

Elipsa w narracji literackiej i filmowej

(*Piknik pod Wiszącą Skatłą*)

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JADRZYK

Wielka elipsa

Elipsa (wyrzutnia) to zjawisko językowe tradycyjnie ujmowane jako przypadek detrakcji (usunięcia), zaliczane do trzech podstawowych operacji retorycznych (obok adiekcji oraz permutacji, czyli dodania i przestawienia), które umożliwiają zerwanie z „naturalnym” porządkiem wypowiedzi i nadanie jej charakteru artystycznego. Operacje te mogą zachodzić na różnych poziomach tekstu; ściśle rzecz ujmując, elipsa reprezentuje detrakcję na poziomie syntaktycznym, na płaszczyźnie logicznej odpowiadają jej zaś m.in. zawieszenie i przemilczenie¹. Uważa się, że mechanizm wyrzutni wiąże pewne podobieństwo z procesami określanymi w psychoanalizie jako „stłumienie” i „wyparcie”, które są ukierunkowane na wyłączenie ze świadomości treści niepożądanych². Analogie tego rodzaju znajdują dość bezpośrednio odbicie w psychoanalitycznych interpretacjach utworów m.in. takich pisarzy dziewiętnastowiecznych, jak Edgar Allan Poe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann czy Henry James³.

Poetyka pojmuje elipsę jako konstrukcję niekompletną pod względem składniowym, ale semantycznie zamkniętą, co oznacza, że pominięty składnik daje się zrekonstruować na podstawie kontekstu wypowiedzi⁴. Takie tradycyjne ujęcie zagadnienia znajduje na ogół kontynuację w refleksji teoretyków filmu. Na przykład Jerzy Płazewski definiuje wyrzutnię jako *opuszczenie w narracji elementów fabuły, których widzieć ma się samodzielnie domyślić*, uznaje ją przy tym za narzędzie kondensacji narracji filmowej, metodę na pobudzenie uwagi i wyobraźni odbiorcy oraz sposób eliminacji potęgującego się stopniowo napięcia⁵. Z kolei według Marka Hendrykowskiego elipsa montażowa stanowi *podstawowy chwyt narracji filmowej, polegający na eliminowaniu pośrednich faz opowiadania przy jednoczesnym zachowaniu spójności tekstu filmowego*⁶. Badacz dostrzega w tego rodzaju naruszeniu ciągłości akcji istotny potencjał estetyczny i akcentuje fakt, że nieoczekiwane zmiany czasowo-przestrzenne stanowią w kinematografii kanoniczny element budowania napięcia dramatycznego oraz sposób wyrażania nowych znaczeń. Warto przypomnieć, iż poglądy te korespondują z koncepcjami uznanych rosyjskich teoretyków filmu pierwszej połowy XX wieku, takich jak Lew Kuleszow, Wsiewołod Pudowkin czy Siergiej Eisenstein, których zalicza się do grona zdeklarowanych apologetów sztuki montażu⁷.

Nie brak jednak w powyższej kwestii opinii znacznie bardziej powściągliwych. Elipsa – pojęta jako istotna z punktu widzenia ekonomii przekazu luka w czasowym następstwie zdarzeń – w filmoznawstwie bywa wiązana obligatoryjnie z pojęciem narracji klasycznej („analitycznej”), przeciwstawianej Wellesowskiej narracji „w głąb” (czyli tzw. scenopisowi całkującemu) ⁸. Postrzega się ją zatem jako niezbywalny komponent takiego systemu fragmentaryzowania rzeczywistości, który – w myśl teorii André Bazina – opiera się na wszechwładzy montażowej twórcy i petryfikuje stosunek widza do treści widowiska filmowego, eliminując z niego „bezinteresowne” dygresje, sceny „mało znaczące” czy „nieciekawe”, oraz inne elementy uznane przez reżysera za przypadkowe czy wieloznaczne na rzecz zwarłości, konsekwencji, celowości i logicznej spójności opowiadania. Zgodnie z powyższą koncepcją konstrukcje eliptyczne plasowałyby się na antypodach tych form przekazu, które podążają za złożoną i chaotyczną rzeczywistością, usiłując wyrazić jej migotliwy i nieprzewidywalny charakter.

Reasumując, elipsa stanowi zjawisko wszechobecne ⁹, a zarazem bliżej nieokreślone i wieloznaczne (sprawę dodatkowo komplikuje fakt uzależnienia potencji eliptycznej tekstu od rodzaju jego tworzywa) ¹⁰. Termin ten pojawia się w najróżniejszych kontekstach, zarówno w rozprawach, które koncentrują się na badaniu najbardziej elementarnych struktur wypowiedzeniowych, jak i w takich, które zmierzają ku refleksji natury filozoficznej. Sami tylko badacze języka i sztuki wymowy ujmują zagadnienie elipsy na kilka sposobów: traktują ją bądź jako rodzaj błędu, bądź jako zjawisko gramatycznie obligatoryjne (elipsa konieczna) czy zgoła nieistniejące ¹¹, bądź też jako figurę retoryczną – jedyną reprezentantkę działu *suspensive detractio* (detrakcja przez „zawieszenie”) ¹².

Jerzy Ziomek w rozważaniach poświęconych retoryce elokucyjnej formułuje nader istotną uwagę, która – jakkolwiek wymaga doprecyzowania – rzuca światło na dwa uwarunkowania i zarazem dwie z gruntu niewspółmierne funkcje wyrzutni: *Elipsa retoryczna tym różni się od gramatycznej, że opuszczenie słowa jest podyktowane nie naturalnym dążeniem do oszczędzenia wysiłku, lecz chęcią zwrócenia uwagi na to, co zostało opuszczone* ¹³.

Wypada zauważyć, że zasadność pojmowania elipsy nie tylko jako środka kondensacji przekazu, ale i jako swoistej formy waloryzacji określonych treści (dodajmy: związanych z tym, co w tekście opuszczone, lub przeciwnie – z tym, co w tekście obecne, a co za sprawą wyrzutni zostaje w nim w szczególny sposób uwypuklone), nie ogranicza się do kontekstu retoryki. Idea ta znajduje niekiedy interesujące odniesienia także do pozajęzykowych form aktywności kulturowej.

Jak wiadomo, elipsa (podobnie jak parabola i hiperbola) to nie tylko pojęcie z rejestru terminologicznego gramatyki, retoryki czy poetyki, ale i geometrii. Figura ta od wieków była zestawiana z kołem – formą „naturalną i doskonałą”, mającą m.in. silne konotacje teologiczne. Severo Sarduy, wybitny eseista kubański i oryginalny kontynuator myśli Jacques’a Lacana, postuluje, aby geometrię elipsy identyfikować z układem pozbawionym jedyne centrum, tworzonym przez elementy dynamiczne mające własność generowania form. Pisarz akcentuje spójność logosu tworzącego w różnych wersjach tę samą figurę; widzi w elipsie między innymi zasadę organizacji przestrzeni siedemnastowiecznego miasta, podstawę kosmologii Johanna Keplera i tradycję barokowej poezji Góngory, wykorzystującego teatralne ukrycie jednego elementu na korzyść drugiego, który zyskuje wówczas

szczególnie silne oświetlenie. Podobnie Surday określa istotę twórczości Caravaglia: to *degradacja tła zepchniętego w ciemności (wyniesienie przedmiotu do zenitu)*¹⁴. Dodajmy, iż obecnie na gruncie kultury popularnej analogiczne poniekąd sposoby obrazowania spotykamy w reklamie wizualnej. (Przekazy reklamowe są zresztą ze swej istoty konstrukcjami eliptycznymi)¹⁵.

Współczesna praktyka tekstowa coraz częściej skłania do reinterpretacji tradycyjnego rozumienia elipsy. *Przygoda* oraz *Powiększenie* Michaelangelo Antonioniego, *Nie oglądaj się teraz* Nicolasa Roega, *Mulholland Drive* Davida Lyncha, *Pojedynek na szosie* Stevena Spielberga, *Wakacje na Południu* Ivo Andrića, *Zajęty dom* Julio Cortazara, *Weiser Dawidek* Pawła Huelle, *Piknik pod Wiszącą Skatą* Joan Lindsay i jego ekranizacja to nieliczne tylko przykłady utworów filmowych i literackich, w których wyrzutnia stanowi nieredukowalny, artystycznie celowy zabieg konstrukcyjny. Refleksja nad strukturą artystyczną przekazów eliptycznych tego rodzaju wymaga pewnych dodatkowych uściśleń terminologicznych, związanych zwłaszcza z problematyką rozwijaną przez reinterpretatorów Ingardenowskiej koncepcji „miejsc niedookreślenia”¹⁶.

Należy przede wszystkim odróżnić – za dawną, lecz nader inspirującą rozprawą Stefani Skwarczyńskiej – dwa z gruntu odmienne typy zjawisk: niedopowiedzenia oraz przemilczenia. N i e d o p o w i e d z e n i a to „miejsca niedookreślenia” będące następstwem schematycznej konstrukcji dzieła literackiego (czyli – zgodnie z koncepcją Romana Ingardena – „luki” wypełniane, w jakiejś przynajmniej mierze, podczas konkretyzacji utworu) i w pewnym sensie obojętne z punktu widzenia jego struktury semantycznej¹⁷. System niedopowiedzeń jest w *założeniach niezauważalny, uwarunkowany właściwościami tworzywa i możliwościami recepcji, stanowi jedną z konwencji przyjmowanych nawykowo przez odbiorcę*¹⁸. Liczba „miejsc niedopowiedzianych” wiąże się wprawdzie ze swoistością różnych tendencji artystycznych (redukuje je np. realizm, a zwłaszcza naturalizm), ale sam fakt niedopowiadania w intencji pozostaje bez wpływu na wymowę całości utworu.

Z k o l e i p r z e m i l c z e n i a to „miejsca niedookreślenia” wprowadzane przez twórcę świadomie i celowo, ich istnienie nie jest już zatem kwestią ontycznej swoistości utworu. Przemilczenia mają wymiar strukturalny, a wyznaczana nimi *puszka, przerwa, rozsunięcie nimi elementów oznaczonych* stanowi niezwykły składnik tożsamości dzieła, przesądza o jego artystycznej jedności i funkcji (Skwarczyńska). W przywołanej wcześniej pracy uczona mocno akcentuje fakt strukturalnej równoważności przemilczeń i elementów pełnych, co – jak twierdzi – zasadniczo odróżnia je od niedopowiedzeń.

Z punktu widzenia fenomenu tekstowego, który jest przedmiotem niniejszego szkicu, zasadnicze znaczenie ma wyróżnienie w obrębie podziałów typologicznych przemilczeń jednej zwłaszcza kategorii – przemilczenia nierozwiązalnego¹⁹. Czytamy na ten temat w rozprawie Skwarczyńskiej: *Odbiorca przede wszystkim odpowiada założeniu twórcy, jeśli je w dziele stwierdza. Nie tylko, że wypełnienia go nie domaga się jego istota, ale można nawet zaryzykować zdanie, że odbiorca tylko wtedy wypełni właściwie swoje zadanie, jeśli potrafi przemilczenia tego typu nie wypełnić, jeśli potrafi w konkretyzacji pozycję przemilczenia tego typu zachować, jako pozycję wśród elementów pełnych – otwartą*. Funkcję tego zjawiska badaczka określa w następujący sposób: *Przemilczenie nierozwiązalne wyraża –*

biorąc rzecz od strony światopoglądowej – fakt tajemniczych, niedocieczonych prawd. Te przemilczenia (...) służą przede wszystkim do wyrażenia kategorii metafizycznych w dziele literackim. (...) Tajemniczość, której wyraz dają przemilczenia we wszystkich warstwach dzieła, jest podkreśleniem czynników irracjonalnych i ich wagi w budowie świata. Tajemnicza moc losu kierującego tak czy inaczej, ślepo lub wszech mądrze, lecz niezrozumiale dla człowieka, biegiem życia, każe artyście splatać zdarzenia bez dostatecznych między nimi naturalistycznych powiązań, z nagromadzeniem faktów, których najgłębszych kauzalnych związków się domyślamy, ale których logicznie nie możemy uzasadnić ²⁰.

Problem przemilczeń nierozwiązywalnych jest w istocie kwestią specyficznego, istotnego dla współczesnej praktyki tekstowej zastosowania elipsy – takiego mianowicie, które z założenia ma charakter celowościowy i znaczący, sprzyja przy tym określonym implikacjom światopoglądowym (jak akcentowanie faktu istnienia zjawisk niepoznawalnych i prawd niedocieczonych)²¹, związanym pośrednio z jej negatywną naturą.

Przemilczenie nierozwiązalne, które polega na utajnieniu – determinujących egzystencję bohaterów danego utworu – przyczynowych wiązań motywacyjnych między przedstawionymi zdarzeniami (i prowadzi nieuchronnie do przemilczeń dotyczących innych aspektów dzieła, takich zwłaszcza, jak konstrukcja fabuły czy konstrukcja postaci), będziemy określać mianem „wielkiej elipsy” – w odróżnieniu od elipsy „małej”, której znaczenie ma charakter przygodny, ograniczony jedynie do określonego fragmentu tekstu lub czysto techniczny. „Wielka elipsa” nie jest zatem „miejscem niedookreślenia” w sensie Ingardenowskim czy mniej lub bardziej przypadkowym niedopowiedzeniem, ale dynamicznym, nośnym światopoglądowo i sfunekjonalizowanym artystycznie elementem utworu. Jako narzędzie defamiliaryzacji rzeczywistości przedstawionej i figura znaczeń nieuchwytnych wyrzutnia tego rodzaju wydaje się nade wszystko jedną z nielicznych „zasad organizacji” pewnego typu dzieł otwartych, ożywiających umysł i wyobraźnię potencjałem myśli nieokreślonej²². Aforystycznie rzecz ujmując, można by więc rzec, iż na obszarze doświadczenia estetycznego „wielka elipsa” stanowi najbardziej bezpośrednią formę spotkania człowieka z Niepoznawalnym.

Powiadają, że „treścią” dzbana, jego zasadniczym sensem, jest próżnia, ale wy-modelowana przez formę czerepu ukształtowaną z materii²³. Tak też za wyznacznik „formy” i funkcji „wielkiej elipsy” trzeba przyjąć strukturę elementów mających w obrębie danego utworu pozytywną eksplikację artystyczną, elementów, które stanowią bezpośredni kontekst, a zarazem swoistą ramę logiczną i artystyczną dla treści przemilczanych. Kontekst ten determinuje oczekiwania odbiorcy dotyczące spełnienia warunków kompletności i spójności dzieła, niejako wytycza „zakres” jego spodziewanej pełni.

Dla niniejszego szkicu podstawowe znaczenie ma problem medialnych uwarunkowań tak pojętej kontekstualizacji „wielkiej elipsy” oraz kwestia, w jakim stopniu różnice między istotą sztuki literackiej i filmowej wpływają na jej efekty. Zagadnienie to rozpatrzmy na przykładzie powieści Joan Lindsay *Picnic at Hanging Rock* (1967) oraz jej sławnej adaptacji, filmu Petera Weira pod tym samym tytułem (1975), których fabuła jest osnuta wokół tajemniczego zaginięcia na masywie skalnym kilku mieszkanki konserwatywnej australijskiej pensji w dniu świętego Walentego 1900 roku.

Prawdy niezgłębione i „efekt redundancji”

Fabula *Pikniku pod Wiszącą Skalą* w warstwie powierzchniowej w zasadzie jest pozbawiona motywów, które nie dałyby się racjonalnie uzasadnić²⁴. Nawet fakt, iż po zbliżeniu się wycieczkowiczek do monolitu kilka zegarków zatrzymuje się punktualnie na tej samej godzinie, znajduje ewentualnie wytłumaczenie w magnetyzmie otaczającego go obszaru. Aby mówić o fantastyczności powieści czy jej adaptacji, trzeba by przywołać koncepcję Tzvetana Todorova, który upatrywał istoty fantastyki w efekcie dwuznaczności związanej z niejasnością statusu przedstawionych zjawisk²⁵. W obydwu omawianych dziełach, literackim i filmowym, „wielka elipsa” jest swego rodzaju dominantą generującą jakości metafizyczne, co plasuje ich istotny sens poza warstwą przedmiotów przedstawionych, w sferze znaczeń ulotnych i nieokreślonych. Metafizyczny charakter *Pikniku...* bazuje zatem na technice sugestii, a ta w znacznej mierze jest uzależniona od możliwości przekazu artystycznego, w którym znajduje realizację.

W literackim pierwowzorze *Pikniku pod Wiszącą Skalą* dominuje narracja auktoralna²⁶, operująca częstymi i radykalnymi zmianami dystansu czasowo-przestrzennego, co niejednokrotnie daje efekt ironicznej prezentacji świata przedstawionego, miejscami także deziluzji. Autorka nierzadko stosuje środki eksponujące fakt współlistnienia sprzecznych tendencji w obrębie narracji; pod tym względem symptomatyczny wydaje się już sam początek utworu, w którym zdarzeniom składającym się na fabułę powieściową zostają nadane jednocześnie znamiona historii prawdziwej i fikcyjnej²⁷. Przedmiotem gry w powieści staje się jednak przede wszystkim kwestia zasięgu wiedzy narratora. Z jednej strony mamy tu niezgłębioną tajemnicę (zasadniczy dla rozwoju fabuły brak informacji o losie bohaterów zaginionych podczas feralnego pikniku), z drugiej zaś – nieumotywowaną empirycznie wszechwiedzę na temat niejawnych koincydencji między wydarzeniami, przyszłych losów postaci, a nawet zachowań ukrytych przed ludzkim wzrokiem zwierząt i owadów. Ostatnia z wymienionych cech antynomicznej narracji została zresztą przez australijską pisarkę karykaturalnie wręcz przerysowana: w rozdziale dziewiątym narrator informuje czytelników nawet o tym, co słyszą myszy buszujące w ciemnościach pustego salonu.

Przyjrzyjmy się dla przykładu sposobowi literackiego prezentowania terenów piknikowych, współtworzących scenię nigdy niewyjaśnionego dramatu. Mamy tu do czynienia z opisem, który wydobywa z ukrycia najdrobniejsze detale i jasno precyzuje łączące je związki, zarówno czasowo-przestrzenne, jak i celowościowe. *Na skałach i wśród traw pracowite mrówki przemierzały miniaturowe Sahary suchego piasku, dżungle wysiewającej się trawy w nigdy niekończącym się zadaniu zbierania i gromadzenia pożywienia. Tutaj, wśród górzystych kształtów ludzi, leżały zesłane przez niebiosy różne okruchy, kminek, odrobina kandyzowanego imbiru – dziwne, egzotyczne, lecz zdecydowanie jadalne łupy. Batalion mrówek cukrowych, z wysiłku niemal zgiętych w pół, dźwigających pracowicie drobinę lukru w stronę podziemnej spiżarni, znalazł się w niebezpiecznej bliskości blond główki Blanche, wspartej o kamień. Jaszczurki wygrzewały się na najgorętszych kamieniach, niezdatny żuk w chitynowej zbroi przewrócił się wśród zeschniętych liści na grzbiet i przebierał bezradnie nóżkami w powietrzu. Thuste białe larwy i szare płaskie stonogi wołały wilgotne bezpieczeństwo warstw butwiejącej kory. Senne węże leżały*



*zwinie te w swoich tajemnych kryjówkach wyczekując zmięrczu, aby wyśliznąć się ze spróchniałych pni i napić się wody ze strumienia, zaś w głębokich zakamarkach buszu ptaki czekały na zelżenie upału...*²⁸

Joan Lindsay nadaje wypowiedziom narratora wymiar ponaddziejowy i uniwersalny, czyni zeń piewę dwóch potęg: natury i czasu, a nawet swego rodzaju mędrca, który – z niemalą dozą ironii – niszczy iluzję błahości codziennych ludzkich wyborów, by odkryć pod pozorami nieistotności szczegółu zasadnicze rysy istnienia²⁹. W powieści umotywowana światopoglądowo, lecz hiperboliczna (w kontekście fundamentalnego przemilczenia) pedanteria prezentacji, operującej radykalnymi zmianami dystansu narracyjnego, prowadzi do powstania swoistej dysproporcji epistemologicznej, za sprawą której (jak i kilku innych czynników) brak spodziewanych treści staje się szczególnie wymowny, przeistacza się w przemilczenie znaczące, brak z podtekstem³⁰.

Osiągnięcie tożsamej, artystycznie celowej niezborności narracji, posiłkującej się „efektem redundancji” (a co za tym idzie i swego rodzaju ironią), nie wydaje się możliwe za pomocą środków typowo filmowych. Na przykład ekranowe przejścia od planu ogólnego lub średniego do zbliżeń przedmiotów trudno byłoby uznać za wykładnik heterogenicznej struktury opowiadania, nazbyt przypominają one bowiem naturalne prawidła percepcji wzrokowej i pełnią z reguły po prostu funkcję informacyjną³¹. Z przypadkiem takim, aczkolwiek zrealizowanym w wariancie polemicznym, mamy do czynienia w adaptacji powieści. Duże zbliżenie kanapki porzuconej u podnóża monolitu, pozwalające widzowi dojrzeć mnóstwo posiłających się nią mrówek, to antyteza obrazowa w stosunku do chwili wcześniej zwerbalizowanego wrażenia Edyty Horton: *Poza tymi ludźmi w dole, zdaje się, że jesteśmy jedynymi stworzeniami na Ziemi*. Figura stylistyczna narracji filmowej, jaką jest antyteza, stanowi w tym przypadku poniekąd komponent pośredniej charakterystyki bohaterki i formę zdystansowania się wobec właściwego jej sposobu postrzegania świata, nie czyni jednak żadnego uszczerbku w logicznej spójności przekazu.

Film (nie tylko epatująca estetyką wzniosłości ekranizacja Petera Weira, lecz dzieło filmowe w ogóle) z istoty swej inaczej niż utwór literacki relatywizuje przemilczenie wobec układu elementów „pełnych”, a to z powodu oczywistej, uwarunkowanej różnicą tworzyw, odmienności sposobów prezentacji świata przedstawionego. By sprawę uogólnić, można rzec, iż narracja filmowa częstokroć osiąga ciekawe efekty artystyczne przez obnażenie *gestu utajnienia*³², nie jest jednak w stanie pokazać nazbyt wiele. Efekt „nadmiaru uwidocznionego” (swego rodzaju redundancji w zakresie prezentacji tła wydarzeń)³³ trzeba uznać, paradoksalnie, za oryginalną taktykę literatury, a nie sztuki filmowej. Wydaje się on bowiem pochodną pewnej formy zderzenia różnych perspektyw poznawczych, skutkiem (dys)proporcji epistemologicznej, która jest uchwytna na płaszczyźnie racjonalnie zorganizowanego dyskursu, wyraża się przez język i w nim znajduje swą miarę.

Obrazy nie wypowiadają myśli, lecz ich materię, nie tłumaczą, lecz są; ich organizacja może jedynie imitować niektóre formy dyskursywne, a i to tylko w sposób symboliczny³⁴. Język filmowy jest zatem pod pewnymi względami uboższy od literackiego: na drodze do wrażliwości bojkotuje władzę rozumu, eksponuje skutki, a bagatelizuje przyczyny, z trudnością wyraża pewne typy związków (np. docieranie myśli do granic własnych możliwości) – a wobec niektórych zwyczajnie kapituluje.

Strategie negatywne narracji

W powieści Joan Lindsay narrator na różne sposoby podkreśla bezradność świadomości człowieka wobec machiny czasu i bezmiaru świata przyrody, skupiając się co i raz na tym, czego bohaterowie nie widzą bądź o czym nie wiedzą. W przeciwieństwie do modelu reprezentatywnego dla konwencji realistycznej opisy cechuje tu niekiedy wręcz manifestacyjna niezależność od spojrzenia postaci i ich możliwości postrzeżeń³⁵. W rezultacie narracja literackiej wersji *Pikniku...* miejscami upodabnia się do eseju na temat ograniczeń kondycji ludzkiej. Tak dzieje się chociażby w scenie prezentującej wstępowanie dziewcząt ku Wiszącej Skale. We fragmencie tym nawet jakości deskryptywne narracji znajdują niecodzienną artykulację w ciągu następujących po sobie pytań retorycznych, które nie są przecież niczym innym niż formą pośredniego zaprzeczenia: *W zetknięciu z tak monumentalnymi konfiguracjami natury ludzkie oko staje się żałośnie bezradne. (...) Czy Marion Quade widzi, jak poziome półki przecinają linie głównego zarysu, którego formacje geologiczne muszą być zapamiętane do poniedziałkowego wypracowania? Czy Edyta zdaje sobie sprawę, że trątuje stopami całe setki kwiatków delikatnych niczym gwiazdeczki, podczas gdy Irma dostrzega przebłysk szkarłatu skrzydła papugi i sądzi, że to płomień wśród listowia? A Miranda, której stopy jakby same obierają władną drogę przez paprocie, gdy trzyma głowę uniesioną ku lśniącyemu szczytom, czy czuje się już kimś więcej niż tylko widzem zapatrzonym w świąteczną pantomimę? Podążają wszystkie w milczeniu gęsiego do podnóża skały, każda zamknięta w swoim własnym świecie postrzegania, nieświadoma napięć i natężeń w tej stopionej masie, nieświadoma zgrzytów, drzeń, błędzących prądów powietrza, znanych jedynie mądrym nietoperzom wiszącym pod stropami zimnych i wilgotnych jaskiń. Żadna z dziewcząt nie widzi ani nie słyszy węża wlokącego swe miedziane sploty po kamieniach* (s. 31-32).

W literaturze sceneria jest istotnym komponentem postaciowania pośredniego, często wprowadza ponadto zapowiedzi – prawdziwe lub fałszywe – dalszego ciągu akcji, a metoda jej opisu w znacznym stopniu ukierunkowuje uwagę czytelnika, wytycza niejako główne szlaki lektury³⁶. Dyskurs powieściowy w tym przypadku w oczywisty sposób tematyzuje problem poznania i niewiedzy, uwypuklając właściwymi sobie metodami kwestię nieprzejrzystego (dla postaci powieściowych) charakteru rzeczywistości. Wątki te zostają później szczególnie silnie wyeksponowane w autotematycznych fragmentach powieści, w których opowiadacz (jako usytuowany ponad światem przedstawionym „kronikarz” fatalizmu Wiszącej Skały) denuncjuje ignorancję bohaterów co do wyznaczonych im miejsc w *schemacie radości i smutku, światła i cienia* (s. 115-116). Mimo że dzięki narracyjnym komentarzom świadomość odbiorcy w kwestii uwarunkowań wielu zaprezentowanych sytuacji i zdarzeń znacznie wykracza poza perspektywę poznawczą postaci powieściowych, jest on w gruncie rzeczy skazany na dzielenie z nimi absolutnej niewiedzy na temat spraw najistotniejszych. Zastosowana w tak prowadzonej narracji „wielka elipsa” wikła czytelnika za pomocą nietrudnych do wychycenia analogii między różnymi poziomami tekstu w grę lustrzanych odbić (tzw. *mise-en-abyme*), w których dostrzega on niespodziewanie własną nierozumiejącą twarz. Tak też sukcesywnie niepoznane przeistaczają się w niepoznawalne. Niczym mieszkańcy australijskiej prowincji zastanawiamy się zrazu, czy dziewczęta padły ofiarą

gwałciela, mordercy, zdesperowanego wielbiciela, a może osunęły się w rozpadlinę skalną lub zostały porwane (sam utwór sugeruje m.in. takie ewentualności) ³⁷, i – podobnie jak doświadczająca amnezji Irma Leopold – nie znajdujemy sposobu przekroczenia granic własnego horyzontu wyobraźniowego, chociaż coś wiedzie nasze myśli w jeszcze innym, nieokreślonym kierunku, każe podejrzewać istnienie ukrytego dna pod tym, co widoczne na powierzchni i akceptowalne dla rozumu.

W obrazie australijskiego reżysera jednym z istotnych czynników zakłócenia racjonalności (czy też podważenia powierzchownej spójności prozaicznego świata) jest przenikający go irracjonalny afekt emocjonalnego niepokoju. Wiąże się on m.in. z metodycznym przeciwstawianiem ograniczonemu spojrzeniu człowieka – natarczywego „spojrzenia zwrotnego” bytów materialnych. W zdecentralizowanym sposobie widzenia, który przenika ekranizację, nie-ludzkie przedmioty jakby odzwajemniały spojrzenie zarówno postaciom filmowym, jak i widzom, upominając się o własną autonomię, sugerując istnienie innej niż antropocentryczna ramy wizualności i znaczenia ³⁸. Efekt tej „przemiany widzenia” zostaje osiągnięty m.in. przez zastosowanie typowej dla narracji zogniskowanej na postaciach metody łączenia ujęć (tj. tradycyjnego dla montażu scen dialogowych schematu „ujęcie – przeciwujęcie”) w sytuacjach „spotkania się” wzroku bohatera z bytami nieożywionymi. Dobry przykład tego zjawiska przynosi scena uporczywego wpatrywania się posterunkowego Bumphera w masyw Wiszącej Skąły podczas nieudanej akcji ratunkowej: kierunek i kąt patrzenia policjanta w jednym ujęciu zderza się – w ujęciu drugim – z analogicznym sposobem zaprezentowania ukazanego w znacznym zbliżeniu fragmentu monolitu, którego kształt ludzaco przypomina rzeźbę ludzkiej twarzy ³⁹.

Za próbę wyrażenia środkami filmowymi problemu palimpsestowego charakteru rzeczywistości można uznać sposób posłużenia się przez Petera Weira motywem zwierciadła, nader częstym w filmowej wersji *Pikniku pod Wiszącą Skąłą*. (*notabene* lejtmotywami powieści są raczej łabędzie i zegary). Znamienna pod tym względem wydaje się zwłaszcza scena proroczej poniekąd rozmowy Mirandy z Sarą podczas porannych ablucji, w tragicznym dla wychowanek pani Appleyard dniu 14 lutego 1900 roku. (Miranda, jakby świadoma tajemnic niedostępnych zwykłym śmiertelnikom, wypowiada wówczas do uwielbiającej ją koleżanki znamiennie słowa: *Musisz nauczyć się kochać kogoś innego, Saro. Nie zabawię tu już długo*). Zasadniczo rzecz biorąc, reżyser rozwiązuje kwestię „technicznie”, za pomocą intrygującej kompozycji centralnego dla wzmiankowanej sceny długiego ujęcia. Prezentuje ono pokaźne lustro, w którym możemy obserwować odbicia czeszącej się Mirandy i sylwetkę Sary przebywającej w głębi pokoju. Twarz pierwszej bohaterki widzimy ponadto w mniejszym owalnym zwierciadle, stojącym na toalecie, którego tylna strona odbija się w dużym drewnianym lustrze. Zwierciadło to również ukazuje oblicze dziewczyny, ale pod innym kątem i z mniejszego jeszcze oddalenia, „okalając je” własną metalową ramą. W rezultacie w przywołanej scenie, której wymowa bazuje na multiplikacji odbić, ani razu nie pojawia się bezpośrednio ujęcie głównej bohaterki dramatu, Mirandy. Fakt ten koresponduje z dwuznacznym statusem tej postaci oraz z problemem utajnienia istoty rzeczywistości, a ten z kolei zostaje zaakcentowany już przez pierwsze padające w filmie słowa. Pełnią one *de facto* w obrazie Petera Weira rolę motta: *To, co widzimy i kim się zdajemy, jest snem jedynie, snem śnionym we śnie*.

Interteksty i odrzeczywistnienie

Z perspektywy dalszego toku narracji filmu i jej logiki obrazowej w opisanym powyżej ujęciu można się dopatrywać prefiguracji przekroczenia przez Mirandę progu życia i śmierci. O istotności „ujęcia z lustrami” świadczy chociażby fakt, że zostaje ono w pewien sposób w końcówce filmu przywołane. Otóż łączy je wyrazisty paralelizm kompozycyjny z ujęciem zdjęcia Mirandy poprzedzającym domniemane, nieukazane w filmie ani w książce, samobójstwo Sary. (Strukturalnie rzecz biorąc, to właśnie elipsa, a konkretnie „zasłonięta milczeniem” śmierć, wiąże tę postać o biblijnym imieniu z tajemnicą Wiszącej Skąły). Jednak tym razem widzimy, również po prawej stronie ekranu, już nie odbicie ożywionej mimiką twarzy dziewczyny, lecz jej czarno-białą, okolaną srebrną owalną ramką fotografię, która przypomina nagrobny medalion⁴⁰. Obydwa ujęcia dyskretnie zespała inny jeszcze motyw: w pierwszym przypadku tuż obok owalnego zwierciadła możemy dostrzec seledynową pocztówkę z wizerunkiem łabędzia, w drugim – przedstawiającą tego ptaka, zimną, jak się domyślamy, figurkę z białej porcelany. Spośród wielu znaczeń symbolicznych tego motywu w opisanym kontekście aktualizują się zwłaszcza te, które niosą funeralne i mistyczo-tajemnicze konotacje: przypisują łabędziowi rolę proroka spraw ostatecznych (już Platon przedstawiał go jako ptaka, który śpiewa w obliczu śmierci), łącznika ze światem idealnym lub posłańca transcendencji⁴¹. Ponadto trzeba pamiętać, że motyw łabędzia bywa stosowany także jako symbol akcentujący walor ciszy, milczenia – *walor bardzo istotny wobec niemożliwości ujęcia przez słowo zagadki bytu*⁴².

Adaptacja Petera Weira efektywnie wykorzystuje intersemiotyczne powiązania filmu z innymi mediami sztuki, takimi zwłaszcza jak fotografia, malarstwo, poezja i muzyka, igrając najróżniejszymi kodami kulturowymi i przetwarzając do własnych celów mniej czy bardziej uniwersalne klisze wyobrazeniowe. Praktyka ta daje możliwość aluzyjnego, enigmatycznego w swej istocie „dookreślenia” sfery przemilczeń, przejawiających się w tym przypadku przede wszystkim przez utajnienie przyczyny i przebiegu zajścia, które zaważyło na losach postaci powieściowych, oraz w zakresie postaciowania (zob. zwłaszcza „mętną postać” Edyty Horton, w sugestywny sposób przypomnianą czytelnikowi w ostatnich akapitach powieści). *Piknik pod Wiszącą Skalą* utrzymuje w potencjale możliwości różne wersje rozwoju fabuły, jednak zbieżność licznych jego motywów ze „scenariuszami inicjacyjnymi”, opisanymi w bogatym dorobku Mircei Eliadego, skłania do odczytywania go w tej właśnie perspektywie – jako utworu o inicjacji⁴³, rozumianej tu jako przejście w inną sferę istnienia. Powyższy wątek wiąże się ponadto z innym przenośnym znaczeniem motywu łabędzia – ptak ten symbolizuje także *postęp na drodze inicjacji wiodącej ku doskonałości, stan anielski bytu wracającego do najwyższego Principium (...)*⁴⁴.

Niewyjaśnione zaginięcie nastoletnich dziewcząt i ich opiekunki w miejscu stanowiącym swego rodzaju „uświęcone centrum” świata dokonuje się w aurze ekstazy doświadczenia pory południa, pojmowanej w kulturze Zachodu jako chwila ponadczasowości, zdarzeń nadzwyczajnych, upojenia i szaleństwa⁴⁵. Zarówno w filmie, jak i w powieści bohaterki dostępują co najmniej trojakiego wtajemniczenia: w miłość, pozostającą na poziomie uczucia idealnego (aczkolwiek trzeba zaznaczyć, iż obydwie dzieła, a zwłaszcza ekranizacja, są przesycone klima-

tem erotyzmu), w śmierć oraz w sferę sacrum (piknik odbywa się wszak w „uświęconej” czasoprzestrzeni). Dynamikę inicjacji wyznacza tu przeciwstawienie młodości i starości, a przede wszystkim natury i kultury, symbolizowanej przez sztywne gorsety wychowanek wiktoriańskiej pensji. Na to, iż podczas pikniku dokonuje się swoiste misterium przejścia, wskazują m.in. następujące motywy: mistyczne uniesienie dziewcząt, podążających na prastary monolit w hipnotycznym zapamiętaniu, przedmioty będące metonimiemi śmierci (choćby „grobowe” płyty skalne) i zdarzenia, które symbolicznie antycypują śmierć (jak podróż, sen, zasłabnięcie), ponadto symbolika barw (por. zwłaszcza motyw czerwonej chmury) oraz znamienne dwudzielnosc przestrzeni, podkreślona w ważnej scenie przekraczania strumienia oddzielającego tereny piknikowe od prastarego masywu skalnego.

Na szczególną uwagę zasługuje w tym kontekście zwłaszcza jedna bohaterka: Miranda. Ta idealna (dobra, mądra i piękna) dziewczyna, która *wierzy w potęgę miłości i zna busz jak nikt inny*, pełni w *Pikniku...* rolę „przewodniczki inicjacji” („mediatorki przejścia”): to ona otwiera bramę zamykającą przed końmi drogę do Wiszącej Skąły, ona też – niczym kapłanka miłości – kroi tort przygotowany dla uczczenia świętego Walentego. O szczególnym znaczeniu postaci Mirandy świadczy chociażby fakt, że twórcy filmu powtarzają identyczne niemal ujęcia jej twarzy⁴⁶, stosują – ukazujące jej fizjonomię i ilustrowane nastrojową muzyką – zdjęcia nakładane, operują przy tym hieratyzującym ruchem zatrzymanym (stop-klatka w zakończeniu filmu) i zwolnionym⁴⁷ oraz najazdami kamery z dołu do góry – a to w taki sposób, że parokrotnie ma się wrażenie, iż urodziwa dziewczyna niczym anioł lada moment oderwie się od ziemi i zacznie wlatywać w przestworza.

Warto w tym miejscu podkreślić pewną istotną różnicę między literackimi i filmowymi środkami kreowania wokół postaci aury tajemniczości i mistycyzmu. Jeśli chodzi o Mirandę, to zarówno Joan Lindsay, jak i Peter Weir posłużyli się w tym celu pewnym zakorzenionym w wyobraźni zbiorowej wyobrażeniem mającym źródło w słynnym obrazie Sandra Botticellego *Narodziny Wenus*. W momencie powstania płótna (ok. 1485) historia wynurzenia się bogini z piany morskiej była uważana za *symbol tajemnicy, za której sprawą zstąpiła na ziemię idea boskiego piękna*⁴⁸. Podobnie obecnie uznaje się, że obraz Botticellego, przedstawiający nagą boginię miłości, która płynie po falach w wielkiej muszli popychanej przez bogów wiatru, symbolizuje piękno idealne oraz harmonijne zespolenie Ducha i Materii, wyrażając przy tym melancholijną refleksję nad nietrwałością rzeczy tego świata⁴⁹.

W powieści Lindsay nauczycielka języka francuskiego, elegancka i dystygowana mademoiselle Diane de Poitiers, patrząc z urzeczeniem na odchodzące ku Wiszącej Skale dziewczęta, doznaje nagłego olśnienia: – *Mon Dieu!* – *wykrzyknęła w pusty błękit – już wiem... – Co wiesz? – zapytała Greta Mc Craw spojrzawszy nagle znad książki, przytomnie i rzeczowo, na swój niepokojący sposób. Francuzka, której rzadko brakowało słów, nawet w angielszczyźnie, stała milcząca i zażenowana. Komu jak komu, ale pannie McCraw nie była w stanie wytłumaczyć swego podniecającego odkrycia, że Miranda to anioł Botticellego z Uffizi... nie była w stanie jasno myśleć w to letnie popołudnie o rzeczach prawdziwej wagi* (s. 25-26).

Reżyser filmu dodatkowo motywuje skojarzenie zrodzone w umyśle panny de Poitiers, każąc jej przeglądać podczas południowej sjeisty książkę zawierającą reprodukcję fragmentu dzieła włoskiego malarza. (Nieprzypadkowo z pewnością następujące chwilę wcześniej ujęcie twarzy Mirandy odpowiada mniej więcej



sposobowi wykadrowania obrazu w trzymanej przez nauczycielkę publikacji. W rezultacie widz nie tylko zapoznaje się z subiektywnym odczuciem jednej z postaci filmowych, ale w istocie – „uległy widokowi” odpowiednio dobranej, upozowanej i ucharakteryzowanej aktorki – znajduje z całą siłą oczywistości potwierdzenie niezwykłego odkrycia we własnych zmysłach. W obrazie bowiem – jak ujmują tę kwestię filozofowie – *przedmiot oddaje się cały i jego widok jest pewny – w przeciwieństwie do tekstu lub innych percepcji, które oddają (...) przedmiot w sposób nieostry, dyskusyjny*, przeto każą być nieufnym wobec tego, co widzimy ⁵⁰.

Wypada podkreślić w tym miejscu, że przekaz audiowizualny ze względu na możliwość kreowania znaczeń w interakcji różnych systemów znakowych i medialnych, po pierwsze, operuje większą – a przynajmniej bardziej urozmaiconą – skalą możliwości generowania treści aluzyjnych; po drugie, dysponuje środkami

pozwalającymi na swoistą intersubiektywizację najosobliwszych nawet przedstawień i czyni to często nadzwyczaj sugestywnie. Na osobną uwagę zasługują w dziele filmowym transmedialne konstrukcje metaforyczne, przybierające niekiedy postać finezyjnego dialogu między odmiennymi mediami sztuki i przez to nadzwyczaj silnie oddziałujące na sferę wyobraźniowo-kojarzeniową odbiorcy. W ekranizacji *Pikniku pod Wiszącą Skalą* zjawisko to reprezentuje filmowa parafraza obrazu malarskiego, której omówienie wymaga przywołania nostalgicznych wizji Michaela Fitzhuberta, jednej z głównych męskich postaci *Pikniku...* Otóż ten młody Anglik, platonicznie i od pierwszego wejrzenia zakochany w Mirandzie, widzi oczyma wyobraźni swą zaginioną oblubienicę przy ogrodowej sadzawce, najpierw pod postacią dziewczęcą, później... przemienioną w łabędzia⁵¹. Co znamienne, odrzeczywistnienie przywołanego obrazu z jednej strony akcentuje tu głębię jednostkowego przeżycia bohatera (wskazuje na zaistnienie typowego dla zakochanego człowieka stanu oddalenia się od rzeczywistości)⁵², z drugiej zaś – jako następstwo wykorzystania przez twórców filmu rozpoznawalnej kliszy obrazowej, obciążonej silnymi konotacjami symbolicznymi – śmiało wychyla się ku ponadindywidualnym (niemal już stereotypowym) formom artystycznej artykulacji doświadczeń granicznych.

Ciekawe, że Michael nie należy do najbliższego otoczenia Diany de Poitiers, a jego wyobrażenie, na przekór logice zdroworozsądkowej, powieli zasadniczą treść „objawienia”, którego ona dostąpiła. Co więcej, dzięki przywołaniu przez obraz filmowy określonego kodu obrazowego doświadczenie to ponownie staje się także udziałem widzów. Taki efekt zostaje osiągnięty na sposób typowo filmowy – za pośrednictwem *języka fotogenii*⁵³ (obrazu i jego stylu) oraz muzyki, bez pomocy słów. Scena widzenia Michaela potwierdza niegdysiejsze rozpoznania zwolenników teorii, według której w filmie, podobnie jak w poezji awangardowej, ulegają zatarciu granice między myślą a jej spełnieniem, materialną możliwością i bezwzględną niemożnością, obrazem realnym i wyobrażeniem artystycznym, a wiąże się to z cechującym obydwa rodzaje aktywności twórczej dążeniem do poświadczenia fenomenu równoczesnego współlistnienia wielu rzeczywistości⁵⁴. Peter Weir z powodzeniem wykorzystuje ów magiczny potencjał kina, by przetransponować niespójność i nieprzejrzystość życia w uniwersalny ład sztuki.

Otóż, podążając za meandrami wyobraźni rozgoryczonego młodzieńca, dostrzegamy na pastelowozielonym tle ekranu, w oddaleniu, refleksyjnie uśmiechniętą dziewczynę z rozwianymi włosami; jej stopy zasłania bujna roślinność, toteż zjawiskowa postać zdaje się unosić nad muszlą, stanowiącą zapewne ozdobę ogrodowego jeziorka. Muszla ta – kremowo-biała i fantazyjnie powyginana – zwraca uwagę nieprzeciętnymi rozmiarami i z jakiegoś powodu wydaje się znajoma... Od tej chwili widz jest już absolutnie pewny, że Miranda to rzeczywiście nikt inny tylko anioł. Anioł Botticellego.

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

- ¹ Za domenę wymienionych typów operacji retorycznych uznaje się poziom morfologiczny, syntaktyczny, logiczny i semantyczny tekstu. Zob.: J. Dubois i in., *Rhétorique générale*, Paris 1970, s. 49; S. Wyslouch, *Retoryka fabuły a retoryka narracji*, w: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979, s. 76-77; J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 200-227.
- ² Por. np.: J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, tłum. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996, s. 58. W komentarzu do Freudowskiej teorii marzeń sennych Lacan uznaje elipsę za jeden z rodzajów przesunięć syntaktycznych cechujących dyskurs oniryczny.
- ³ Przywołać by tu można chociażby rozprawę Marii Bonaparte na temat *Berenice* (w: tejsze, *Edgar Alan Poe, Études Psychanalytiques*, Paris 1958), Wincentego Grajewskiego o *Piaskunie* (w: tegoż, *Jak czytać utwory fabularne*, Warszawa 1980), Edmunda Wilsona o *W kleszczach lęku* Henry'ego Jamesa (*The Turn of the Screw*, 1934 w: *The Question of Henry James: A Collection of Critical Essays*, red. F. W. Dupee, Henry Holt and Co., 1945).
- ⁴ *Elipsą nazywamy brak jakiegoś elementu składniowego w zdaniu, ale taki brak, który nie przekreśla wartości informacyjnej zdania, ponieważ kontekst wyraźnie wskazuje, jaka informacja została pominięta* (A. Kulawik, *Poetyka*, Kraków 1997, s. 116). Podobnie zagadnienie to ujmują inni autorzy, m.in. A. Okopień-Sławińska (*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998, s. 126-127) i H. Lansberg (*Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. i oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 386).
- ⁵ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 255-258. Badacz ten wiąże wyrzutnię z niespodzianką (*Elipsa eliminuje nawarstwianie się stopniowe napięcia, jest natomiast nierozłącznie związana z przeciwnieństwem napięcia – niespodzianką*, tamże, s. 257), co wydaje się wątpliwe, zwłaszcza w świetle sformułowanej wcześniej definicji tego zjawiska. (Cóż byłoby to za niespodzianka, gdyby odwoływała się do domyślności odbiorcy?) Również w innym miejscu wywodu autor wartościowej skądinąd książki o języku filmu jakby przeczył sam sobie, analizując niniejszy problem: najpierw łączy elipsę w *sposób konieczny* z pojęciem scenopisu analitycznego (s. 255), by później stwierdzić, że *narracja analityczna wprowadza nas w osobny, nie istniejący świat – świat bez niespodzianki* (s. 466).
- ⁶ Hasło „elipsa montażowa”, w: M. Hendrykowski, *Słownik pojęć filmowych*, Poznań 1994, s. 83 (zob. także hasła *jump cut* oraz *ciągłość akcji*).
- ⁷ Por.: *Radziecka szkoła montażu*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007.
- ⁸ Zob.: J. Płażewski, dz. cyt., s. 457-477; A. Bazin, *Głębia ostrości Orsona Wellesa*, „Film na Świecie” 1956/6 oraz *Ewolucja języka filmu* w zbiorze esejów tego autora pt. *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963. Najogólniej rzecz ujmując, chodzi o to, że w narracji analitycznej reżyser rozbija sytuację na poszczególne ujęcia, arbitralnie podporządkowując rzeczywistość przedstawioną wymogom akcji (widz nieświadomie przystaje na jego analizę, gdyż jest to zgodne z prawami funkcjonowania uwagi, rezygnując ze swobody interpretacji danej sytuacji). Tymczasem narracja całościowa, z którą wiąże się m.in. ograniczenie użycia elipsy na rzecz montażu wewnątrz kadrowego, stosowanie dużej głębi ostrości, planów oddalonych oraz wydłużonych ujęć, zdaniem André Bazina, daje widzowi swobodę dostrzegania i wnioskowania (por. widowisko teatralne). Francuski teoretyk filmu uznawał, że montaż jest w każdym przypadku opowiadaniem zdarzeń, podczas gdy postulowana technika dąży do ich odzwierciedlenia. W Polsce sceptycznie stanowisko wobec kreacyjnej roli montażu reprezentował m.in. Karol Irzykowski.
- ⁹ Dla ścisłości trzeba dodać, że wszechobecność elipsy cechuje nie tylko wypowiedzi artystyczne, ale i teksty empiryczne, co się wiąże z okolicznościami komunikacyjnymi ich użycia (por. problem znaczenia pragmatycznego wypowiedzi). Ponadto niektórzy badacze uważają, że eliptyczność stanowi nieredukowalny element tak istotnego przekształcenia semantycznego, jak metafora. Na przykład Anna Wierzbicka stwierdza, że w pewnym sensie *wszystkie metafory są – ex definitione – eliptyczne, bowiem metafory całkowicie wyeksplikowanej nie nazwalibyśmy w ogóle metaforą* (A. Wierzbicka, *Porównanie – gradacja – metafora*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 145). Powyższa argumentacja przemawiać także za eliptyczną naturą innych tropów, takich zwłaszcza jak symbol czy ironia.
- ¹⁰ Jak twierdzi R. Barthes, *literatura ma niezrównaną moc eliptyczną, której nie posiada film, a władza eliptyczna wynika z władzy katalizycznej opowiadania* (tenże, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska,

- w: *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 281).
- ¹¹ Zob. M. Grochowski, *Czy zjawisko elipsy istnieje?* w: *Tekst. Język. Poetyka*, red. M. R. Maenowa, Wrocław 1978, s. 73-85.
- ¹² Por. podsumowanie J. Ziomka, dz. cyt., s. 217.
- ¹³ Tamże, s. 218.
- ¹⁴ S. Sarduy, *Barok*, tłum. M. Walecka, „Literatura na Świecie” 1976, nr 9, s. 101. W kontekście prób ujmowania stylu malarskiego w kategoriach eliptyczności można by przywołać także poglądy L.F. Céline’a, który akcentował analogie między własnym, nasyconym elipsami syntaktycznymi i logicznymi, stylem pisarskim a stylem malarzy impresjonistów (zob. na ten temat: J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 184 i nast.).
- ¹⁵ Badaczka tekstu medialnego uznaje za konstytutywną cechę reklamy *nieustanne oscylowanie między naddaniem a eliptycznością*, podkreśla przy tym m.in., że elipsa, odwołując się do wspólnej wiedzy nadawcy i odbiorcy, wspomaga proces nawiązania kontaktu między uczestnikami aktu komunikacji (E. Szczęsna, *Poetyka mediów*, Warszawa 2007, s. 119). Trzeba dodać, iż znaczenie elipsy wiąże się także z wewnętrznymi prawidłowościami świata przedstawionego reklamy: ze znamiennej dla niej, magiczną wręcz skutecznością działań postaci oraz z minimalizacją „oporu środowiska” względem rozwoju fabuł reklamowych – o zjawiskach tych pisał niegdyś Dmitrij Lichaczow w kontekście baśni rosyjskiej (D. S. Lichaczow, *Świat wewnętrzny dzieła literackiego*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 253-267). W tej perspektywie eliptyczność przekazu byłaby przede wszystkim „technicznym wykładnikiem” cudownej łatwości reklamowej i narzędziem hiperbolizacji pożądaných właściwości reklamowanego produktu.
- ¹⁶ Ograniczę się do tych zagadnień, które wydają się szczególnie ważne dla tematyki niniejszego szkicu. Próbę bardziej całościowego przedstawienia teorii „miejsc niedookreślenia” podjęła m.in. Dorota Wojda w książce *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.
- ¹⁷ S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, w teście: *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 10-13.
- ¹⁸ S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 146.
- ¹⁹ S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 23-28. Ze względu na rodzaj uzupełnień, których tego rodzaju „miejsca niedookreślenia” domagają się od odbiorcy, autorka wyróżnia oprócz przemilczeń nierozwiązalnych trzy inne kategorie: przemilczenia pozorne (powstające wtedy, gdy autor ostentacyjnie stwierdza istnienie przemilczeń, sugerując równocześnie w sposób oczywisty ich wypełnienie, zob. początek *Świtezianki* Mickiewicza), nierozwiązane (dopraszające się od czytelnika jednoznacznego rozwiązania, którego znalezienie nie decyduje jednak o prawidłowości konkretyzacji całego utworu, np. kwestia ustalenia sprawstwa sprowadzenia Moskali do Soplicowa w *Panu Tadeuszu*) oraz rozwiązane (czyli takie, że bez jednoznacznego ich rozwiązania linia struktury rodzajowej i indywidualności dzieła podlegają w konkretyzacji zachwianiu, co ma miejsce chociażby w przypadku gatunku zagadki czy niektórych powieści późnooświeceniowych w rodzaju *Zakłętego dworu* Walerego Łozińskiego, dezawuuujących w ostatecznym rozrachunku iluzoryczny charakter irracjonalności przedstawionych wydarzeń).
- ²⁰ Tamże, s. 26.
- ²¹ To, czy elipsa w postaci przemilczenia nierozwiązalnego funkcjonuje zawsze jako *wehikul jakości metafizycznych*, wydaje się kwestią dyskusyjną; weźmy na przykład *Przygodę* Antonioniego – film, w którym chwyt taki służy nade wszystko refleksji na temat charakteru relacji międzyludzkich. Zaginięcie Anny podczas wyprawy jachtem pozostaje niewyjaśnione, jednak kontekst nie nadaje mu cech faktu niewyjaśnialnego (w sensie *stricte* metafizycznym). Trzeba przyznać rację Andrzejowi Zalewskiemu, iż obraz Antonioniego nie określa przyczyny przywołanego zdarzenia, ale przez „styl” przekazu narracyjnego wskazuje na przyczynę niepodania jego przyczyny: nie może być wiadomo, dlaczego zniknęła Anna, albowiem wydarzyło się to w świecie, w którym słabość więzi międzyludzkich uniemożliwia trwalsze zainteresowanie człowieka losem innych. W takich przypadkach zakłócenia motywacji przyczynowej Zalewskiego upatruje swego rodzaju metaprzyczynowości, zob.: A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998, s. 68. W książce tej badacz wyszczególnia i charakteryzuje kilka typów motywacji występujących w filmie fabularnym.
- ²² Por. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum.

- J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1973.
- ²³ Por. S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 14.
- ²⁴ O tym, że poprzestanie na takich uzasadnieniach prowadzi nieuchronnie do banalizacji utworu, świadczy chociażby szkic B. McKenzie, *The Solution to Joan Lindsay's Novel „Picnic at Hanging Rock”?* www.mck.com.au/users/brett/picnicsolution.htm. (Praca ta zawiera streszczenie opublikowanego w 1987 roku – czyli dwadzieścia lat po pierwszym wydaniu powieści – „wyjaśniającego” rozdziału osiemnastego, który stanowił prawdopodobnie pierwotne, ostatecznie porzucone jej zakończenie).
- ²⁵ Zob.: T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970; *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty” 1973, nr 5.
- ²⁶ Spośród typowych cech auktoralnej sytuacji narracyjnej, które wyróżnia Stanzel, trzeba tu wymienić przede wszystkim narratora usytuowanego ponad rzeczywistością przedstawioną, ujmującego to, co opowiadane, jako przeszłe, oraz dominację opowiadania relacjonującego nad prezentacją sceniczną. Zob.: F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, oprac. R. Handke, Kraków 1980.
- ²⁷ Początek powieści jest w ogóle dość nietypowy, naśladuje bowiem formę tekstu pobocznego w utworze dramatycznym. Po wyszczególnieniu „osób dramatu” następuje tu osobiwa uwaga o charakterze autotematycznym: *Czytelnicy muszą sami zdecydować, czy wypadki opisane w „Pikniku pod Wiszącą Skalą” są zmyślane, czy prawdziwe. Ponieważ ów fatalny piknik odbył się w roku tysiąc dziewięćsetnym i wszystkie postacie występujące w książce dawno już nie żyją, wydaje się to nieistotne* (s. 6). Wszystkie fragmenty powieści w języku polskim podaje według następującego wydania: J. Lindsay, *Piknik pod Wiszącą Skalą*, tłum. W. Niepokólczycki, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 2004.
- ²⁸ Tamże, s. 22, 23.
- ²⁹ Por. tamże np. następujący komentarz narratora: *Tak samo jak on [Albert] ukształtował kilkoma słowami tego ranka los Toma i Minnie, również ojciec Irmy w chwilowym odruchu hojności zmienił cały bieg życia Alberta. Zapewne bardzo to dobrze dla zachowania naszej równowagi nerwów, że podobne kataklizmy ludzkich losów zwykle przybierają postać codziennych wydarzeń, jak wybór między sadzonymi a gotowanymi jajkami na śniadanie* (s. 169).
- ³⁰ *Notabene* analogiczny mechanizm semantyczny zostaje sprowadzony do absurdu w parody-
- styczno-groteskowym *Kosmosie* Gombrowicza, efekt tego zabiegu jest jednak odmienny, a to m.in. z powodu wyboru przez pisarza pierwszoosobowej sytuacji narracyjnej. Więcej na ten temat piszę w książce pt. *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Paluby” do „Kosmosu”*, Kraków 2002, s. 142-167.
- ³¹ Por. B.W. Lewicki, *Percepcyjne uwarunkowania estetyki filmu*, w tegoż: *O filmie. Wybór pism*, wybór, wstęp i red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1995, s. 75-87.
- ³² Zob. np. sposób, w jaki F.F. Coppola stwarza wrażenie iluzyjności tego, co przedstawia obraz filmowy, przez sugestywne kreowanie poczucia istotności przestrzeni pozakadrowej (G. Królikiewicz, *Diabeł nas podłuchuje. Próba analizy filmu Francisca Forda Coppola „Rozmowa”*, Łódź 1994, s. 108 i in.).
- ³³ Takie rozumienie kategorii „nadmiaru”, mimo zbieżności leksykalnej, znacznie odbiega od tego, którym operuje Lacanowska teoria filmu, por.: T. McGowan, *Fantazja, czyli jak pokazać zbyt wiele*, w tegoż: *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum., wstęp K. Mikurda, Warszawa 2008, s. 46-58.
- ³⁴ Por. A. Gwóźdź, hasło *dyskurs*, w: *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 3, Wrocław 1992, s. 49-50. Zgodnie z rozpoznaniem Christiana Metz'a różnica między językiem werbalnym a ikonycznym polega m.in. na niemożności oddania przez ten ostatni niuansów i modalności gramatycznych znamionujących pierwszy; więcej na ten temat w: A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, dz. cyt., s. 63 i nast.
- ³⁵ Por. P. Hamon, *Czym jest opis?* tłum. A. Kuryś, K. Rytel, „Pamiętnik Literacki”, 1983, z. 1, s. 198.
- ³⁶ Tamże, s. 217.
- ³⁷ Niektóre wersje wydarzeń rozpatrują sami mieszkańcy, inne sugerują autorka i reżyser, np. grając ze schematami kryminału (por. trudne zrazu do wytłumaczenia zachowanie Michała Fitzhuberta). W powieści ten potencjał możliwości w bardziej istotny sposób wzbogaca wątek zbiegłej z miejsca tragedii Edyty Horton.
- ³⁸ O zbliżonych praktykach reżyserskich Krzysztofa Kieślowskiego pisze, posiłkując się m.in. Lacanowską koncepcją „spojrzenia zwrotnego”, V. Sobchack w artykule *Rozszerzone spojrzenie w zawężonej przestrzeni. Kieślowski i kwestia transcendencji*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45.
- ³⁹ Znaczenie takiego przedstawienia formacji skalnej można interpretować przez odwołanie się do mitologii Aborygenów. Por. E. Twardoch, *Double lecture – czyli próba obrony prawdy*

- mitu w „*Weiserze Dawidku*” Pawła Huellego oraz w „*Pikniku pod wiszącą skalą*” Petera Weira, w: „*Rocznik Mitoznawczy*”, Uniwersytet Jagielloński, t. 2, Kraków 2008, s. 117.
- ⁴⁰ Według Rolanda Barthes’a fotografia ze swej istoty otwiera nas na „mikrodoświadczenie śmierci”: *Można by powiedzieć, że Fotografia zawsze zabiera ze sobą swoje odniesienie: ona i ono, dotknięte tym samym miłosnym lub żalobnym zneruchomieniem, pośród dziejącego się świata* (R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 15, 19 i in.). Funeralne konotacje wywołuje tu oczywiście także bukiet suszonych kwiatów, widoczny w lewym rogu ekranu, oraz specyficzna interpunkcja filmowa – stopniowe ściemnianie obrazu. *Notabene* samo lustro jest motywem nierzadko spotykanym w malarskich przedstawieniach *Vanitas* (zob. np. rycinę zaginionej pracy Caravaggia *Autoportret z lustrem* czy *Księżę dobrej śmierci* Jacques’a Le Granta).
- ⁴¹ Starożytni Grecy uważali, że Apollo udzielił łabędziowi zdolności wieszczczenia, dlatego zapowiada on również własną śmierć, a w legendach germańskich, np. w *Pieśni o Nibelungach*, w prorokujące łabędzie przemieniają się dziewice. Ponadto – jak podaje Władysław Kopaliński – coroczne wędrówki łabędzi na łęgowiska dalekiej Północy tłumaczono sobie jako przenoszenie zmarłych do Krainy Błogosławionych.
- ⁴² M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 185. Co więcej, łabędź usytuowany w wodzie (zob. inne fragmenty filmu) jest łączony z symboliką odbić, luster.
- ⁴³ Por. M. Eliade, *Religie australijskie*, tłum. E. i W. Łagodzy, Warszawa 2004. W kontekst problematyki inicjacyjnej wpisuje film P. Weira m.in. Anna Sobolewska, poświęcając mu krótką dygresję w artykule *Współczesna powieść inicjacyjna: Konwicky, Walpole, Veasaas*, („*Twórczość*” 1991, nr 5, s. 85), oraz Ewelina Twardoch (dz. cyt.). Co znamienne, autorzy piszący o *Pikniku*... zwykle ignorują fakt istnienia jego pierwowzoru literackiego. Jeden z badaczy wręcz przywołuje ten tytuł jako argument na rzecz tezy, że wyobraźnię pisarza dwudziestowiecznego wyposażają także
- dzieła zrealizowane w innym niż literackie tworzywie* (M. Zaleski, *Formy pamięci*, Warszawa 1996, s. 131).
- ⁴⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 183; podkr. – B. P.J.
- ⁴⁵ Por.: H. Buczyńska-Garewicz, *Południe*, w: tejże, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Kraków 2003, s. 144-177.
- ⁴⁶ W kinematografii zdarza się to niezmiernie rzadko, zob.: J. Płażewski, dz. cyt., s. 252.
- ⁴⁷ Zwolnione tempo ujęć prowadzi ponadto do powstania wrażenia „rozsunięcia się ram czasu”, por.: A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum i oprac. S. Kuśmierczyk, Izabelin 2007, s. 115. Nawiasem mówiąc, czas jest uważany za obsesyjny wręcz temat Joan Lindsay, a wydana w Australii w 1962 r. autobiografia pisarki nosi tytuł *Time Without Clocks*.
- ⁴⁸ E. H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. zbiorowe, „Rebis”, Poznań 2009, wyd. II, s. 264.
- ⁴⁹ *Uffizi. Florencja*, oprac. E. Ginanneschi, tłum. H. Borkowska, Warszawa 2005, s. 75.
- ⁵⁰ Na tę opinię Sartre’a z powołuje się R. Barthes w *Świetle* obrazu, dz. cyt., s. 188-189. Por.: J. P. Sartre, *Wyobrażenie*, tłum. P. Beylin, Warszawa 1970.
- ⁵¹ Nawiasem mówiąc, sposób montażu tego fragmentu filmu, godnego niewątpliwie dokładniejszej analizy, owocuje kolejnym ciekawym przykładem elipsy.
- ⁵² O zjawisku „odrzeczywistnienia” pisze w tym kontekście R. Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*, tłum i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 139-144.
- ⁵³ Wyrażenie B. Eichenbauma, zob. tenże, *Naturalizm w kinie*, tłum. B. Żyłko, w: *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, oprac. T. Szczepański, B. Żyłko, Gdańsk 2001, s. 120.
- ⁵⁴ Zob. J. Sławiński, *Słowo poetyckie naprzeciw rzeczy*, w teżej: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 198 i nast. Powyższa koncepcja znalazła wyraz m.in. w przywołanym przez badacza artykule J. Brzękowskiego *Film a nowa poezja* („*Wiadomości Literackie*”, 1933, nr 28), który zapewne został zainspirowany myślą J. Epsteina.