, 2011.

Jest sobą, chce zadbać o swoje potrzeby, to znaczy zachować nową pracę, a z drugiej strony szacunek do siebie i swojej prywatności. Gdy na przykład córka jego pracodawcy wchodzi do jego pokoju bez pytania on po prostu ją z niego wyprasza, a później domaga się jej zdyscyplinowania przez ojca. Nie staje zatem w impasie wartości, ale znajduje wobec niego praktyczne rozwiązanie. Podobnie gdy musi wybrać między dwiema miłościami, do niepełnosprawnego przyjaciela, którym stał się dla niego jego pracodawca oraz do rodziny, która go potrzebuje, dokonuje przewartościowania sytuacji i wyboru rodziny. Tak samo w filmie „Życie jest piękne”²³⁴, bohater, który wraz ze swym synem trafia do obozu koncentracyjnego udaje przed nim, że wojna to tylko wielka gra, której zwycięzca otrzyma czołg. Ucieka się do tego oszustwa, by ochronić syna przed traumą, a zarazem ryzykuje, że zostanie zdemaskowany, co zagrozi życiu jego i dziecka. W obliczu sprzecznych wartości znajduje niekonwencjonalne rozwiązanie. Ktoś może zarzucić filmowi, że taka sytuacja jest nieprawdopodobna. Niemniej jednak w wielu scenach opiera się na psychologicznej wiarygodności, na przykład gdy bohater wykorzystuje zabawę w chowanego niemieckich dzieci odwiedzających obóz, po to, by pokazać synowi, że nie tylko on bierze udział w tej grze. Podobnie, gdy jego syn zostaje zabrany wraz z nimi na posiłek i mówi po włosku „dziękuję” bohater obraca tą sytuację w efekt nauki języka włoskiego i zanim przychodzi żandarm wszystkie dzieci za jego namową mówią włoskie „grazie”.

Drugi wymiar narracji tego rodzaju ukazuje natomiast filmy, które choć odzwierciedlają nieschematyczny sposób myślenia i działania, to dokonują tego za pomocą restrukturalizacji nieprawidłowej²³⁵. Polega ona na tym, że odzwierciedlone w narracji i filmie „ja realne” oraz „ja idealne” bohatera wraz z ich działaniami stają się nieadekwatne do rzeczywistości i do siebie nawzajem. Inaczej niż u bohatera, który ma świadomość horroru wojny, a tylko udaje przed swoim synem, bohaterowie filmów, w których dochodzi do restrukturalizacji nieprawidłowej spostrzegają siebie i rzeczywistość w sposób nieadekwatny i tak się w niej zachowują. Dzieje się tak na przykład w filmie „Memento”²³⁶, którego bohater nie ma pamięci krótkotrwałej i pamięta tylko zdarzenia sprzed urazu głowy, którego doznał, gdy nieznani sprawcy włamali się do jego domu i zabili jego żonę. Z tego powodu tatuuje na swoim ciele tropy, które mają pozwolić mu znaleźć mordercę żony. Co chwilę, gdy traci pamięć na

²³⁴ Por. R. Benigni, 1997

²³⁵ Por. A. Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, s. 204-206.

²³⁶ Por. Ch. Nolan, 2000.

nowo poznaje swoją tożsamość i dalej prowadzi śledztwo, aż w końcu odkrywa, że to on zabił swoją żonę jakiś czas po włamaniu, podając jej za dużą dawkę insuliny. Wtedy tatuuje na swoim ciele nieprawdziwą informację mylącą jego dalsze dochodzenie, gdyż nie potrafi żyć z poczuciem winy. Film ukazuje jego zachowanie wykraczające poza normy społeczne, ciągle mówienie tego samego, robienie notatek na ciele, a zarazem myślenie niezgodne z rzeczywistością, w którym oddala się od niej i tworzy jej fikcyjną wersję chroniącą jego „strukturę ja” przed informacjami z nią sprzecznymi. Jednocześnie jest to film restrukturalizacyjny w tym sensie, że widz wraz z przebiegiem akcji zdobywa coraz większą świadomość jego choroby i tego, że jego wizja rzeczywistości jest nieprawdziwa.

Innym przykładem nieprawidłowej narracji restrukturalizacyjnej jest „Interstellar”²³⁷. Opowiada on o kosmonaucie, żyjącym w apokaliptycznej wersji rzeczywistości, w której ludzie umierają, brakuje surowców i jedzenia. W tej sytuacji on wbrew swoim umiejętnościom zostaje rolnikiem. Ostatecznie ratuje świat, udając się do odległych planet, skąd przyszłe pokolenia wysyłają mu wskazówki, mające uratować go przed nadchodzącą zagładą. Fabuła brzmi „nie z tego świata” i gdyby ktoś z naszych znajomych uważał, że jest takim kosmonautą, słysząc go pomyślelibyśmy, że jest odrealniony, bo to nie jest zgodne z rzeczywistością, która jest nam znana. Co prawda film jest osadzony gdzieś w przyszłości, ale z punktu widzenia obecnej rzeczywistości procesy poznawcze, które odzwierciedla nie mogą być uznane za prawidłowe, gdyż opierają się jedynie na fikcji, a nie na faktach. Zupełnie inaczej niż w przypadku naukowca, który głosi niewyobrażalne na jego czasy teorie, jak Kopernik czy Einstein, opierając się jednak na obserwacjach i badaniach naukowych.

Są też takie filmy, jak "Stulatek, który wyskoczył przez okno i zniknął"²³⁸, które z jednej strony nie tylko akomodują i konfigurują ze sobą symbole, ale je również przekształcają, z drugiej natomiast odzwierciedlają dużą niezgodność „struktury ja” bohaterów z rzeczywistością. Film ten opowiada o staruszku, który ucieka z domu starców w dniu swoich setnych urodzin i zaczyna wspominać swoje życie, które jest zmodyfikowaną wersją znanych nam faktów historycznych. Film ten jest restrukturalizacyjny, ale w sensie dezintegracji. Choć zachodzi w nim przeformułowanie symboli, to zastosowana nieschematyczność myślenia jest absurdalna, na przykład symbol podwójnego agenta, którym w swoim czasie był nasz bohater, z oznaczania osoby prowadzącej wyrafinowaną grę zmienia swój sens i wyraża

²³⁷ Por. Ch. Nolan, 2014.

²³⁸ Por. F. Hergern, 2013.

kogoś naiwnego, kto nie ukrywa przed żadną ze stron intencji prowadzenia akcji wywiadowczej dla strony przeciwnej, co kończy się tym, że obu im przekazuje fałszywe informacje przygotowywane przez przeciwników. Bohater nie przejmuje się śmierciami, których jest świadkiem lub które sam spowodował, ani kradzieżą, której dokonuje wraz z innymi. Zachowuje się jakby te informacje do niego nie docierały, kwituje je powiedzeniem „jest co jest, a będzie co ma być”. Na poziomie emocjonalnym bohater kontroluje więc swoje emocje poprzez intelektualizację, a inne postaci stosują mechanizmy rozładowujące, jak zachowania seksualne, niszczenie rzeczy, nadmierne picie, taniec, walka itp.²³⁹. Bohater tego filmu łamie więc schematy społeczne, nie można przewidzieć dalszego przebiegu jego działań, wymyka się myśleniu hipotetyczno-dedukcyjnemu, odzwierciedla więc procesy restrukturalizacyjne, ale jego „struktura ja” jest nieadekwatna do rzeczywistości, są one więc nieprawidłowe.

Podsumowując, film restrukturalizacyjny może jak „Nietykalni”²⁴⁰ ukazywać złożone procesy hierarchizacji potrzeb, uczuć, wartości oraz podejmowania decyzji. Z drugiej strony może, przy jednoczesnym odzwierciedlaniu większej niestandardowości myślenia i wykraczaniu poza schematy społeczne, zamiast większego zniuansowania procesów emocjonalnych i wolitywnych odzwierciedlać nieprawidłowe procesy mechanizmów obronnych, agresję, kłamstwo, manipulację, manię wielkości, mocy i kontroli, autoagresję, depresję, poczucie niższości, reagowanie instynktowne, popędowe jak w filmie „Stulatek, który wyskoczył przez okno i zniknął”²⁴¹. Narracja restrukturalizacyjna może również wychodzić poza znane schematy myślenia, ale nie prowadzi do większej zgodności z rzeczywistością, tylko kreować zupełnie nową, opartą na fantazjach, projekcjach, utopiach czy manipulacjach, jak w filmie „Memento”²⁴². Wtedy jest restrukturalizacyjna, ale nieprawidłowo.

Do filmów restrukturalizacyjnych zaliczam oprócz wyżej wspomnianych dramatów, komedii, filmów psychologicznych, detektywistycznych, thrillerów także inne, jak „Frantz”²⁴³, którego bohater, francuski żołnierz II wojny światowej przyjeżdża na grób Niemca, którego zabił. Gdy spotyka jego rodzinę podaje się za jego przyjaciela. Z jednej strony chce przynieść pocieszenie rodzinie i odzyskać wewnętrzny spokój, ale z drugiej — ryzykuje zdemaskowanie i jeszcze boleśniejsze zranienie bliskich

²³⁹ Por. A. Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, s. 248.

²⁴⁰ Por. O. Nakache, E. Toledano, 2011.

²⁴¹ Por. F. Hergem, 2013.

²⁴² Por. Ch. Nolan, 2000.

²⁴³ Por. F. Ozon, 2016.

zmarłego. Bohater mimo tych sprzeczności nie rezygnuje i wciela w życie swój wcześniejszy plan. Podobnie czyni asystent akademicki, bohater restrukturalizacyjnego filmu „Barwy ochronne”²⁴⁴. By wyjść poza układy panujące na uczelni i zadośćuczynić sprawiedliwości społecznej dopuszcza się nadużyć, broni w konkursie językoznawczym pracę studenta z uczelni, którą dyskryminuje jury, ale sam przyjmuje ją do konkursu już po terminie zgłoszeń. Z kolei inne filmy restrukturalizacyjne ukazują swoją złożoność w sytuacjach ekstremalnych, takich jak zagrożenie życia. Przykładem takiego filmu jest „Dunkierka”²⁴⁵ ukazująca losy żołnierzy II wojny światowej, którzy nie zachowują się jak dzielni wojownicy, ale starają przeżyć w absurdalnych i nieprzewidywalnych warunkach, a gdy wracają do kraju z poczuciem przegranej, okazuje się, że są dla innych bohaterami. Podobnie „The Hurt Locker. W pułapce wojny”²⁴⁶ opowiadający o saperze, który mimo śmierci wielu swoich kolegów, ciągle wraca na teren walk, nie z powodu wewnętrznego przymusu, poczucia winy czy uzależnienia od adrenaliny, ale z miłości do swego syna, dla którego chce lepszego świata. Są też takie filmy restrukturalizacyjne, które ukazują złożoność prawdy, jak „Chata”²⁴⁷, o mężczyźnie, do którego Bóg przychodzi w trzech osobach, by pomóc mu przebaczyć mordercy i gwałcicielowi jego córki. Przykładem tego rodzaju narracji są także filmy detektywistyczne, na przykład „Colombo”²⁴⁸, którego bohater nieustannie łamie schematy myślenia i rekonstruuje rzeczywistość, odsłaniając mordercom drobne poszlaki, które wskazują ich winę. Inne filmy restrukturalizacyjne ukazują natomiast złożoność i skomplikowanie życia zwykłych ludzi. Należy do nich film „Dobre chęci”²⁴⁹, ukazujący trudności w stworzeniu związku i wychowaniu dzieci dwojga młodych ludzi, pochodzących z różnych warstw społecznych czy „Happy-Go-Lucky, czyli co nas uszczęśliwia”²⁵⁰, opowiadający o młodej dziewczynie, która w zdarzeniach swego życia stara się dostrzegać jego pozytywną stronę.

²⁴⁴ Por. K. Zanussi, 1976.

²⁴⁵ Por. Ch. Nolan, 2017.

²⁴⁶ Por. K. Bigelow, 2008.

²⁴⁷ Por. S. Hazeldine, 2017.

²⁴⁸ Por. R. Irving, 1968-2003.

²⁴⁹ Por. I. Bergman, 1992.

²⁵⁰ Por. M. Leigh, 2008.

Natomiast elementy narracji restrukturalizacyjnej mogą występować także w połączeniu z narracjami innego rodzaju i pojawiają się w filmach mitycznych, takich jak „Amelia”²⁵¹, o dziewczynie żyjącej w świecie wyobraźni, w której ogrodowy krasnal zostaje przetransformowany w symbol globtrotera, „Zjawa”²⁵², którego bohater przemierza długą drogę i dokonuje ekstremalnych rzeczy po to, by zabić mordercę swego syna, po czym postanawia nie wymierzać mu kary, „Biały Bóg”²⁵³, w którym psy stają się symbolem dyskryminowanych grup rasowych, „Jak Bóg da”²⁵⁴ o lekarzu ateście, który by poznać księdza, który zafascynował jego syna, wymyśla dla siebie nową tożsamość oraz „Przełęcz ocalonych”²⁵⁵, którego bohater swoim podejściem do wojny zmienia sposób rozumowania innych żołnierzy.

Narracja restrukturalizacyjna przeformułowuje również rzeczywistość filmową w wymiarze środków filmowych poprzez niestandardowe, nowe użycie już znanych bądź wprowadzenie zupełnie nowych technik. Na przykład w filmie „The big short”²⁵⁶, kilkakrotnie dochodzi do przekraczania przez bohaterów rzeczywistości filmowej poprzez zwracanie się wprost do kamery i widza. Nie jest to zabieg nowy, ale restrukturalizuje standardowy sposób opowiadania. Podobnie dzieje się, gdy w jednej ze scen kilku bankierów w jednym z biurowców omawia skomplikowaną kwestię rynku kredytów hipotecznych i nagle odzywa się narrator, który tłumaczy widzowi, że poruszony problem wyjaśni mu dziewczyna popijająca szampana i leżąca w wannie wypełnionej pianą. Scena z dziewczyną nawiązuje w swojej estetyce do reklam mydła, dodatkowo jest w niej zastosowany montaż syntetyzujący wykorzystywany często w filmach akcji, co uatrakcyjnia scenę. Po wyjaśnieniu wspomnianej ekonomicznej kwestii, film wraca do w połowie przerwanej sceny dziejącej się w biurowcu. Takich przykładów restrukturalizacji zastosowanych w filmach jest jednak wiele. Choćby we wspomnianym filmie „Memento”²⁵⁷, film rozgrywa się wstecz, od sceny finałowej do sceny początkowej, a pierwsza scena jest odtwarzana „od tyłu”.

²⁵¹ Por. J. P. Jeunet, 2001.

²⁵² A. Inarritu, 2015.

²⁵³ Por. K. Mundruczó, 2014.

²⁵⁴ Por. E. Falcone, A. Gassman, 2015.

²⁵⁵ Por. M. Gibson, 2016.

²⁵⁶ Pror. A. McKay, 2015.

²⁵⁷ Por. Ch. Nolan, 2000.

3.2.2 Filmy zrównoważone i niezrównoważone

Narracje i filmy restrukturalizacyjne pokazały wyraźnie, że w ramach jednego rodzaju narracji mogą występować filmy diametralnie różne, które tylko na poziomie procesów intelektualnych i społecznych są w podobny sposób niekonwencjonalne, gdyż godzą sprzeczności i przekształcają obowiązujące symbole i schematy. Z kolei na poziomie „struktury ja” mogą odzwierciedlać procesy zupełnie odmienne, służące jej rozwojowi bądź usztywnieniu. Wynika to z funkcjonowania mechanizmów obronnych, wśród których restrukturalizacyjne służą prawidłowemu rozwojowi osobowości, a pozostałe, czyli obronne, odreagowania, i manipulacyjne oraz restrukturalizacyjne w sposób nieprawidłowy prowadzą do jej zaburzenia. Dla uwidocznienia różnic między nimi wprowadzam w niniejszej pracy dodatkowe kryterium rozróżniania rodzajów narracji i filmów, a jest nim zrównoważenie bądź niezrównoważenie odzwierciedlonej w filmie „struktury ja”. W ten sposób do tej pory wyróżnione narracje i filmy dzielę na zrównoważone, gdy odzwierciedlają zrównoważoną i adekwatną do rzeczywistości „strukturę ja” oraz na niezrównoważone, gdy odzwierciedlają zaburzoną i nieadekwatną względem świata realnego „strukturę ja”.

W osobowości prawidłowej "ja realne" i "ja idealne" są adekwatne do siebie nawzajem, to znaczy niezbyt odległe²⁵⁸, ale nie tożsame, oraz adekwatne do rzeczywistości, to znaczy odzwierciedlają obiektywną strukturę zjawisk. Filmy zrównoważone to te, które na przykład pokazują bohatera potwierdzającego swoje "ja realne", albo zbliżającego się do swego "ja idealnego" przez swoje czyny i osiągnięte cele lub zmieniającego swoje "ja", by były bardziej zgodne z rzeczywistością. Niezrównoważone natomiast pokazują bohatera lub świat, jako rozbieżnych z rzeczywistością, nie ulegających zmianom, lub znajdujących potwierdzenie dla swojej „struktury ja” przez treści nierealne, lub fałszujące prawdę. Innymi słowy w filmie zrównoważonym bohater szuka przyczyn swojego problemu lub rozwiązuje trudności, które ma poprzez zmianę swojego postępowania tak, by było ono bardziej adekwatne do rzeczywistości. Natomiast w filmie niezrównoważonym zrzuca winę za swoje problemy i niepowodzenia na innych, korzysta z używek, żeby się rozładować lub próbuje przypodobać się osobom, od których jest zależny, czy też tworzy sobie urojeniową bądź nerwicową wersję rzeczywistości, w której jego trudności są spowodowane ludźmi, którzy go prześladują, bądź chorobą, która go trapi. Należy przy

²⁵⁸ Por. A. Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, s. 195.

tym pamiętać, że określenie filmu bądź narracji jako zrównoważonych, bądź niezrównoważonych, odnosi się do rodzaju procesów przetwarzania informacji, które w sobie odzwierciedlają. Z tego względu film może być jednocześnie zrównoważony i niezrównoważony, a ściślej mówiąc zawierać elementy narracji zrównoważonej i niezrównoważonej. Podobnie bowiem jak w osobowości człowieka obok mechanizmów regulacyjnych rozwojowych, mogą pojawiać się patologiczne, a człowiek, który zazwyczaj szuka przyczyny swoich problemów może, gdy te go przerosną, stać się agresywnym, tak też może w filmie zachowywać się bohater. Generalnie więc taki film jest zrównoważony, choć zawiera w sobie element narracji niezrównoważonej.

Warto przy tym nadmienić, że zrównoważenie narracji bądź filmu nie jest określone tylko zachowaniem bohatera i tym jak traktuje rozbieżności informacji docierające do jego „struktury ja”, ale także tym, czy świat przedstawiony w filmie odzwierciedla obiektywną strukturę zjawisk²⁵⁹. Gdyż podobnie jak bohater filmu z punktu widzenia świata filmowego może być niezrównoważony jak postać Jokera w filmie „Mroczny rycerz powstaje”²⁶⁰ jest niezrównoważona z punktu widzenia mieszkańców Gotham, Batmana i widza, tak też świat przedstawiony w filmie może być niezrównoważony z punktu widzenia obiektywnej rzeczywistości, jak w filmie „Thor”²⁶¹. Z punktu widzenia widza i rzeczywistości, którą zna, film przedstawiający światy równoległe, a w jednym z nich boga piorunów, ma „strukturę ja” nieadekwatną do rzeczywistości, opartą na restrukturalizacji urojeniowej, dlatego taki film jest niezrównoważony. Natomiast film „Piękny umysł”²⁶² o naukowcu cierpiącym na schizofrenię paranoidalną, któremu wydaje się, że pracuje dla służb specjalnych, mimo iż zawiera w sobie elementy narracji niezrównoważonej jest przykładem narracji zrównoważonej. Świat nieadekwatny jest w nim bowiem przedstawiony jako urojeniowy a bohater zmienia swoją „strukturę ja” tak, iż staje się ona zrównoważona i adekwatna do obiektywnej rzeczywistości. Punktem odniesienia dla oceny zrównoważenia świata przedstawionego i odzwierciedlonych w nim obrazów „ja” jest świat realny, bowiem zarówno widz, jak i autor, żyją w nim. I nawet jeśli dla bohatera filmu to, co robi może być zasadne i adekwatne do „jego świata”, jak jest to dla osoby zaburzonej psychicznie, to nie jest takie, dla „normalnych” ludzi. Dlatego to

²⁵⁹ Por. *Tamże*, s. 162.

²⁶⁰ Por. Ch. Nolan, 2012.

²⁶¹ Por. K. Branagh, 2011.

²⁶² Por. R. Howard, 2001.

adekwatność bohatera jak i świata przedstawionego do realnego świata jest kryterium zrównoważenia bądź niezrównoważenia narracji.

Ta adekwatność świata przedstawionego do rzeczywistości przejawia się również w wieku bohaterów. Osiąganie zrównoważenia przez stosowanie mechanizmów restrukturalizacyjnych, to zdolność wzrastająca w trakcie rozwoju. Należy mieć to na uwadze oceniając filmy pod względem tego kryterium, gdyż zrównoważenie powinno być tym wyraźniejsze, im bardziej zaawansowany jest rodzaj narracji odzwierciedlający poznawcze i emocjonalne procesy rozwojowe. I jak film bajkowo-baśniowy, którego bohater, kot, myśli, że płatek śniegu jest obdarzony życiem, może zostać uznany za zrównoważony, jeśli w ogóle przykładać do niego to kryterium, tak podobny proces myślowy bohatera filmu restrukturalizacyjnego będzie już przejawem niezrównoważenia. Tak samo w filmie mitycznym, gdy bohater jest nastolatkiem dopuszczalne jest, by jego "ja idealne" i świata było nieco wyidealizowane i uproszczone, natomiast przy bohaterze dorosłym taka utrzymująca się idealizacja będzie świadectwem niezrównoważenia.

Zrównoważenie bądź niezrównoważenie należy traktować jako dodatkowe kryterium podziału rodzajów narracji i filmów. Należy również zauważyć, że ponieważ kryterium to jest oparte na mechanizmach regulacyjnych „struktury ja”, to może się odnosić tylko do tych rodzajów narracji, w których te mechanizmy zaczynają się pojawiać. Najwcześniej zaś to się dzieje w fazie rozwoju odpowiadającej narracji bajkowo-baśniowej. W niej której odróżnia „ja” od otaczającej go rzeczywistości, choć podchodzi do niej jeszcze bardzo egocentrycznie i nie ma ukształtowanej osobowości. Ta bowiem pojawia się w fazie rozwoju odpowiadającej narracji przyczynowo-skutkowej. Podział ten może więc być zastosowany z dużą ostrożnością do narracji bajkowo-baśniowej, a trafnie odnosi się do narracji przyczynowo-skutkowej, mitycznej, symbolicznej, czy restrukturalizacyjnej, nie ma natomiast zastosowania do narracji sensoryczno-motorycznej. Do filmów zrównoważonych zaliczam filmy bajkowo-baśniowe typu "Przygody Misia Uszatka"²⁶³, o grupie zaprzyjaźnionych zwierząt, które bawiąc się poznają otaczający ich świat, naturę i zasady społeczne. Podobnie traktuję film przyczynowo-skutkowy „Dziewczyna i chłopak"²⁶⁴, którego bohater, w wyniku zamieszania jest zmuszony podszywać się pod siostrę, przez co uczy się rozwiązywać konflikty nie siłą i agresją, ale rozmową. Zaliczam do nich również mityczny film

²⁶³ Por. D. Zawilski i in., 1975-1987.

²⁶⁴ Por. S. Loth, 1977.

„Przełęcz ocalonych”²⁶⁵, którego bohater jest przeciwnikiem używania broni, za co jest szykanowany i pobity przez kolegów, ale ponieważ nie odpowiada agresją, nie donosi na nich i wytrwale broni swoich wartości, to zyskuje ich szacunek i odmienia swoją pozycję w jednostce. Zrównoważony jest także symboliczny film „Złodzieje rowerów”²⁶⁶, w którym bohater, gdy zostaje okradziony z roweru będącego jego głównym narzędziem pracy nie upija się i nie wyżywa na nikim, ale rozpoczyna poszukiwania. Podobnie gdy w poczuciu bezradności sam dokonuje kradzieży, na której zostaje przyłapany, nie wypiera się jej i nie atakuje innych, ale świadomy swego przewinienia jest gotowy przyjąć zasłużoną karę. Wspomniany już wcześniej bohater restrukturalizacyjnego filmu „Nietykalni”²⁶⁷, w sytuacjach trudnych i wewnętrznie sprzecznych również nie reaguje agresją, ale stara się zmieniać rzeczywistość, czy też zaadaptować do niej swoje pozytywne podejście.

Podobnie filmy niezrównoważone odzwierciedlają w sobie mechanizmy nieprawidłowe, sztywne, nie wzbogacające „strukturę ja”, ale ją zubażające. Do nich zaliczane są mechanizmy obronne spowodowane lękiem przed zagrożeniem, które polegają na zakłócaniu odbioru informacji oraz ich dalszego przetwarzania²⁶⁸. Przejawia się to w wyparciu, tłumieniu, zaprzeczaniu informacjom postrzeganym jako negatywne bądź projekcji swoich cech na innych, deklarowaniu postaw odwrotnych do przeżywanych, bądź fantazjowaniu, czyli wyobrażaniu sobie posiadania wartości i realizacji celów faktycznie nie posiadanych i nie realizowanych. Przykładem takiego filmu jest „Stulatek, który wyskoczył przez okno i zniknął”²⁶⁹, którego bohater lekceważy zgony ludzi, które spowodował. Podobnie w mitycznym filmie „Gwiezdne wojny. Część III - Zemsta Sithów”²⁷⁰ „ja realne” i „ja idealne” młodego Anakina Skywalker’a są dalekie od siebie, a on zamiast pracować nad sobą stosuje mechanizmy obronne, zniekształca informacje, które do niego docierają i zmienia znaczenie tych, które ma w pamięci. Inne mechanizmy, które występują w filmach niezrównoważonych polegają na rozładowaniu napięcia emocjonalnego poprzez czynności fizyczne wymagające dużo energii, silną ekspresję emocjonalną, zachowania werbalne, agresywne, antyspołeczne, seksualne, pokarmowe, spożywanie alkoholu bądź narkotyków.²⁷¹ Dzieje się tak zarówno w filmach przyczynowo-skutkowych typu

²⁶⁵ M. Gibson, 2016.

²⁶⁶ V. de Sica, 1948.

²⁶⁷ O. Nakache, E. Toledano, 2011.

²⁶⁸ Por. A. Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, s. 211.

²⁶⁹ Por. F. Hergern, 2013.

²⁷⁰ Por. G. Lucas, 2005.

²⁷¹ Por. A. Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, s. 215.

„Szybcy i wściekli: Hobbs i Shaw”²⁷², w których niemal jedyną reakcją bohaterów w sytuacji stresu, frustracji czy emocji negatywnych jest agresja fizyczna. Oprócz tego w filmach niezrównoważonych odzwierciedlone są mechanizmy manipulacyjne, które polegają na manipulowaniu ludźmi za pomocą zwiększania własnej, szeroko rozumianej atrakcyjności, jak to czyni bohater filmu „Utalentowany pan Ripley”²⁷³, ubogi chłopak, który przejmuje tożsamość bogatego rówieśnika. Stosuje on również samoprezentację pośrednią oraz negatywną mającą na celu uzyskanie współczucia i pomocy zgodnie z zasadą „pomóż słabszemu”. Do zachowań manipulacyjnych zaliczane są również zachowania agresywne, które dostarczają pozytywnej stymulacji, lub zaspokajają potrzeby uznania, czy pozwalają wywiązać się ze swoich ról społecznych. Filmem, który je odzwierciedla jest już wspomniany „Szybcy i wściekli: Hobbs i Shaw”²⁷⁴. Ostatnim przykładem nieprawidłowych mechanizmów regulacyjnych jest restrukturalizacja nieprawidłowa polegająca na wyłączeniu określonych informacji zakodowanych w strukturach systemu. Objawia się to na przykład przez nadanie im nowego znaczenia bądź zaburzenia pamięci. Mechanizm ten jest odzwierciedlony w filmie „Memento”²⁷⁵, którego bohater wypiera z pamięci niewygodne dla niego informacje.

Jeśli chodzi o wymiar emocjonalny to zrównoważenie wyraża się przede wszystkim w zdolności do samokontroli emocjonalnej, to znaczy w zdolności do tłumienia lub wyrażania swoich emocji²⁷⁶, w zależności od tego jakie zachowanie jest optymalne w stosunku do kontekstu sytuacyjnego. Postaci filmów zrównoważonych będą zatem kontrolowały swoje emocje, a bohaterowie filmów niezrównoważonych będą miały z tym duże problemy, lub w ogóle nie będą ich kontrolowały.

Kryterium oceny zrównoważenia bądź niezrównoważenia środków filmowych jest również to, czy odzwierciedlają kontrolę emocjonalną oraz czy są zgodne z obiektywną strukturą zjawisk. Zatem nieustannie trzęsąca się kamera z ręki, przekrzywiająca horyzont, ukazująca fragmenty twarzy i postaci może być elementem składającym się na niezrównoważenie filmu jak w „Blair witch project”²⁷⁷ horrorze o młodych ludziach kręcących amatorskimi kamerkami samych siebie podczas wyprawy do nawiedzonego lasu. Z kolei w filmie „Niemożliwe”²⁷⁸ opowiadającym o tsunami w

²⁷² Por. D. Leitch, 2019.

²⁷³ Por. A. Minghella, 1999.

²⁷⁴ Por. D. Leitch, 2019.

²⁷⁵ Por. Ch. Nolan, 2000.

²⁷⁶ Por. A. Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, s. 156.

²⁷⁷ Por. D. Myrick, E. Sánchez, 1999.

²⁷⁸ Por. J. A. Bayona, 2012.

Tajlandii w 2004 roku sceny, w których ciało bohaterki jestmiotane przez fale a kamera się trzęsie są ukazane adekwatnie do rzeczywistości zatem w sposób zrównoważony. Z drugiej strony harmonijne, statyczne kadry mogą odzwierciedlać zrównoważenie, ale mogą również oznaczać coś przeciwnego, gdy ukazują śmierć człowieka, którą bohater zupełnie się nie przejmuje jak w filmie "Stulatek, który wyskoczył przez okno i zniknął"²⁷⁹.

3.2.3 Filmy silnie i słabo stymulujące

Jakubik zwraca uwagę na to, że równowaga systemu jakim jest „struktura ja” oprócz mechanizmów regulacyjnych jest również warunkowana przez wartość stymulacyjną samej informacji. Stąd wartość stymulacyjna narracji stanowi kolejne kryterium ich rozróżnienia. Wspomniana wartość stymulacyjna zależy (nie biorąc pod uwagę różnic indywidualnych odbiorców) od: cech jakościowych narracji, czyli ich zgodności ze strukturami odbiorcy (punktem odniesienia jest „typowy” odbiorca) oraz ich cech ilościowych, czyli częstości informacji jaką zawierają w danej jednostce czasu. Na podstawie tych kryteriów różnicuję filmy na dwie kategorie: silnie i słabo stymulujące. Te silnie stymulujące zazwyczaj odzwierciedlają silne, emocjonalne bodźce lub wiążą się z intensywną stymulacją. Narracje silnie stymulujące często odzwierciedlają ciągłą zmianę, koncentrację na teraźniejszości, nietrwałość i słabość międzysobowych związków uczuciowych a w działaniach bohaterów ukazują silną ekspresję emocjonalną, słabe zróżnicowanie emocji, proste sposoby ich wyrażania, włącznie z działaniami agresywnymi, paniką²⁸⁰. Zachodzi w nich głównie regulacja równowagi w „strukturze ja” poprzez mechanizmy popędowo-emocjonalne, które wiążą się z dominacją kodu konkretno-obrazowego a nie semantycznego (abstrakcyjnego)²⁸¹ toteż w filmach tego typu obraz dominuje nad dialogiem. Natomiast w narracjach słabo stymulujących dominują mechanizmy restrukturalizacyjne oraz zachodzi stały dopływ informacji, co umożliwia odbiorcy ich stopniową organizację i tworzenie sieci wzajemnych relacji i sprzężeń.

²⁷⁹ Por. F. Hergern, 2013.

²⁸⁰ Por. A. Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, s.156.

²⁸¹ Por. Tamże, s.158.

Przykładami narracji silnie stymulujących są w przypadku filmów sensoryczno-motorycznych reklamy i teledyski, w których relacje międzyludzkie są oparte na emocjach i fizycznym dotyku. Z kolei przykładem silnie stymulującego filmu bajkowo-baśniowego jest „Dragon Ball”²⁸², którego bohater przeżywa wiele przygód, spotyka wiele postaci, jest bardzo ekspresyjny, impulsywny, a swoje problemy i frustracje rozwiązuje za pomocą agresji. Natomiast film przyczynowo-skutkowy „Transformersy”²⁸³ odzwierciedla regulację popędowo-emocjonalną, jego bohater głównie działa, nie ma czasu na zastanowienie, ciągle gdzieś jedzie, przed czymś ucieka, ukrywa się bądź broni się. Jeśli natomiast chodzi o narrację i filmy symboliczne i restrukturalizacyjne, to z reguły są one słabo stymulujące, gdyż odzwierciedlają bardziej złożone procesy intelektualne, które zazwyczaj nie idą w parze z silną stymulacją.

Z kolei do filmów słabo stymulujących zaliczyć można niektóre filmy sensoryczno-motoryczne jak na przykład „Superstruna”²⁸⁴, animacja kształtów strun, bajkowo-baśniowe takie jak serial „Przygody Misia Uszatka”²⁸⁵, którego bohaterowie tworzą trwałe, przyjacielskie relacje i wyznaczają sobie cele realne do osiągnięcia, przyczynowo-skutkowe jak komedie slapstickowe z Busterem Keatonem na przykład „Młody Sherlock Holmes”²⁸⁶, w której emocjonujące i ciągle nowe zdarzenia są przedstawiane jedna po drugiej, przez co mogą być stopniowo organizowane przez operacje intelektualne. Podobnie dzieje się w filmie mitycznym „Strasznie głośno, niesamowicie blisko”²⁸⁷, którego bohater, chory na Aspergera chłopiec traci ojca w ataku terrorystycznym na World Trade Center. Traumatyczne wydarzenie będące punktem zwrotnym filmu, a także ciągle nowe miejsca akcji i bohaterowie nie przeszkadzają w stopniowej organizacji informacji, gdyż wspomniane zmiany nie są skumulowane, ale rozłożone w czasie i następują jedna po drugiej. Ta stopniowa prezentacja nowych wydarzeń również sprawia, że symboliczny film „Amator” o zaopatrzeniowcu zafascynowanym kinem jest słabo stymulujący, podobnie zresztą jak restrukturalizacyjna, filmowa opowieść o żołnierzu współczującym rodzinie swego frontowego przeciwnika pt.: „Frantz”²⁸⁸.

²⁸² Por. D. Nishio, 1986 – 1989.

²⁸³ Por. M. Bay, 2007.

²⁸⁴ Por. A. Jobczyk, 2009.

²⁸⁵ Por. D. Zawilski i in., 1975-1987.

²⁸⁶ Por. B. Keaton, 1924.

²⁸⁷ Por. S. Daldry, 2011.

²⁸⁸ Por. F. Ozon, 2016.

Często filmy słabo stymulujące są zrównoważone, gdyż ich bohaterowie konfrontują się z rzeczywistością. Na przykład brat i siostra w filmie „Dziewczyna i chłopak” podszywając się pod siebie nawzajem są zmuszeni dokonać zmian w swojej „strukturze ja”. Z kolei filmy silnie stymulujące często są niezrównoważone, gdyż na przykład świat w nich przedstawiony jest nieadekwatny do rzeczywistości, a ich bohaterowie przejawiają potrzebę agresji bądź popisywania się jak w filmie „Szybcy i wściekli: Hobbs i Shaw”²⁸⁹. Niemniej są filmy silnie stymulujące, ale zrównoważone. Przykładem takiego filmu jest mityczny "Apocalypto"²⁹⁰ opowiadający o młodym Indianinie, którego wioska zostaje zmasakrowana a on musi walczyć o życie swoje i bliskich. Mimo silnie stymulujących wydarzeń, częstych zwrotów akcji, wielu zachowań agresywnych, świat i bohaterowie na ogół nie są „odrealnieni”, ale znajdują swoje uzasadnienie w rzeczywistości, a ich „ja” są wzajemnie adekwatne. Mogą być jednak filmy mityczne słabo stymulujące, ale za to niezrównoważone, na przykład "Gwiezdne wojny. Część III - Zemsta Sithów"²⁹¹, w którym prezentowane wydarzenia nie są silnie stymulujące, ale zachowanie bohatera jest nieadekwatne do rzeczywistości.

Środki filmowe odzwierciedlające narracje silnie stymulujące to te, które kumulują bądź powtarzają bodźce w krótkich odstępach czasu, czyli szybki montaż, intensywne strzały i wybuchy, uderzenia i ciosy przedstawiane w filmach walki oraz dynamiczna praca kamery wymagające od odbiorcy szybkiej organizacji podawanych informacji, lub wręcz ją uniemożliwiające. Z kolei narracje słabo stymulujące stosują środki, które nie uruchamiają silnych emocji i dostarczają informacji o umiarkowanej intensywności zarówno w obrazie, jak i w dźwięku, takie jak na przykład długie ujęcia, szerokie plany i statyczne kadry.

3.2.4 Filmy naturalne, autotranscendentne, niespójne i rozbieżne

Choć koncepcje Jakubika i Luigiego Rulli są od siebie niezależne, to przy przekładaniu wniosków z nich płynących na wymiar narracji i filmów można potraktować je jako wzajemnie uzupełniające się przy założeniu, że Rulla niektóre mechanizmy regulacyjne jak na przykład zachowania agresywne utożsamia z niektórymi potrzebami, czyli w tym przypadku potrzebą agresji. Zgodnie z koncepcją Piageta, którą potwierdza również ujęcie Jakubika człowiek całe życie rozwija swoje

²⁸⁹ Por. D. Leitch, 2019.

²⁹⁰ Por. M. Gibson, 2006.

²⁹¹ Por. G. Lucas, 2005.

procesy przetwarzania informacji, tak że obejmują kolejne wymiary jego aktywności od fizycznej, przez czasową, społeczną, po semantyczną tworząc subiektywny model rzeczywistości²⁹². Stąd też narracje odpowiadające kolejnym poziomom rozwoju są coraz bardziej złożone. Procesy przetwarzania informacji to nie tylko myślenie, ale także procesy emocjonalne, jednak to od złożoności procesów poznawczych zależą stosowane przez "struktury ja" mechanizmy regulacyjne, które z kolei mają wpływ na zgodność oraz hierarchizację potrzeb i wartości. I ta wzajemna zgodność oraz hierarchizacja potrzeb i wartości stanowi kolejne kryterium, ze względu na które dokonuję dalszego rozróżnienia narracji wyróżnionych na podstawie odzwierciedlonych w nich mechanizmów regulacyjnych. Jest to rozróżnienie subtelne, nie tak istotne jak podział narracji na zrównoważone i niezrównoważone, jednak przydatne w szczegółowych analizach i możliwe do wykorzystania w badaniach naukowych. Film może odzwierciedlać w sobie podporządkowanie potrzeb wartościom służącym rozwojowi lub odwrotnie ukazywać brak spójności między nimi, lub dominację potrzeb egocentrycznych nad wartościami. Objawia się to poprzez odzwierciedlane w filmie postawy bohaterów oraz elementy świata przedstawionego, takie jak układy społeczne, zdarzenia, miejsca, przedmioty, co pozwala zgodnie z koncepcją Jakubika i Rulli dzielić narracje zrównoważone i odpowiadające im filmy na:

1. naturalne - narracja odzwierciedla podporządkowanie potrzeb wartościom naturalnym
2. autotranscendentne - narracja odzwierciedla podporządkowanie potrzeb wartościom autotranscendentnym, które kierują człowieka ku czemuś, co jest poza nim i mogą być motywacją do autentycznego poświęcenia dla drugiej osoby i Boga
 - egocentryczne – w których celem jest doskonalenie samego siebie
 - filantropijne – w których celem jest doskonalenie wspólnoty ludzkiej, co powinno doprowadzić do udoskonalenia jednostki,
 - teocentryczne – w których celem jest zjednoczenie z Bogiem, i naśladowanie Jezusa w miłości.

²⁹² Por. A. Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, s. 154.

Z kolei narracje niezrównoważone i odpowiadające im filmy można zgodnie z tym kryterium podzielić na:

1. niespójne – narracja odzwierciedla niepodporządkowanie potrzeb wartościom naturalnym bądź autotranscendentnym. Wartości są w filmie pozorowane, deklarowane bądź przejawiane, ale nie wprost, niejawnie bądź nieświadomie są zaspokajane potrzeby rozbieżne. Wartości mogą też być autentyczne, ale obecne i realizowane w sposób znikomy, bądź potrzeby nie są im podporządkowane.
2. rozbieżne – narracja odzwierciedla podporządkowanie wartości potrzebom rozbieżnym. Wartości naturalne i autotranscendentne nie występują, bądź są, ale zamiast nich, jawnie bądź w ukryciu, są świadomie zaspokajane potrzeby rozbieżne.

Jeśli chodzi o rozróżnienie narracji bądź filmów sensoryczno-motorycznych ze względu na wartości, to nie odzwierciedlają one „struktury ja”, gdyż są zbyt proste i nie dzielą się na zrównoważone i niezrównoważone. Innymi słowy nie dochodzi w nich do hierarchizacji potrzeb i wartości. Wśród narracji i filmów zrównoważonych wyróżniam narracje naturalne, w których wartościom takim jak zdrowie, dobrobyt, sukces, piękno, przyjaźń, siła woli bohater podporządkowuje swoje potrzeby. Zaliczają się do nich narracje i filmy bajkowo-baśniowe jak "Przygody Misia Uszatka"²⁹³, którego bohater wraz z przyjaciółmi poznaje piękno otaczającego go świata i uczy się jego zasad, a także dobrych manier. Są też wśród nich narracje i filmy przyczynowo-skutkowe jak "Mów mi Rockefeller"²⁹⁴, o rodzeństwie, które okradzione podczas zagranicznego wyjazdu rodziców musi wykazać się inicjatywą i pomysłowością, by zadbać o swój byt, a także mityczne jak "Wszystko za życie"²⁹⁵, w którym bohater przemierza Amerykę, by dotrzeć do lasów dzikiej Alaski i uciec od zakłamanego społeczeństwa. Mimo iż pod koniec swojej wyprawy zdaje się dochodzić do odkrycia sensu i celu życia, który upatruje w byciu z innymi, to przez większość filmu realizuje wartości naturalne, takie jak przebywanie na łonie natury i budowanie siły woli. Do filmów zrównoważonych, naturalnych i symbolicznych należy film "Złodzieje rowerów"²⁹⁶, gdyż główną troską jego bohatera jest byt rodziny, z kolei do restrukturalizacyjnych "Happy – Go – Lucky, czyli co nas uszczęśliwia"²⁹⁷ o młodej nauczycielce, która zawsze stara się dostrzeżeć jasną stronę życia a jej pragnieniem jest

²⁹³ Por. D. Zawilski, 1975-1987.

²⁹⁴ Por. W. Szarek, 1990.

²⁹⁵ Por. S. Penn, 2007.

²⁹⁶ Por. V. de Sica, 1949.

²⁹⁷ Por. M. Leigh, 2008.

zrobienie prawa jazdy i ułożenie sobie życie z miłym mężczyzną.

Filmy zrównoważone autotranscendentne to często filmy mityczne ze względu na tendencje mesjanistyczne bohaterów tego typu narracji, którzy chcą naprawić rzeczywistość według własnego projektu bądź rozwinąć się i przekroczyć własne ograniczenia. Do tego rodzaju należą również filmy restrukturalizacyjne, gdyż prezentują najwyższy poziom rozwoju poznawczego i hierarchizacji wartości, ale można wśród nich znaleźć także bajkowo-baśniowe, co wynika z dziecięcego posłuszeństwa autorytetom, dla którego są zdolne do wielu poświęceń. Przykładem narracji i filmu zrównoważonego, mitycznego i autotranscendentnego egocentrycznego jest „Slumdog. Milioner z ulicy”²⁹⁸ o chłopaku ze slumsów w Indiach, który walczy o lepszy byt i dziewczynę, którą kocha. Z kolei do narracji zrównoważonych autotranscendentnych filantropijnych można zaliczyć narracje i filmy przyczynowo-skutkowe jak pierwsze odcinki serialu "Rodzina zastępcza"²⁹⁹, którego bohaterowie podporządkowują swoje potrzeby dobrobytu wartości poświęcenia dla innych. Należą również do nich również filmy mityczne jak „Hero”³⁰⁰, o wojowniku, który poświęca swe życie, by przynieść pokój wszystkim mieszkańcom Królestwa Chin oraz restrukturalizacyjne jak „Barwy ochronne”³⁰¹, którego bohater walczy o uczciwość i transparentność uczelni, na której pracuje. Z kolei filmy zrównoważone, autotranscendentne teocentryczne to na przykład bajkowo-baśniowy "Marcelino, chleb i wino"³⁰², którego bohater, mały chłopiec, oddaje życie, by zjednoczyć się z Chrystusem, a także mityczny film "Ida"³⁰³ o nowicjusze, która rezygnuje z perspektywy małżeństwa na rzecz złożenia ślubów Bogu, który nadaje sens jej życiu. Do tego rodzaju należy również restrukturalizacyjny film „Ludzie Boga”³⁰⁴ o zakonnikach, którzy mimo grożącego im ataku terrorystycznego zgodnie z przykazaniem miłości postanawiają nie opuszczać swojego klasztoru i mieszkańców z ich wioski. Podobnie restrukturalizacyjny film "Chata"³⁰⁵ pokazuje jak Bóg pomaga głównemu bohaterowi przebaczyć mordercy i gwałcicielowi jego córki.

²⁹⁸ Por. D. Boyle, 2008.

²⁹⁹ Por. M. Kwieciński i in., 1999-2003.

³⁰⁰ Por. Y. Zhang, 2002.

³⁰¹ Por. K. Zanussi, 1976.

³⁰² Por. L. Vajda, 1955.

³⁰³ Por. P. Pawlikowski, 2013.

³⁰⁴ Por. X. Beauvois, 2010.

³⁰⁵ Por. S. Hazeldine, 2017.

Narrację niezrównoważoną, niespójną odzwierciedlają niektóre narracje mityczne, gdyż przedstawiają swoich bohaterów w procesie uporządkowania wewnętrznego i uzgadniania postaw z potrzebami, a potrzeb z wyznawanymi wartościami, czemu mogą towarzyszyć niespójności. Niespójne mogą być również narracje symboliczne, gdy ich bohater konfrontuje nieegocentryczne wartości z rzeczywistością, ale nie chce wcielić ich w życie, a także restrukturalizacyjne, jeśli dochodzi w nich do nieprawidłowych mechanizmów regulacyjnych. Przykładem narracji niezrównoważonej, niespójnej jest symboliczny film "Wodzirej"³⁰⁶, gdyż jego bohater mimo iż przejawia wartości naturalne, takie jak dobrobyt i sukces, a pozornie przyjaźń i miłość, to jest nieświadomy tego, że realizuje przez nie potrzebę ekshibicjonizmu oraz unikania urazu psychicznego.

Jeśli chodzi o narracje i filmy niezrównoważone, rozbieżne, to elementy tego rodzaju narracji mogą odzwierciedlać w sobie narracje przyczynowo – skutkowe, w których wartości, takie jak sprawiedliwość, uczciwość są podporządkowane potrzebom rozbieżnym jak agresja i potrzeba ekshibicjonizmu. Oznacza to, że ich bohaterowie podchodzą do siebie i innych w sposób lekceważący, cyniczny, a także przejawiają potrzebę popisania się i agresywnych lub brawurowych zachowań. Wśród tego rodzaju narracji mogą też jednak być filmy restrukturalizacyjne, które odzwierciedlają restrukturalizację nieprawidłową lub inne mechanizmy obronne. Z kolei przykładem filmu mitycznego, którego bohater w okresie wyboru wartości staje po złej stronie i zamiast rozwijać swoją osobowość i zamiłowanie do piękna, to deformuje ją i realizuje potrzebę agresji, doznawania opieki i oparcia czy unikania urazu psychicznego jest film „Utalentowany Pan Ripley”³⁰⁷.

Jeśli chodzi o środki filmowe, to wartości w tego rodzaju filmach są odzwierciedlane poprzez symbole występujące w scenografii, na przykład krzyż, czy postać Jezusa w filmie "Ida"³⁰⁸ lub przyroda w filmie "Wszystko za życie"³⁰⁹. Również punkt widzenia kamery i oświetlenie pomniejszające bądź gloryfikujące postaci i ich zachowania, za którymi stoją wartości, służą temu celowi.

Powyższa analiza pokazuje, że istnieją podobieństwa między filmami wyróżnionymi ze względu na odzwierciedlone w nich potrzeby i wartości, bez względu na rodzaj narracji wyróżniony w oparciu o teorię Piageta i Jakubika, a tym samym

³⁰⁶ Por. F. Falk, 1977.

³⁰⁷ Por. A. Minghella, 1999.

³⁰⁸ Por. P. Pawlikowski, 2013.

³⁰⁹ Por. S. Penn, 2007.

potwierdza sensowność tego kryterium podziału. Podobnie zasadne są pozostałe kryteria dzielące filmy na zrównoważone i niezrównoważone czy silnie bądź słabo stymulujące. Oczywiście największe różnice między rodzajami narracji i filmów są związane są z różnymi poziomami złożoności procesów przetwarzania informacji, niemniej jednak przy tworzeniu, jak i analizowaniu narracji filmowych przydatne jest uwzględnianie wszystkich wymienionych kryteriów. Sam uczyniłem to, pracując nad filmem, którego analizę zawiera kolejny podrozdział.

3.3 Narracja w filmie doktorskim w świetle ujęcia eklektycznego

Z reguły filmy dzieli się na fabularne i dokumentalne³¹⁰, niektórzy³¹¹ wyróżniają jeszcze animowane i eksperymentalne a w ramach już wymienionych rodzajów liczne gatunki. Zgodnie z zaproponowaną przeze mnie klasyfikacją podziały filmów ze względu na fakty, fikcje bądź temat, określone typy bohaterów, ikonografie czy nawet środki filmowe są niewystarczające i oddalają rozwój myśli o narracji filmowej od jej istoty. Musical „Dźwięki muzyki”³¹², opowiadający o młodej nowicjusze, która zakochuje się w ojcu dzieci, którymi się opiekuje ma bowiem więcej wspólnego z „Dziewczyną z perłą”³¹³, historią służącej malarza Jana Vermeera, która odkrywa swoją kobiecość, niż ze „Skrzypkiem na dachu”³¹⁴, musicaliem opowiadającym o ojcu żydowskiej rodziny, który stawia czoła trudom życia. Z kolei „Dziewczyna z perłą” ma mniej wspólnego z filmami dokumentalnymi o słynnych malarzach wyprodukowanych przez BBC niż z filmem „Slumdog. Milioner z ulicy”³¹⁵, o chłopcu wychowanym na ulicy, który — grając o 20 milionów rupii w popularnym show — walczy również o swoją ukochaną. Natomiast wspomniane filmy dokumentalne mają więcej wspólnego z filmami detektywistycznymi o poruczniku Colombo niż ten ma z kolei z „Siłą Magnum”³¹⁶, z Clintem Eastwoodem w roli głównej, tropiącym psychopatycznego mordercę czy z filmami z serii „Zabójcza broń”³¹⁷, w których odważni detektywi w licznych kaskaderskich scenach zaprowadzają porządek w

³¹⁰ Por. M. Hendrykowski, 2019, s. 330.

³¹¹ Por. D. Bordwell, K. Thompson, *Film art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, s. 360-440.

³¹² Por. R. Wise, 1965.

³¹³ Por. P. Webber, 2003.

³¹⁴ Por. N. Jewison, 1971.

³¹⁵ Por. D. Boyle, 2008.

³¹⁶ Por. T. Post, 1973.

³¹⁷ Por. R. Donald, 1987.

mieście. O rodzaju narracji nie tyle bowiem decydują typowe dla danego gatunku postaci czy użyte środki filmowe, ile tego samego rodzaju procesy przetwarzania informacji, które są odzwierciedlone w filmach. Oczywiście ponieważ wiele musicali odzwierciedla narrację mityczną, a filmy o wielkich detektywach, jak Hercules Poirot czy Colombo niejednokrotnie narrację restrukturalizacyjną, to są do siebie podobne, ale powód tego leży głębiej niż w warstwie wizualnej filmu czy takim samym typie bohatera. Z pewnością ten sam temat, typ bohaterów i rodzaj emocji, którą wywołują narracje i filmy grupuje je według pewnego podobieństwa, ale skupianie się na tym nie pozwala dostrzec istoty narracji. Biorąc pod uwagę różnego rodzaju podobieństwa mój film mógłby być zaliczony do tej samej kategorii, co „Wielka cisza”³¹⁸, dokument opisujący rok z życia zakonu kartuzów, tylko w oparciu o ten sam świat wartości, który oba prezentują oraz temat powołania, który się w nich pojawia. Natomiast według kryterium coraz bardziej zaawansowanych procesów przetwarzania informacji mój film odzwierciedla w głównej mierze narrację mityczną, to znaczy odwołuje się i opiera na mitach związanych ze współczesnym pokoleniem zależnych od rodziców 30-latków. Z kolei „Wielka cisza”³¹⁹ odzwierciedla narrację w dużej mierze symboliczną, w której wydłużone ujęcia klasztornych korytarzy sfilmowanych o różnych porach dnia, lub detal kropli spadających z suszących się naczyń czy refleksy światła na podłodze stają się symbolem upływającego czasu oraz stanu psychicznego bohaterów. Te dwa filmy są więc do siebie podobne o ile odzwierciedlają tę samą narrację na przykład zrównoważoną, autotranscendentną teocentryczną. Z kolei podobieństwo między moim filmem, który ma formę videoblogu, a filmem „Przed zachodem słońca”³²⁰, którego bohaterowie w trakcie nieustannej konwersacji przemierzają Paryż i wskrzeszają wzajemną miłość, wynika nie z tego, że filmy te są dialogowane, ale z tego, że dialog jest w nich użyty w ten sam sposób. To znaczy ma charakter restrukturalizujący, analityczny, refleksyjny, a nie przyczynowo – skutkowy, jak w filmie „Szklana pułapka”³²¹, w którym postaci mówią zadaniowo, wydając sobie polecenia lub informując się o stanie faktycznym, czy mityczny jak w filmie „Slumdog. Milioner z ulicy”³²², w którym odwołują się w dialogach do kulturowych mitów, na temat policji, biedaków, bogaczy, czy symboliczny, jak w filmie „Mroczny rycerz powstaje”³²³, w

³¹⁸ Por. P. Gröning, 2005.

³¹⁹ Por. Tamże.

³²⁰ Por. R. Linklater, 2004.

³²¹ Por. J. McTieman, 1988.

³²² Por. D. Boyle, 2008.

³²³ Por. Ch. Nolan, 2012.

którym postaci nieustannie mówią nie wprost, symbolizując tylko to, co mają na myśli, jak w otwierającej film scenie napadu na bank, w której złodzieje, zdradzając przed sobą, że mają się nawzajem wyeliminować, sugerują obecność kontrolującego wszystko Jokera. Samo użycie dialogu czy monologu skierowanego do widza, nie sprawia, że można filmy zaliczyć do jednego rodzaju narracji. Mój film w ogromnej mierze odzwierciedla bowiem narrację mityczną, a film Linklatera, w którym dwoje bohaterów analizuje swoją relację odzwierciedla narrację restrukturalizacyjną, nawet więc stosowanie w nich dialogu tego samego rodzaju nie wystarczy, aby zaklasyfikować je do jednego rodzaju narracji. Dialog czy monolog jest bowiem tylko jednym z jej przejawów i w wypadku mojego filmu za jego charakterem przemawiają mityczne procesy emocjonalne i intelektualne, które w sobie odzwierciedla.

„Spełniony sen” to autorski film dokumentalny, relacjonujący moje życie na przestrzeni kilku lat, w czasie których dokonuję wyboru swojego życiowego powołania. Do wyboru takiego tematu zainspirował mnie kolega ze studiów, który słysząc moją prezentację na temat „Moje wewnętrzne ogrody”, powiedział, że to, co ode mnie usłyszał jest dla niego materiałem na film. Od tego momentu zacząłem uwieczniać swoje wnętrze w materii filmowej. Choć czas akcji filmu nie jest osadzony w konkretnych latach, to pierwsze nagranie zarejestrowałem w maju 2015 roku. Ponieważ nie dysponowałem w tym czasie kamerą filmową, a miałem świadomość rosnącego zaawansowania technologicznego smartfonów, w naturalny sposób pojawiła się we mnie myśl, że film mogę zrobić przy pomocy swojego telefonu. Wtedy jeszcze żaden film zarejestrowany w całości telefonem komórkowym nie miał swojej premiery w Polsce i nie wzorowałem się na żadnym konkretnym przykładzie. „Mandarynka”³²⁴, pierwszy taki film, o którym usłyszałem już po rozpoczęciu własnych zdjęć, miał premierę festiwalową w Polsce dopiero w październiku 2015 roku. Wiedziałem jednak, że Wojciech Smarzowski w części swojego filmu „Drogówka”³²⁵ wykorzystał materiały nagrane telefonem, widziałem też stylizacje obrazu uzyskanego z kamery cyfrowej na obraz z „komórki” w filmach „W krainie jaskrawych zabawek”³²⁶ i „Osiem9”³²⁷. Z tego względu film nakręcony przy pomocy telefonu komórkowego wydawał mi się naturalnym krokiem w przyszłość. Co prawda nie miałem telefonu, który nagrywał w jakości HD, a ten który posiadałem, HTC S510E miał rozdzielczość niższą niż PAL, ale

³²⁴ Por. S. Baker, 2015.

³²⁵ Por. W. Smarzowski, 2012.

³²⁶ M. Dymek, 2006.

³²⁷ Por. P. Józwiak-Rodan, 2010.

jego obraz przypadł mi do gustu. Swoją fakturą przypominał mi taśmę 8mm, co później podkreśliłem w filmie, wykorzystując w nim elementy projekcji z taśmy filmowej. Natomiast dźwięk, który nagrywał wydawał mi się wystarczająco czytelny, choć miałem świadomość, że w razie potrzeby będę mógł zrobić postsynchrony, gdyż jestem głównym bohaterem filmu. W postprodukcji ten zabieg okazał się wręcz konieczny. Od samego początku produkcji miałem świadomość charakteru obrazu, na jaki się decyduję, ale jednocześnie czyniłem starania, by kupić aparat z możliwością nagrywania, gdyż wychodziłem z założenia, że zawsze łatwiej jest spatynować materiał o wyższej rozdzielczości, tak by wyglądał bardziej retro, niż sztucznie ulepszać ten o niższej. Zdecydowałem się również na formę przypominającą videoblog, gdyż z jednej strony odpowiadała ona mojemu zamiarowi, by film miał charakter intymnego dziennika, a z drugiej, ponieważ reprezentuje ona rozpowszechniony w mediach społecznościowych, charakterystyczny dla obecnych czasów sposób przekazu i komunikacji z widzem. Poza tym videoblog wydawał mi się, mimo swej powszechności, świeżym zabiegiem w materii filmowej, choć znałem już filmy dokumentalne wykorzystujące jego stylistykę. Pomimo to pomyślałem, by średniometrażowy film był niemal w całości złożony z ujęć portretowych jednej osoby wydawał mi się ciekawym wyzwaniem. Zarazem byłem przekonany, że ma on szanse powodzenia, gdyż znałem filmy dokumentalne oparte na tzw. „gadających głowach”, które pomimo swej statyczności są niezwykle interesujące, jak na przykład „Usłyszcie mój krzyk”³²⁸ Macieja Drygasa. Zetknąwszy się natomiast z równie długimi, co mój film monologami, świadectwami nawrócenia, konferencjami czy wykładami wiedziałem, że to nie widowiskowość skupia na nich uwagę widza, ale nowość i ważność informacji, jakie prezentują, a także zaangażowanie emocjonalne, jakiego widz doświadcza, gdy temat, który poruszają, jest mu bliski. Byłem więc przekonany, że taki sposób przekazu ma szansę utrzymać zainteresowanie widza przez cały seans. Z racji charakteru videobloga wybór telefonu komórkowego wydawał mi się tym bardziej odpowiedni, że uwiarygadniał obecność kamery w takich okolicznościach, jak noworoczne postanowienie. Nadawał filmowi charakter intymnej relacji oraz dawał mi poczucie artystycznej wolności, gdyż uzasadniał niestandardowe kadrowanie i organiczny ruch kamery, które zarazem sprzyjały temu, by widz zaangażował się w emocje, które przeżywałem.

³²⁸ Por. M. Drygas, 1991.

Pragnienie wolności wiązało się również z zapleczem produkcyjnym filmu. Styl videobloga, w którym na pierwszym planie widniał mój portret ułatwiał mi nagrywanie w miejscach publicznych. Oczywiście wiązało się to z tym, że zadanie utrzymania uwagi widza spadało niemal wyłącznie na mnie. Wiedziałem więc, że jako bohater muszę być autentyczny oraz znaleźć coś, co będzie widza ze mną łączyło. W związku z tym starałem się tak prowadzić narrację, by z jednej strony widz wiedział o wyzwaniu, które przede mną stoi, by mógł mnie rozumieć, a momentami zdawał sobie sprawę lepiej ode mnie z tego, co się dzieje, by mi współczuł, a czasami był krok za mną, aby był ciekawy mojej drogi. W związku z tym nagrywałem się zarówno w scenach, gdy stawałem przed wyzwaniami dorastania, jak początki życia w zakonie oraz w sytuacjach, w których czułem się zagubiony i przegrany, a także w momentach, gdy miałem wytyczony plan lub robiłem rzeczy, których przeciętny widz nie robi, jak uczestnictwo w autostopowych rekolekcjach. Miałem świadomość, że muszę w swoich monologach posuwać rozwój akcji do przodu, stawiając sobie pytania, które mógłby postawić mi widz, stąd w filmie pojawia się temat sensu powołania, relacji z kobietą oraz wizyta u księdza. Nie były to sceny wymyślone na potrzeby filmu, pojawiały się naturalnie, ale miałem świadomość, że muszę je uwiecznić. Jednocześnie wiedziałem, że najlepszym sposobem, by przekazać jakąś informację jest, by nie padła ona z moich ust, ale by była wynikiem mojej interakcji z kimś, lub by wręcz to ktoś inny ją przekazał widzowi. Stąd wiedziałem, że nieunikniony będzie udział w filmie osób trzecich. Starałem się ograniczyć ich liczbę do grona ludzi mi najbliższych, z którymi czułem się swobodnie i co do których spodziewałem się, że zgodzą się na udział w filmie. Z każdą taką sceną przekonywałem się jednak, że ich obecność uatrakcyjni film, a zarazem uwiarygadnia moją drogę, dylematy i trudności, przed którymi stoję. Z tego również powodu nagrywałem w różnych lokalizacjach, takich jak biblioteki, ulica, Kościół, pracownia komputerowa, seminarium, zawsze starając się, żeby tło w subtelny sposób uwiarygadniało treść moich wypowiedzi. Zarazem wiele ze scen nagrywałem w domu, ze względu na lepsze warunki do zwierzeń. Miałem jednak na uwadze, żeby nie znudzić tym widza, starałem się więc robić to w niestandardowy, a jednocześnie spójny z obraną koncepcją wizualną sposób. Dlatego w filmie pojawia się scena nagrywana pod prześcieradłem, fragment twarzy podczas opowiadania snu czy scena, gdy leżę na dywanie. Jednocześnie chciałem, by znaczenie, jakie niesie ze sobą dane ujęcie odzwierciedlało mój stan psychiczny. W związku z tym fragment twarzy koresponduje z niepełną świadomością snu, schowanie pod prześcieradłem kojarzy się z wkraczaniem

w sferę prywatną, a leżenie na dywanie z rozłożeniem na łopatkę. Skromne warunki produkcyjne determinowały również charakter oświetlenia, którym w filmie w głównej mierze jest światło słoneczne. Pozwalało mi ono uzyskać dobrą ekspozycję i widoczność emocji na twarzy. Wiedziałem również, że muszę pilnować formy videoblogu, którą wybrałem i zawsze być stosunkowo blisko mikrofonu, by dźwięk, który nagrywam był słyszalny i z jak najmniejszą liczbą zakłóceń, zwłaszcza w przestrzeniach, w których występował pogłos. Mimo to miałem świadomość, że te zabiegi mogą być niewystarczające, aby utrzymać zainteresowanie widza i że potrzebuję ujęć ukazujących nie tylko mnie, ale również mój punkt widzenia lub impresyjnie odzwierciedlających mój stan umysłu. Niemniej jednak impresje, które nagrałem w czasie realizacji głównych zdjęć do filmu, nie weszły do niego, a te które w nim występują zostały zrealizowane później, już po moim wstąpieniu do zgromadzenia zakonnego. Zakładałem jednak taką możliwość od samego początku, gdyż decydując się na organiczny sposób kręcenia i wystąpienie w roli bohatera własnego filmu wiedziałem, że nie będę miał z tym produkcyjnych trudności. Już w czasie zdjęć musiałem zresztą pewne zdarzenia rekonstruować, jak na przykład powołaniowy sen, odnalezienie odpowiedzi na pytanie zadane przez siostrę Faustynę, czy spotkanie z chłopcem, grającym w piłkę. Emocje, które przeżywałem w związku z opowiadanymi zdarzeniami były jednak we mnie wciąż żywe, dlatego wierzyłem, że będą one przekonujące. Przez cały czas zdjęć, a także później, gdy nagrywałem postsynchrony i głos narratora, miałem w pamięci słowa Krystyny Jandy z czasu jej pracy nad filmem „Tatarak”³²⁹ Andrzeja Wajdy. W filmie tym fabuła opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza jest przeplatana zakulisową pracą ekipy filmowej, w tym monologami aktorki, grającej główną rolę, która opowiada autentyczne wydarzenia towarzyszące śmierci jej męża. W jednym z wywiadów aktorka powiedziała, że gdy Andrzej Wajda zaproponował jej umieszczenie tych monologów w filmie postawił warunek, że ma ona nauczyć się ich na pamięć. Ten wymóg w pierwszej chwili może wydawać się psuć naturalność i emocjonalność wypowiedzi, ale na ekranie okazał się niezwykle przejmujący. Jednocześnie monologi aktorki pozbawione były naturalnych dla ludzkich wspomnień pomyłek, potknięć językowych czy zbędnych pauz. Z tego względu ja również po każdym ujęciu, które nagrałem, przeglądałem je i oceniałem okiem reżysera, czy są odpowiednio wykadrowane, a jednocześnie wystarczająco ciekawe, treściwe, wiarygodne i naturalne. A jeśli takie nie były powtarzałem ujęcie wiedząc już, co chcę

³²⁹ A. Wajda, 2009.

powiedzieć, a zarazem pamiętając emocje, jakie się we mnie naturalnie pojawiały, gdy mówiłem o danym wydarzeniu, czy dzieliłem się moją refleksją po raz pierwszy. Niemniej jednak, jeśli tylko mogłem, korzystałem z pierwszych nagrań. Zawsze przygotowywałem się do każdego ujęcia, szukałem odpowiedniego światła, tła i ustawienia kamery, które z jednej strony dawałyby poczucie naturalności i wynikały z uwarunkowań autentycznej sytuacji, a z drugiej — byłyby interesujące wizualnie. Na przykład ujęcie z Sylwestra, choć nagrane bez dubli, to poprzedzone zostało szukaniem odpowiedniej lokalizacji, w której byłyby w miarę dobre warunki dźwiękowe i oświetleniowe. Podobnie świadomie jest skomponowana scena w Zduńskiej Woli, kiedy drży mi ręką i nagrywam połowę swojej twarzy, a w tle widać krzyżyk wiszący na ścianie i obraz Matki Bożej. Tą scenę, podobnie zresztą jak wiele innych, nagrywałem zarówno telefonem komórkowym, jak i kupionym w trakcie zdjęć aparatem, po to, by w razie gdyby różnice między jakością obrazu były zbyt widoczne, móc w filmie wykorzystać ujęcia tylko z telefonu komórkowego. Aparat był też dla mnie dodatkowym i dużo lepszym rejestratorem dźwięku. Niejednokrotnie zmęczenie, a w tym przypadku drżenie ręki, spowodowane koniecznością trzymania ciężkiego aparatu w jednej dłoni przekładało się na moje emocje w scenie, co świadomie wykorzystywałem, nie tyle jednak, by manipulować widzem, ale ponieważ odzwierciedlały moje rzeczywiste wewnętrzne zmagania i umęczenie.

Mimo tych wszystkich zabiegów montaż pokazał jednak, że do emocjonalnego zaangażowania widza w moją historię potrzebne jest, by stawka, wokół której rozgrywa się mój wybór, była bardziej zrozumiała, gdyż w oparciu o moje refleksje nie jest dość czytelna. W moim przypadku wspomnianą stawką była pasja robienia filmów, z której rezygnowałem i możliwość dzielenia życia z kobietą. By widz mógł zaangażować się w moją historię, musiał również dobrze rozumieć przyczynę, dla której byłem gotów z tego wszystkiego zrezygnować. W przeciwnym wypadku mój wybór byłby mu obojętny. Z tego powodu musiałem uzupełnić film o elementy, które by to wizualizowały. W tym celu powstała sekwencja otwierająca film, w której dzielę się swoją pasją do filmu i opisuję przebieg wydarzeń, które wprowadzają do świadomości widza konkurencyjny, duchowy wymiar mojego życia. Jego waga jest podkreślona przez sen, w którym św. Faustyna wzywa mnie na drogę powołania kapłańskiego. Wezwanie do pójścia za Chrystusem, opisane niczym wołanie samego Boga, jawi się jako wystarczające uzasadnienie odmiany życia i rezygnacji ze świata, kobiety i pasji. W ten sposób staję przed mitycznym wyborem wyboru woli Boga ponad

swoją własną. Dylemat ten ma wartość uniwersalną, podobnie jak towarzyszące mu zadanie stania się mężczyzną, znalezienia pracy, usamodzielnienia się i uniezależnienia od rodziców. Ta uniwersalność problemów pomaga widzowi utożsamić się ze mną i zaangażować w oglądany przebieg zdarzeń.

By wzmocnić zaangażowanie widza dokonałem również pewnych zmian w chronologii przedstawianych wydarzeń. Wynikało to przede wszystkim z braku odpowiednich materiałów, które zawierałyby konieczne do zrozumienia mojej sytuacji informacje. Przykładem tego jest użycie sceny, w której rozmawiam z tatą o pieniądzach. Miała ona miejsce przed moim wstąpieniem do Zgromadzenia Salezjańskiego, a została umiejscowiona przed próbą wstąpienia do Dominikanów. W stworzonym kontekście ukazuje moją niedojrzałość i brak zdolności do realnej oceny sytuacji, gdyż zakładam, że wraz z wstąpieniem do zakonu nie będę potrzebował już żadnych pieniędzy. W rzeczywistości, dopiero gdy zostałem przyjęty do Zgromadzenia Salezjańskiego, zrezygnowałem z konta bankowego, był to bowiem jeden z wymogów rozpoczęcia nowicjatu. Niemniej jednak przed przyjęciem do prenowicjatu Dominikanów podejmowałem podobnie nieodpowiedzialne decyzje, których jednak nie nagrałem, zamiast nich umieściłem więc w filmie scenę, która przekazuje podobny sens, choć nie odzwierciedla chronologii zdarzeń. Scena ta ukazuje moją determinację, która jednocześnie mnie zaślepia i zapowiada moje niepowodzenie. Ten mechanizm psychologiczny jest uniwersalny i wzbudza w widzu zrozumienie, współczucie i zainteresowanie moim losem, należało więc go ukazać.

W montażu niewystarczająco zrozumiałe okazały się również sceny moich powołaniowych rozterek. Nie oddawały mojego wewnętrznego rozdarcia, nie były zrozumiałe dla widza, dotyczyło to zwłaszcza ostatecznego wyboru Zgromadzenia Salezjańskiego. Musiałem więc dotrzeć do materiałów, które ukazywałyby moje doświadczenie pracy z dziećmi, po to, by wybór zgromadzenia, które pracuje z młodzieżą był dla widza z jednej strony czymś logicznym i wręcz nieuniknionym, bo jakby zaplanowanym w moim życiu przez Boga, a jednocześnie zaskakującym. Wybór zgromadzenia rzeczywiście dostarczył mi wielu rozterek, nie on jednak stanowił istotę mojego problemu, którym de facto było niezdecydowanie. Potrzebne więc było takie ułożenie materiału, które pokazywałoby to niezdecydowanie, ale już nie w kontekście wyboru zgromadzenia, lecz w kontekście samego pójścia za głosem Boga. W filmie posłużyłem się więc nagranyymi scenami w taki sposób, aby nie tyle ściśle trzymać się chronologii zdarzeń, ile wiarygodnie przedstawić wewnętrzne procesy mojego

dojrzwania do podjęcia powołaniowej decyzji. Cztery wątki wyboru Boga i młodzieży zamiast filmu i kobiety trzeba było prowadzić równoległe przez cały czas trwania filmu, w odpowiedni sposób przechodząc od jednego do drugiego. W ten sposób film został zbudowany wokół dwóch punktów zwrotnych, z których pierwszym jest podróż do klasztoru dominikanów, kiedy odrzucam wszystko, jestem pewny siebie, pełen ideałów i swojej miłości do Boga, a drugim powrót z rekolekcji powołaniowych u salezjanów, kiedy mimo wątpliwości krytycznie patrzę na siebie i rzeczywistość. Zgromadziłem wokół nich sceny przedstawiające alternatywę dla mojego wyboru, to znaczy miłość i spełnienie w życiu świeckim z kobietą, które wybrał mój brat. Ostateczna decyzja pójścia za Bogiem, którą ukazuje scena, gdy leżę na dywanie, połączona jest z informacją o znalezieniu pracy, dziwnym zbiegiem okoliczności u sióstr salezjanek oraz akceptacją trudności, które może przynieść życie. Choć świadczy ona o podjęciu przeze mnie świadomej decyzji, nie tryumfuję w niej, jak w klasztorze u dominikanów, gdy pokazuję swoją, choć tak naprawdę cudzą, celę. W scenie w domu leżę rozłożony na łopatkach, a jednocześnie otwarty na konfrontację swoich planów z życiem. Po niej następuje rozmowa z mamą na temat długu, jaki u niej zaciągnąłem, a którego nie będę w stanie spłacić, jeśli wstąpię do Zgromadzenia Salezjańskiego w nadchodzącym roku. Alternatywą jest rok pracy i zwłoki, ale za to zwrot długu. Jest to pewnego rodzaju scena kulminacyjna, gdyż koresponduje z rozmową z tatą z początku filmu, w której prezentuję naiwną pewność siebie i niedojrzałość. Pozornie nic się we mnie nie zmieniło, bo licząc na umorzenie długu, nie dowodzę przeciw swjej samodzielności, ale w tej sytuacji jestem gotowy na odmowę. W ten sposób niczym w mitycznej podróży bohatera, przechodzę w filmie drogę od infantylizmu do dojrzałości, dostrzegam w sobie ciemne i jasne archetypy, wartość związku z kobietą, który nie wyklucza samodzielności, jednocześnie jestem gotowy stawić czoła życiu, którego trudów jestem świadomy. Kulminację dopełniają sceny rozmowy z bratem i scena w seminarium, w których dokonuję wyboru Boga, ale nie odrzucam filmu, widzę swoje słabości i nie przeceniam swoich możliwości, jestem spokojny, akceptuję siebie i czuję się spełniony.

Wspomniane wyżej wybory artystyczne dotyczące formy wizualnej, użytych środków filmowych i przebiegu dramaturgicznego są ściśle związane z mitycznym rodzajem narracji, którego byłem świadomy od początku pracy nad filmem. Aby go klarownie ukazać, poniżej zanalizuję go, posługując się kryteriami, które wyprowadziłem z koncepcji Piageta, Jakubika i Rulli. Film ten ma w głównej mierze formę pamiętnika, videobloga, a w jego trakcie podejmuję decyzję odnośnie swojego

życiowego powołania. Oprócz autoportretów, w których filmuję sam siebie, film zawiera także fragmenty, w których kieruję kamerę na kogoś lub coś, co spotykam, czego jestem świadkiem, uczestnikiem bądź, co jest wizualizacją mojego wewnętrznego świata.

Już ten krótki opis sugeruje, że z pewnością nie jest to film sensoryczno – motoryczny, jest bowiem zbyt skomplikowany poznawczo i nie opiera się na prostych skojarzeniach czy podobieństwie ruchu w kadrze. Określenia, takie jak „decyzja odnośnie powołania życiowego” oraz „wewnętrzny świat” sugerują, że nie jest to również narracja bajkowo-baśniowa, gdyż jako bohater filmu kieruję się świadomie ukształtowaną wolą, co nie występuje jeszcze we wspomnianym rodzaju narracji. Nie jest to również narracja przyczynowo-skutkowa, gdyż nie działam w niej od wydarzenia do wydarzenia, ale przeprowadzam na ich temat głębszą refleksję. Taki stan rzeczy wskazuje, że film ten przedstawia narrację mityczną, symboliczną bądź restrukturalizacyjną. Należy jednak zauważyć, że występują w nim elementy narracji odzwierciedlających niższe poziomy przetwarzania informacji, choć objawiają się one głównie w warstwie wizualnej. Wspomniana narracja sensoryczno – motoryczna rozpoczyna film kilkoma ujęciami, na które został nałożony efekt imitujący wyglądem taśmę filmową. Jednolity, sensoryczno-motoryczny charakter tych ujęć podkreśla dodatkowo kolisty ruch występujący w dwóch z nich. Podobny zabieg łączenia ujęć będących w ruchu zastosowany jest pod koniec filmu w retrospekcji zdarzeń przedstawionych w filmie, a także w sekwencji ruchomych zdjęć ukazujących mnie od okresu niemowlęstwa po czas wstąpienia do zgromadzenia zakonnego. W ramach tego rodzaju narracji stosuję również zabieg zwiększania obrazu filmowego znane z doświadczenia głębi, a mające na celu zasugerowanie widzowi, że w trakcie filmu wnika do mojego wnętrza. Użyte jest ono w scenie snu powołaniowego oraz tuż przed sceną, gdy informuję o swojej decyzji, leżąc na dywanie. Poza tym, przejawem narracji sensoryczno – motorycznej są sekwencje ujęć połączonych ze sobą poprzez muzykę. Jest ona również odzwierciedlona w powtarzających się ujęciach portretowych, znanych każdemu z codziennych sytuacji przeglądania się w lustrze, wyglądnania przez okno czy zza drzwi. W filmie stosuję również przenikania i rozmycia towarzyszące czynności zasypiania, budzenia się czy utraty świadomości. Powtarzalność kadru portretowego niczego jednak nie opowiada poza tym, że skupia uwagę na mojej twarzy oraz składa się na swego rodzaju spójność wizualną filmu. Z kolei łączenie ujęć metodą przenikania i rozmycia, które umiejscawiają zachodzące wydarzenia między jawą a snem lub

wspomnieniami, tworzy tylko część znaczeń składających się na narrację tego filmu. Narracja sensoryczno-motoryczna nie jest zatem tą, która dominuje w moim filmie.

Jeśli zaś chodzi o narrację przyczynowo – skutkową, to została zastosowana na początku filmu w sekwencji ujęć przedstawiających chronologię wydarzeń ważnych dla mojego powołania. Prowadzi ona od jednego wydarzenia do kolejnego, ukazując moje coraz większe zaangażowanie we wspólnocie Kościoła. Jako zasada montażu nie występuje tu jednak kontynuacja przyczynowo-skutkowa, gdyż niemal każde ujęcie wprowadza nową, niezależną od siebie scenę.

Z kolei przejaw narracji mitycznej można odnaleźć choćby w samym temacie powołania, który nasuwa skojarzenia z idealistyczną koncepcją rzeczywistości i stanowi jeden z elementów wyróżniających ten rodzaj narracji. Charakterystyczną cechą narracji mitycznej jest również to, że jej bohater tworzy swoją koncepcję rzeczywistości, używając istniejących w niej mitów. W moim filmie pojawia się natomiast wiele odwołań do mitów i symboli kulturowych. Widać to w moich planach na życie, odzwierciedlających stereotypy, takie jak wstąpienie do zakonu czy zdobycie pracy. Natomiast idealizm mojego podejścia widać w nierealistycznym wyobrażeniu, jakie mam o tych rzeczywistościach, co ujawnia się, gdy chcąc zostać zakonikiem, nie przejmuję się tym, za co będę żył oraz zakładam, że odpowiadając na Boże wezwanie z pewnością zostanę przyjęty do wspólnoty podobnych sobie ludzi. Z biegiem czasu zaczynam również wpisywać się w schematy kulturowe, znajdując pracę czy wybierając zgromadzenie, do którego zostaję przyjęty. Inną cechą narracji mitycznej jest głębsze poznanie rzeczywistości. W moim przypadku konfrontuję swoją wizję świata z rzeczywistym jego kształtem, gdy nie zostaję przyjęty do zakonu lub zwracam się do mamy z prośbą o pomoc finansową. Cechuje mnie również charakterystyczne dla tego typu narracji przeświadczenie o wszechmocy refleksji. Ostatecznie jednak weryfikuję swoje mylne wyobrażenia o sobie i świecie na drodze autoanalizy i urealniam ich obrazy, a także podejmuję coraz bardziej adekwatne do nich działania. W filmie mam 32 lata i jest to dość zaawansowany wiek, jak na etap rozeznawania powołania, ale młody wygląd, niedojrzałość i zadanie usamodzielnienia się, z którym się mierzę stawiają mnie w jakimś sensie na równi z ludźmi w wieku typowym dla tych procesów rozwojowych. W moich wypowiedziach o oddaniu swego życia czemuś, co ma sens pobrzmiewa mesjanizm, a moje uczucia religijne są intensywne, co również jest charakterystyczne dla narracji mitycznej. W filmie pojawia się także charakterystyczny dla niej motyw niedojrzałego podejścia do związków męsko-damskich, który przejawia się w mojej

decyzji o rezygnacji z życia z kobietą, podjętej początkowo bez cienia wątpliwości. Z kolei rozpoczęcie przeze mnie pracy, do czego dochodzi pod koniec filmu, jest charakterystyczne dla narracji symbolicznej i potwierdza wkraczanie przeze mnie w etap dorosłości. Film ten można również odnieść do koncepcji monomitu Josepha Campbella. Zgodnie z nim w moim filmie można wyróżnić charakterystyczne dla modelu „wyprawy bohatera” archetypy:

- bohatera, którym jestem ja sam,
- zwiastuna, którym jest sen, w którym św. Faustyna wzywa mnie do pójścia drogą powołania kapłańskiego,
- strażnika progu, którym jest Kościół i jego reprezentanci, którzy odmawiają przyjęcia mnie do zakonu,
- pomocy sił nadprzyrodzonych, którym jest Bóg (przemawiający do mnie przez dzienniczek siostry Faustyny, kapłana do którego przychodzę po radę, czy niezwykle spotkanie z Oskarem, chłopcem, który pokazuje mi, że większym skarbem niż nagroda filmowa jest on sam)
- przeciwnictwa, którym jestem jako reżyser, zainteresowany życiem świeckim i własnymi ambicjami,
- nieśmiertelnego, którym jestem jako oddany Bogu i ludziom
- kobiety, bogini, reprezentowanej przez studentki, z którymi jadę autostopem lub z którymi przygotowuję spektakl, czy bohaterkę mojego wcześniejszego filmu dokumentalnego oraz moją mamę.

Film ten odzwierciedla w sobie także narrację symboliczną, która polega na posługiwaniu się funkcjonującymi w kulturze symbolami, ale w sposób wykraczający poza związki mityczne. Przykładem narracji tego typu jest chociażby występująca na początku filmu po sekwencji sensoryczno-motorycznej i przyczynowo - skutkowej sekwencja snu. Pytanie siostry Faustyny i pojawiające się wraz z nim ujęcie jej pokoju, w którym doszło do naszego spotkania, jest powtarzane w trakcie filmu i przez to nabiera charakteru symbolu Bożego wezwania. Z kolei występujące po nim ujęcie ukazujące okno wzmacnia znaczenie wezwania i poszerza je o konotacje wolności, nadziei, szczęścia, zwłaszcza że przebija przez nie światłość i kolor, podczas gdy niemal cały film jest skąpany w czerni i bieli. Powtarzanie wspomnianych ujęć na pokój siostry Faustyny i okno z przebijającym przez nie kolorowym światłem, w przełomowych momentach mojej drogi, czyli po opowieści o spotkaniu z Oskarem,

chłopcem, który sugeruje mi, że to młodość jest moim powołaniem, oraz po rozmowie z bratem, kiedy mówię mu, że wstępuję do zgromadzenia zakonnego, wzmacnia ich symboliczny charakter. Jeśli zaś chodzi o stronę wizualną, to symbolicznym zabiegiem jest format filmu oraz zastosowanie koloru w filmie. Dominujący przez większość filmu format 4:3 jest nie tylko wizualnie węższy od formatu 16:9, ale nasuwa również skojarzenia z przeszłością i słusznie wzmacnia charakter wspomnień, wydarzeń minionych, które są w filmie udokumentowane. Podobnie działa stylizacja obrazu na starą taśmę filmową. Z kolei, gdy wraz z podjęciem przeze mnie decyzji odnośnie mego powołania obraz się poszerza do formatu 16:9, wcześniejszy rozmiar staje się symbolem niespełnienia i ograniczeń mojego dotychczasowego spojrzenia na rzeczywistość. Podobnie czerń i biel, w której utrzymany jest prawie cały film, jest symbolem obrazów minionych, a kolor staje się symbolem chwili obecnej, pełnej życia. W przypadku tego filmu, szczególnie w konfrontacji z momentem, w którym kolor się pojawia, to znaczy, gdy zostaję zakonikiem, wysycenie z barw symbolizuje również pewne niespełnienie, jakby „nie-życie”. W podobnym celu w montażu używam przenikań i rozmyć. Oprócz charakteru sensoryczno-motorycznego są one symbolami wpływającego czasu oraz wydarzeń minionych, także w związku z tym, że były stosowane szczególnie często w „starym kinie”. Za ich symbolicznym charakterem przemawia również to, że w podobnym kontekście zostały zastosowane w innych filmach. I tak na przykład podobny format filmu, a ściślej mówiąc 1:1, został użyty przez Mateusza Dymka w „Krainie jaskrawych zabawek ;)”³³⁰. W nim format ten wyraża niedojrzałą perspektywę bohaterki w spojrzeniu na świat, co jest podkreślone tym, że kształt obrazu odpowiada proporcjom ekranu jej telefonu komórkowego. Jako symbol „niepełni” życia występuje ten format u Xaviera Dolana w filmie „Moomy”³³¹, w którym bohater poszerza ekran filmu, rozpychając go dłońmi na boki, gdy jest szczęśliwy, rozwija się i ma poczucie, że jego życie się stabilizuje. Z kolei kreatywne użycie saturacji koloru dla odzwierciedlenia życia nabierającego „barw” zostało zastosowane przez Toma Forda w jego debiucie fabularnym „Single man”³³², a także w filmie Francois Ozona „Frantz” oraz wiele lat wcześniej w filmie „Miasteczko Pleasantville”³³³. Niemniej jednak w żadnym znanym mi filmie format obrazu i saturacja koloru nie zostały użyte jednocześnie w kontekście wzrastającej dojrzałości i

³³⁰ Por. M. Dymek, 2006.

³³¹ Por. X. Dolan, 2014.

³³² Por. T. Ford, 2009.

³³³ Por. G. Ross, 1998.

świadomości bohatera. Nie jest to jednak rozwiązanie nowe, a tylko konfiguracja znanych symboli i mitów, czyli to, co cechuje narrację symboliczną. Podobnie fragmentaryczny sposób ukazywania mojej twarzy, z jednej strony zdaje się być wiarygodną konsekwencją nagrywania telefonem, a jednocześnie symbolizuje mój wewnętrzny niepokój, zwłaszcza że pojawia się w scenach, w których przeżywam dylemat związany z wyborem dalszej drogi życia. To podejście do portretu również nie jest jednak nowe i pojawia się chociażby w filmie „Blair witch project”³³⁴.

Przechodząc do narracji restrukturalizacyjnej, która odzwierciedla złożone procesy intelektualne i wieloaspektowe ujmowanie informacji, godzenie sprzeczności, a na poziomie emocjonalnym ukazuje złożone procesy hierarchizacji potrzeb, uczuć, wartości, to jej elementy występują w moim filmie w scenach, gdy dokonuję swego rodzaju autoanalizy. Dzieje się tak, gdy rozmawiam ze współlokatorem oraz ze znajomą z Izraela, po tym jak nie zostałem przyjęty do zakonu, a także gdy porównuję tworzenie filmów do wychowania syna oraz bycia kapłanem lub gdy analizuję swoje relacje z kobietami, a także gdy zastanawiam się nad powołaniem do pracy z młodzieżą. Przede wszystkim ten rodzaj narracji ujawnia się jednak w mojej przemianie, z idealisty w realistę, czemu towarzyszy przełamywanie stereotypów, które mam na temat siebie samego, życia, zakonu, miłości, pracy, dojrzałości. Jednocześnie mój film odzwierciedla złożone procesy emocjonalne, to znaczy przechodzenie od euforii, przez zdumienie, sztuczną pogodę ducha, obojętność, aż po akceptację w konfrontacji z trudnymi sytuacjami.

Jeśli natomiast chodzi o kryteria uszczegóławiające, to film ten odzwierciedla narrację słabo stymulującą, gdyż informacje są prezentowane w nim stopniowo i podlegają organizacji, przez co umożliwia on tworzenie między nimi sieci wzajemnych relacji i sprzężeń. Choć jest historią o dojrzewaniu do decyzji i ukazuje momenty, w których moje „ja realne” jest nieadekwatne do rzeczywistości, jak podczas podróży autostopem, to jest to tylko fragment filmu, a w pozostałej jego części dokonuję autoanalizy i korekcji swoich poglądów i zachowań tak, by moje obrazy „ja” i świata były wzajemnie adekwatne. Myślenie symboliczne i restrukturalizacyjne, które stosuję również wskazują na adekwatność mojego myślenia do mojego wieku.

³³⁴ Por. D. Myrick, E. Sánchez, 1999.

Podobnie, ciągłe rozważanie wezwania skierowanego do mnie we śnie przez św. Faustynę oznacza, że film odzwierciedla narrację zrównoważoną. Jeśli zaś chodzi o wartości, to moje postawy są głównie podporządkowane miłości do Boga i ludzi, w związku z czym jest to film autotranscendentny teocentryczny.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, mój film odzwierciedla w głównej mierze narrację mityczną, w mniejszym stopniu symboliczną i restrukturalizacyjną. Narracja mityczna dominuje w nim na złożonym poziomie emocjonalnym, intelektualnym i wolitywnym oraz przejawia się w wymiarze wizualnym filmu, podczas gdy narracja symboliczna głównie w nim znajduje swoje odzwierciedlenie. Narracja restrukturalizacyjna jest odzwierciedlona przede wszystkim w warstwie dialogów i monologów, jest jednak zdominowana przez ukazujący w ramach narracji mitycznej proces dojrzewania. W nieco niestandardowy sposób użyty jest w filmie format 4:3, gdyż posiada czarną ramkę, która sprawia wrażenie, jakby widz podglądał mnie ze środka kamery lub zaglądał do mojego wnętrza, a czasami jakby oglądał świat z mojego punktu widzenia. Wrażenie to wzmacniają ujęcia, w których obraz się powiększa jak podczas snu powołaniowego i tuż przed podjęciem przeze mnie ostatecznej decyzji. Zabieg ten jest jednak bardziej symboliczny niż restrukturalizacyjny i odzwierciedla główną myśl tej rozprawy, że narracja jest aktem zachodzącym w widzu, który odzwierciedla w sobie materiał dostarczany mu przez film, będący odbiciem wewnętrznych procesów jego autora.

Zakończenie

Celem niniejszej pracy jest zaproponowanie nowego ujęcia narracji filmowej w świetle procesów przetwarzania informacji. Przeprowadzona analiza ukazuje, że można wyróżnić różne poziomy zaawansowania procesów intelektualnych, emocjonalnych i wolitywnych, a w oparciu o nie, odmienne rodzaje narracji filmowej i odpowiadające im filmy. Zgodnie z tą koncepcją dany rodzaj narracji jest określoną formą przetwarzania procesów intelektualnych, emocjonalnych i wolitywnych jej autora. Z kolei konkretny film jest odzwierciedleniem, egzemplifikacją, czy też funkcją symboliczną tej formy. W tym świetle osobowość twórcy jest systemem, który może wyrażać się przez film. Podobnie na odbiór i narrację filmu ma wpływ osobowość widza i jego procesy przetwarzania informacji. Funkcja symboliczna może przyjąć różne formy, od wyobrażenia przez aktywność ciała, po film. Ich wspólnym źródłem jest człowiek, rozumiany całościowo, choć w niniejszej pracy jest on przede wszystkim ujęty w perspektywie procesów intelektualnych, emocjonalnych i wolitywnych. Narracja filmowa dzieje się więc w człowieku, choć pod wpływem zewnętrznej wobec niego materii filmowej. Nie ma natomiast znaczenia, czy dzieje się w reżyserze czy widzu, gdyż tworząc film reżyser również staje się jego widzem.

Rozdział pierwszy niniejszej pracy ukazuje, że ujęcie semiologiczne i kognitywistyczne narracji i filmu od dawna dają przesłanki do stworzenia takiej koncepcji, która by je łączyła. Jej źródłem są procesy umysłowe człowieka, które wspomina podstawowa dla semiotyki koncepcja de Saussure'a, jak i kognitywistyczne koncepcje psychologiczne.

W rozdziale drugim została przedstawiona analiza różnych dziedzin wiedzy, od neurobiologii po psychologię osobowości, która pokazała, że procesy przetwarzania informacji kształtują się wraz z rozwojem człowieka. Tworzą one poziomy o różnym stopniu złożoności.

W rozdziale trzecim niniejszej pracy zostały wyróżnione oparte na tych poziomach rodzaje narracji filmowej i przedstawione przykładowe filmy, w których zostały one odzwierciedlone. Procesy odzwierciedlone w filmach, które pozwalają na określenie tych rodzajów zostały zanalizowane pod kątem ich złożoności w aspekcie poznawczym, emocjonalnym i wolitywnym.

W ten sposób zostały wyróżnione narracje i filmy:

1. sensoryczno – motoryczne
2. bajkowo – baśniowe
3. przyczynowo – skutkowe
4. mityczne
5. symboliczne
6. restrukturalizacyjne

Pozostałe kryteria, takie jak odzwierciedlona w filmie złożoność „struktury ja” oraz mechanizmy regulacyjne, a także wartość stymulacyjna filmu oraz wartości i potrzeby pozwalają różnicować wyróżnione narracje i odpowiadające im filmy na:

1. silnie stymulujące
2. słabo stymulujące
3. zrównoważone
4. niezrównoważone
5. naturalne
6. autotranscendentne egocentryczne
7. autotranscendentne filantropijne
8. autotranscendentne teocentryczne
9. niespójne
10. rozbieżne

O zaklasyfikowaniu filmu do określonego rodzaju decyduje dominacja któregoś z poziomów narracji nad pozostałymi, gdy współwystępują razem. Te wymiary weryfikują obecnie istniejące klasyfikacje filmów, dokonane ze względu na poruszane w nich tematy, użyte środki filmowe czy inne kryteria, które zdają się nie być w pełni trafne. Z kolei powyższy podział nie rości sobie praw do bycia skończonym i zupełnym, ale wydaje się autorowi niniejszej pracy bardziej trafny i z tego względu warty zaprezentowania. Proponowane kryteria podziału mają także istotne przełożenie na praktykę tworzenia filmów. Ich uwzględnienie pogłębia świadomość wyboru środków filmowych, od ruchów kamery po dialogi. Bez tej wiedzy twórcy filmowi działają często intuicyjnie, w związku z czym mogą powstawać filmy niespójne i niezrozumiałe dla widza. Gdy natomiast narracja nie jest zrozumiała dla odbiorcy ten traktuje ją jako zakłócenie i pomija jako szum informacyjny. Zarazem trudno jest określić, na czym niespójność polega oraz jak uczynić narrację bardziej

zrozumiałą, gdy nie ma odpowiednich kryteriów do jej analizy. Wskazane w niniejszej pracy kryteria mają być odpowiedzią na tę potrzebę. Mimo iż prezentowana klasyfikacja zawiera znaczną ilość kryteriów, to jednak dość wyraźnie i jasno określa różne typy narracji. Oczywiście narracja to nie równanie matematyczne i odzwierciedla dynamiczną, wieloaspektową rzeczywistość procesów przetwarzania informacji, której chwytnie w sztywne ramy definicji byłoby uproszczeniem. Nie tyle więc chodzi o to, by zamknąć różnego rodzaju narracje w ramach sztywnej klasyfikacji, ale o to, by podsunąć bardziej trafne kryteria ich analizy.

Rozprawa niniejsza wskazuje również na zależność, jaka istnieje między rozwojem widza bądź autora a filmem. Jest to interesujący obszar badawczy, w którym coraz bardziej zasadne stają się pytania o zależność filmów od ontogenezy widzów i twórców, oraz o wpływ filmów na rozwój człowieka, zwłaszcza jego osobowości. Ta wzajemna zależność ma również znaczenie w kontekście analizy filmów. Jeśli bowiem narracje i filmy można porównać do obrazów osobowości, co pokazują również wyłonione w niniejszej pracy kryteria ich różnicowania, to analizę każdej takiej narracji i filmu należy przeprowadzać z taką samą ostrożnością, co psychologiczne studium przypadku. Oczywiście należy przygotować się na trudności związane z zaklasyfikowaniem narracji filmu do jakiejś kategorii, gdyż są one strukturami złożonymi i dynamicznymi, lecz takie same trudności pojawiają się przy wspomnianych interpretacjach psychologicznych. Jest to trudność związana z psychicznym charakterem narracji i jedyną pomocą może być tu pogłębianie wiedzy na jej temat i ulepszanie kryteriów jej analizy. Z tego względu filmy przedstawione jako przykłady poszczególnych rodzajów narracji wymagają szczegółowych analiz. Nie było to jednak celem tej pracy, dlatego ona ich nie zawiera, a w ramach przykładu takiej analizy został omówiony tylko film jej autora. Jego analiza realizuje wspomniany cel, a mianowicie pokazuje możliwość zastosowania w niej omawianych kryteriów. Ukazuje ona również ich zastosowanie w procesie twórczym reżysera mającego na celu stworzenie zrozumiałego i spójnego filmu. Wspomniane kryteria powinny pozwolić na bardziej trafne analizy także innych filmów oraz pomóc w świadomym ich tworzeniu. Z tego względu proponowana klasyfikacja wydaje się być istotna z perspektywy narratologii i reżyserii filmowej.

Bibliografia

- Bordwell D., Thompson K., *Film art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Bordwell D., *O historii stylu filmowego*, przeł. M. Stelmach, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Łódź 2019.
- Bartlett F.C., *Remembering: A studying experimental and social psychology*, Cambridge University Press, Cambridge 1932.
- Brown B. *Cinematography. Sztuka operatorska*, przeł. A. Oryl, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2018.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zakład wydawniczy „NOMOS”: Kraków 2013.
- Casebier A., *Film and phenomenology. Towards a realist theory of cinematic representation*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Duch W., *Jak reprezentowane są pojęcia w mózgu i co z tego wynika*, w: A. Chuderski (red.), *Pojęcia: jak reprezentujemy i kategoryzujemy świat*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg i P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.
- Eichenbaum B., *Literatura i kino*, przeł. R. Zimand, w: wybór i oprac. T. Szczepański i B. Żyłko, *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
- Eisenstein S., *Montaż*, przeł. L. Hochberg, w: R. Dreyer, wybór i (red.), *Wybór pism*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959.
- Gurba E., *Wczesna dorosłość*. w: J. Trempała (red.), *Psychologia rozwoju człowieka*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 298 – 303.
- Hall C.S., Lindzey G., Campbell J.B., *Teorie osobowości*, przeł. J. Kowalczevska, J. Radzicki, M. Zagrodzki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Hendrykowski M., *Narracja w filmie i ruchomych obrazach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.

- Hendrykowski M., *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Jakobson R., *Upadek filmu?*, przeł. Cz. Dondziłło, w: *Estetyka i film*, A. Helman (red.), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.
- Jakubik A., *Zaburzenia osobowości*, Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 2003.
- Lewicki B.W., *Gramatyka języka filmowego*, „Kwartalnik filmowy” 1959, nr. 1, s. 11.
- Metz Ch., *Film language: A semiotics of the cinema*, przeł. M. Taylor, New York, Oxford University Press, 1974.
- Mitry J., *Esthétique et psychologie du cinéma, T. 1*, Paris 1963.
- Münsterberg H., *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przeł. A. Helman, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1989.
- Oleron P., Piaget J., Inhelder B., Greco P., *Inteligencja*, przeł. M. Przetacznikowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1967.
- Ostaszewski J., *Film i poznanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.
- Ohler P., *Kognitywna teoria percepcji filmu, Koncepcja przetwarzania informacji*, w: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu: antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suczyński, Kraków 1999.
- Piaget J., *Strukturalizm*, przeł. S. Cichowicz, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1972.
- Piaget J., *Studia z psychologii dziecka*, przeł. T. Kołakowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Przylipiak M., *Narracja*, w: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 5, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1993.
- Pudowkin W., *Wybór pism*, przeł. M. Wisłowska, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1956.
- Pryluck C., *Źródła znaczenia w filmie i telewizji*, przeł. J. Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
- Rulla L., Ridick J., Imoda F., *Entering and Leaving Vocation: Intrapsychic Dynamics*, Gregorian University Press, Rome 1976.
- Rulla L., *Anthropology of the Christian Vocation. Vol. I, Interdisciplinary Bases*, Gregorian University Press, Rome 1986.
- Rumelhart D. E., Schmolensky P., McClelland J. L., Hinton G.E., *Schemata and Sequential Thought Processes in PDP Models* w: D. E. Rumelhart, J. L. McClelland & PDP Group (red.), *Parallel Distributed Processing. Exploration in the Microstructure of Cognition*,

- t. 2. *Psychology and Biological Models*, Cambridge, Bradford 1986, str. 7-57.
- Saussure F., *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1961.
- Schank R. C., *Dynamic Memory: A Theory of Learning in Computers and People*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.
- Spitzer M., *Geist im Nerz*. Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, 1996.
- Spitzer M., *Jak uczy się mózg*, przeł. M. Guzowska - Dąbrowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Trojan K., *Potrzeby psychiczne i wartości oraz ich implikacje religijne*. Wydawnictwo WAM, Kraków 1999.
- Worth S., *Poznawcze aspekty sekwencji w komunikacji audiowizualnej*, przeł. L i W. Kalagowie, „Kino”, 1977, nr 4. , s. 28.
- Worth S., *The development of a semiotic of a film*, Annenberg School of Communication University of Pennsylvania, 1969.
- Wuss P. , *Struktury narracyjne filmu a pamięć widza*, w: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu: antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suczyński, Kraków 1999

Filmografia

- Antonioni M., *Przygoda*, 1960.
- Avildsen J., G. *Karate Kid*, 1921.
- Baraniecki K., i in. *Zaczarowany ołówek*, 1963-1977.
- Bay M., *Transformers*, 2007.
- Bayona J. A., *Nieosiągalne*, 2012.
- Baker S., *Mandarynka*, 2015.
- Beauvois X., *Ludzie Boga*, 2010.
- Bergman, I., *Dobre chęci*. 1992.
- Bigelow K., *The Hurt Locker. W pułapce wojny*, 2008.
- Blomkamp N., *Dystrykt 9*. 2009.
- Burton T., *Charlie i fabryka czekolady*, 2005.
- Borcuch J., *Wszystko co kocham*, 2010.
- Boyle D., *Slumdog. Milioner z ulicy*, 2008.
- Branagh K., *Thor*, 2011.

Chaplin Ch., *Brzdąc*, 1921.

Clouse R., *Wejście smoka*, 1973.

Columbus Ch., *Kevin sam w domu*, 1990.

Czekaj K., *Królewicz olch*, 2016.

Daldry S., *Strasznie głośno, niesamowicie blisko*, 2011.

Dolan X., *Mommy*, 2014.

Donald R., *Zabójcza broń*, 1987.

Donald R., *Zabójcza broń 2*, 1989.

Donald R., *Zabójcza broń 3*, 1992.

Donald R., *Zabójcza broń 4*, 1998.

Donner R., *Goonies*, 1985.

Drygas M., *Usłyszcie mój krzyk*, 1991.

Dülz, S. i in., *Przygody Bolka i Lolka*, 1972-1980.

Dülz S. i in., *Wycieczka samochodem*, 1973.

Dymek M., *W krainie jaskrawych zabawek ;)*, 2006.

Falcone E., Gassman A., *Jak Bóg da*. 2015.

Falk F., *Wodzirej*, 1977.

Ford T., *Single man*, 2009.

Gibson M., *Apocalypto*, 2006.

Gibson M., *Przełącz ocalonych*, 2016.

Glozarová J., *Rozbójnik Rumcajs*, 1967-1974.

Gröning P., *Wielka Cisza*, 2005.

Hanna W., Barbera J., *Tom i Jerry*, 1940-1967.

Hazeldine S., *Chata*, 2017.

Herngern F., *Stulatek, który wyskoczył przez okno i zniknął*, 2013.

Howard R., *Piękny umysł*, 2001.

Ignaciuk E. i in., *Mały Pingwin Pik-Pok*, 1989-1992.

Inarritu A., *Zjawa*, 2015.

Irving R., *Colombo*, 1968-2003.

Jensen A. T., *Jabłka Adama*, 2005.

Jeunet J., P., *Amelia*, 2001.

Jewison N., *Skrzypek na dachu*, 1971.

Jonze S., *Gdzie mieszkają dzikie stwory*, 2009.

Jobczyk A., *Superstruna*, 2009.

Józwiak-Rodan, P., *Osiem9*, 2010.

Kawalerowicz J., *Pociąg*, 1959.

Keaton B., *Młody Sherlock Holmes*, 1924.

Kieślowski K., *Amator*, 1979.

Komasa J., *Boże ciało*, 2019.

Kronic L., *Przygody kota Filmeona*, 1977-1981.

Kwieciński M., *Rodzina zastępcza*, 1999-2003.

Leigh M., *Happy – Go – Lucky, czyli co nas uszczęśliwia*, 2008.

Leitch, D., *Szybcy i wściekli: Hobbs i Shaw*, 2019.

Levant B., *Beethoven*, 1992.

Linklater R., *Przed zachodem słońca*, 2004.

Loth S., *Dziewczyna i chłopak*, 1977.

Lucas G., *Gwiezdne wojny. Część III – Zemsta Sithów*, 2005.

McKay A., *The big short*, 2015.

McTieman J., *Szklana pułapka*. 1988.

Minghella A., *Utalentowany pan Ripley*, 1999.

Mundruczó K., *Biały Bóg*, 2014.

Myrick D., Sánchez E., *Blair witch project*, 1999

Nakache O., Toledano E., *Nietykalni*, 2011.

Nehrebecki W. i in., *Bolek i Lolek*, 1963-1964.

Nishio D., *Dragon Ball*, 1986 – 1989.

Nolan Ch., *Dunkierka*, 2016.

Nolan, Ch., *Interstellar*, 2014.

Nolan Ch., *Memento*, 2000.

Nolan Ch., *Mroczny rycerz powstaje*, 2012.

Noonan Ch., *Babe – świnka z klasą*, 1995.

Ozon F., *Frantz*, 2016.

Óldak Z., *Plastusiowy pamiętnik*, 1980-1981.

Orczewska Z. i in., *Dziwne przygody Koziołka Matołka*, 1969-1971.

Pawlikowski P. *Ida*, 2013.

Penn S., *Wszystko za życie*, 2007.

Pirès G., *Taxi*, 1998.

Polak K., *Narodziny narodu*, 2001.

Polański R., *Dziecko Rosemary*, 1968.

Polański R., *Noż w wodzie*, 1962.

Post T., *Sila magnum*, 1973.

Ross G., *Miasteczko Pleasantville*, 1998.

Saito H., *Pszczółka maja*, 1975.

Scorsese M., *Taksówkarz*, 1976.

Seri J., Zeitoun A., *Yamakasi – współcześni samurajowie*, 2001.

Sica V., *Złodzieje rowerów*, 1948.

Smarzowski W., *Drogówka*, 2012.

Szarek W., *Mów mi Rockefeller*, 1990.

Vajda L., *Marcelino, chleb i wino*, 1955.

Wajda A., *Tatarak*, 2009.

Webber P., *Dziewczyna z perłą*, 2003.

Wilkosz T., *Przygody Misia Colargola*, 1968-1975.

Wise R., *Dźwięki muzyki*, 1965.

Wrona M., *Chrzest*, 2010.

Wyler W., *Ben-Hur*, 1959.

Yuen W., *Pijany mistrz*, 1978.

Zanussi K., *Barwy ochronne*, 1976.

Zawilski D. i in., *Przygody Misia Uszatka*, 1975-1987.

Zhang Y., *Hero*, 2002.

STRESZCZENIE

Rozprawa doktorska podejmuje problematykę narracji filmowej rozważaną w świetle ujęcia semiotycznego i kognitywistycznego, dla których autor znajduje wspólną przestrzeń analizy jaką są procesy przetwarzania informacji.

Celem pracy jest wypracowanie nowego ujęcia narracji filmowej w oparciu o koncepcje rozwoju procesów psychicznych Jean'a Piageta, zaburzeń psychicznych Andrzeja Jakubika oraz rozwoju osobowości Luigii Rulli, które służyłoby bardziej trafnej analizie filmów i świadomemu ich tworzeniu. By zrealizować ten cel ukazano wspólny dla tych ujęć paradygmat poznawczy oparty na procesach przetwarzania informacji. Podobnie wskazano, że u źródeł podejścia semiotycznego, kognitywistycznego leżą wspomniane procesy. Zwrócono również uwagę na to, że wiedza neurologiczna zdaje się potwierdzać koncepcję procesów przetwarzania informacji. Pod kątem tych procesów zanalizowano rozwój myśli narratologicznej i w oparciu o nie stworzono nową klasyfikację narracji oraz filmów.

Z tego względu pierwszy rozdział niniejszej pracy zawiera krytyczne omówienie historycznego rozwoju pojęcia narracji w ujęciu lingwistycznym i kognitywistycznym skupiając się na tych teoriach, które są najbardziej zbliżone do proponowanego eklektycznego ujęcia.

W rozdziale drugim procesy przetwarzania informacji zostały zidentyfikowane w różnych dziedzinach wiedzy od neurobiologii przez semiotykę na psychologii kończąc. Wskazano w nim na podobieństwa i powiązania między wymienionymi dziedzinami wiedzy, wskazano na podobne ujęcia osobowości w koncepcji Piageta, Jakubika i Rulli oraz podkreślono w jaki sposób każda z tych teorii rozwija refleksję nad procesami przetwarzania informacji.

Zwieńczeniem prowadzonej refleksji jest rozdział trzeci, w którym zostało przedstawione eklektyczne ujęcie narracji filmowej. Opiera się ono na koncepcji procesów przetwarzania informacji Jeana Piageta, jest uzupełnione przez koncepcję zaburzeń osobowości Andrzeja Jakubika oraz koncepcję rozwoju osobowości Luigi Rulli. W świetle eklektycznego ujęcia zostały wyróżnione kryteria pozwalające określać następujące rodzaje narracji i filmów: sensoryczno-motoryczne, bajkowo-baśniowe, przyczynowo-skutkowe, mityczne, symboliczne restrukturalizacyjne, zrównoważone, niezrównoważone, silnie stymulujące, słabo stymulujące, naturalne, autotranscendentne egocentryczne, autotranscendentne filantropijne, autotranscendentne teocentryczne, niespójne oraz rozbieżne. Rozdział ten zawiera również przykładową analizę procesu twórczego oraz klasyfikację filmu

doktorskiego „Spełniony sen” dokonane w oparciu o eklektyczne ujęcie narracji. Ukazują one praktyczne zastosowanie wyróżnionych kryteriów analizy narracji zarówno w procesie jej tworzenia jak i w późniejszej jej klasyfikacji.

W zakończeniu zebrano wcześniej wymienione wnioski oraz zarekomendowano rozwój eklektycznego ujęcia przez kolejne analizy, a także wskazano na wzajemny wpływ filmów i rozwoju człowieka, który daje przestrzeń do dalszych badań.

Słowa kluczowe: narracja, film, psychologia, procesy przetwarzania informacji, osobowość, semiotyka, kognitywistyka, Ferdinand de Saussure, Jean Piaget, Andrzej Jakubik, Luigi Rulla

ABSTRACT

The dissertation takes up the issue of film narration considered in the light of semiotic and cognitive science, for which the author finds a common area of analysis, that is information processing.

The aim of this study is to develop a new approach to film narration based on Jean Piaget's concepts of mental process development, Andrzej Jakubik's concepts of mental disorders, and Luigi Rulla's concept of personality development, which would serve to analyze films more accurately and to create them more consciously. To achieve this goal, the cognitive paradigm common to these approaches based on information processing was shown. Similarly, it was pointed out that at the root of the semiotics and cognitive science lie in the mentioned information processing. It was also pointed out that neurological knowledge seems to confirm the concept of information processing. The development of narratological thought was analyzed in terms of these processes, and based on them, a new classification of narratives and films was created.

For this reason, the first chapter provides a critical analysis of the historical development of the concept of narrative in semiotics and cognitive science focused on those theories that are closest to the proposed eclectic view.

In the second chapter, information processing is identified in different fields of knowledge from neuroscience and semiotics to psychology. It points out the similarities and connections between the above-mentioned fields of knowledge, points out similar views of personality in Piaget's, Jakubik's and Rulla's concepts, and emphasizes how each of these theories develops reflection on information processing.

This reflection culminates in the third chapter, which presents an eclectic approach to film narrative. It is based on Jean Piaget's concept of information processing, but is complemented by Andrzej Jakubik's concept of personality disorders and Luigi Rulla's concept of personality development. In the light of the eclectic approach, the following criteria were distinguished to define the following types of narratives and films: sensorimotor, fairy-tale, cause-and-effect, mythical, symbolic, restructuring, balanced, unbalanced, strongly stimulating, weakly stimulating, natural, egocentric self-transcendent, philanthropic self-transcendent, theocentric self-transcendent, incoherent and divergent. The chapter also includes sample analyses of the creative process and classification of the doctoral film "Dream come true", made in light of the eclectic narrative approach. They demonstrate the practical application of the distinguished criteria of narrative analysis both in the process of

film creation and in its subsequent classification.

The conclusion brings together the previously mentioned findings and recommends the development of an eclectic view through further analysis, and points out the interdependence of human development and narrative that provides space for further research.

Key words: narrative, film, cognitive psychology, information processing, personality, semiotics, cognitive science, Ferdinand de Saussure, Jean Piaget, Andrzej Jakubik, Luigi Rulla,