

Jacek Ostaszewski

Przetwarzanie poznawcze na przykładzie odbioru *Laury Otto Premingera**

Najbardziej powszechnym i zarazem charakterystycznym zjawiskiem dla odbioru filmu fabularnego jest zainteresowanie rozwojem akcji oraz emocjonalne zaangażowanie w losy fikcyjnych postaci. Oba te zjawiska należą do domeny procesów poznawczych. Pierwsze z nich jest przejawem postawy *sensu stricto* poznawczej – chęci zaspokojenia ciekawości (*co się stanie?*; *co zamierza bohater?*; *czy uda mu się osiągnąć cel?*), drugie zaś, jak ma to miejsce w przypadku suspense, jest wynikiem posiadania szerszego dostępu do informacji fabularnej, niż protagonista filmowy, a zatem jest kwestią wiedzy. Odbiór przekazów fabularnych (opowiadań) nie od dzisiaj jest przedmiotem uwagi badaczy procesów poznawczych i przeważnie ujmowany jest – w myśl obowiązującej w ramach kognitywizmu¹ metafory komputerowej – w kategoriach przetwarzania poznawczego. W kognitywizmie, zarówno w odniesieniu do ogólnych zdolności poznawczych, jaki i do percypowania i rozumienia opowiadań fabularnych, szeroko akceptowanym poglądem jest tzw. konstrukcjonistyczne założenie o dwukierunkowości procesów poznawczych, tzn. o interakcji między danymi napływającymi z otoczenia (np. z filmu fabularnego) i zgromadzoną przez odbiorcę wiedzą oraz jego poprzednimi doświadczeniami.

*Bazą empiryczną tego tekstu jest kilkadziesiąt prac studentów polonistyki UJ. W nadesłanym rękopisie są one numerowane; zdecydowaliśmy się jednak pominąć tę numerację i zastąpić ją formułami opisowymi (np. w jednej z prac, w dwóch pracach), jako że czytelnik i tak nie miałby do nich wglądu. Bezpośrednie wypowiedzi studentów podane są kursywą. Na końcu tekstu umieszczony został aneks z numerowanymi scenami z filmu *Laura*, do których odwołuje się autor. (przypr. red.)

Jednak pomimo dość powszechnej zgody w tej kwestii, na gruncie kognitywizmu konkurują ze sobą teorie rozumienia dyskursu, zmierzające do wyjaśnienia, w jaki sposób odbiorca – pomimo licznych ograniczeń systemu poznawczego (np. pamięci krótkotrwałej), z którymi nierzadko w parze idzie ubóstwo bodźca informacyjnego – jest w stanie skonstruować złożoną reprezentację umysłową przedstawianej mu historii. Z jednej strony bowiem możemy mieć do czynienia z modelami *top-down* (czyli *góra-dół*) rozumienia opowiadania, w ramach których uznaje się, że podstawową rolę pełnią procesy sterowane pojęciowo. Z drugiej zaś z modelami *bottom-up* (czyli *dół-góra*), w których akcent kładzie się na kierunek wstępujący, gdzie przetwarzaniem miałyby sterować napływające informacje. Charakterystyczne dla podejścia kognitywnego, a w szczególności dla rozwoju psychologii kognitywnej i badań nad modelami sztucznej inteligencji, są modele *top-down*, których tradycję zapoczątkował Frederic C. Bartlett. On to właśnie, obserwując w przeprowadzanych eksperymentach stałe wzory uwypukleń i skrzywień, jakim podlegały opowiadania przy próbach ich odtworzenia czy przywołania z pamięci, zaproponował pojęcie *schematu* dla opisu oddziaływania na bieżące akty poznawcze doświadczeń nabytych w przeszłości.² W tę tradycję wpisuje się także filmoznawcza koncepcja Davida Bordwella, w myśl której widz, by mógł zrozumieć film i opowiadaną przezeń historię, musi dysponować wiedzą „sformatowaną” w schematy poznawcze. Dla procesu rozumienia – czyli uchwycenia tego *co* się zdarzyło, *gdzie*, *kiedy*, a przede wszystkim *dlaczego* do tego doszło – podstawowe znaczenie mają schematy: prototypowe, szablonowe i proceduralne. Schematy prototypowe umożliwiają rozpoznanie i skategoryzowanie postaci, celów, zdarzeń i sytuacji; schematy szablonowe umożliwiają stworzenie spójnej czasoprzestrzeni dla opowiadania, dzięki schematycznemu uzupełnianiu brakujących informacji oraz konstruowaniu związków przyczynowych i chronologicznych między przedstawianymi zdarzeniami; schematy proceduralne z kolei umożliwiają wyjaśnienie sytuacji niekonwencjonalnych zarówno jeśli chodzi o przebieg zdarzeń, jak i ich przedstawianie.³

Modele *top-down* cierpią jednak na poważne niedostatki, ponieważ – po pierwsze – są zbyt sztywne, by zdać sprawę z szerokiej

skali działań poznawczych, jakie odbiorca może podjąć wobec tekstu fabularnego, i – po drugie – ich moc wyjaśniającą nieuchronnie ogranicza założenie posiadania przez widza zakresu wiedzy uprzednio przyswojonej. Dlatego też podejmowane są przez badaczy rozumienia dyskursu próby stworzenia alternatywy dla modeli *top-down* w postaci modelu *bottom-up* (czyli *dół-góra*), gdzie punkt ciężkości położony byłby na procesy sterowane danymi. Propozycją, która zyskała największe uznanie, jest praca Teuna van Dijka i Waltera Kintscha *Strategies of Discourse Comprehension*.⁴ W ich ujęciu ograniczona pojemność pamięci roboczej, w której zachodzi bezpośrednio przetwarzanie informacji, jest przewyżczana przez przetwarzanie informacji w cyklach. W ich ramach odbiorca uruchamia m.in. takie złożone *strategie rozumienia* jak: strategie ideacyjne, strategie koherencji lokalnej, makrostrategie, strategie schematowe. Mają one status proceduralny, tzn. – jak powiadają autorzy koncepcji – działają na zasadzie produkcji w rozumieniu Allena Newella⁵, i to właśnie dzięki nim odbiorca selekcjonuje i organizuje odbierane informacje oraz konstruuje reprezentację poznawczą tekstu.

W nowszych badaniach z lat 90. widoczne są próby uzgodnienia i zintegrowania obu ujęć. Dobrym tego przykładem jest model rozwijany przez zespół Charlesa R. Fletchera.⁶ Najkrócej rzecz ujmując, w koncepcji Fletchera zakłada się, że oczekiwania wynikające ze skonkretyzowanych schematów poznawczych sterują strumieniem aktywacji w selekcjonowaniu i uwypuklaniu informacji uznawanych za istotne bądź hamowaniu i pomijaniu informacji uważanych za mało istotne z punktu widzenia celów, do jakich zmierza poznający podmiot. Uznaje się przy tym, na dość ogólnym poziomie, że podstawowym celem, do jakiego zmierza widz chcący zrozumieć przedstawiane przez film opowiadanie, jest wykrycie koherencji między elementami formy filmowej i to zarówno na poziomie lokalnym (sceny czy sekwencji) jak i globalnym (całego filmu), co jest tożsame ze zrozumieniem opowiadania.

W niniejszym artykule chciałbym przedstawić wyniki przeprowadzonego przeze mnie badania, które przemawiają – po pierwsze – za zaakceptowaniem tezy o konstrukcyjnym charakterze procesów poznawczych, jakie mają miejsce w trakcie percypowania, rozumienia i interpretowania filmu, i – po drugie – za koniecznością

uwzględniania nieustannej interakcji dwóch kierunków przetwarzania informacji w opisie procesu odbioru filmu.

Otóż w roku 1998, w ramach zajęć z historii i poetyki filmu, studenci V roku polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (studiów zaocznych) obejrzeni film *Laura* (1944) Otto Premingera. W ciągu dwóch tygodni po obejrzeniu filmu napisali kilkustronicowe analizy pod kątem sposobu prowadzenia narracji i prezentowanej w filmie historii. Sześćdziesiąt analiz, oddanych w wyznaczonym terminie, potraktowałem jako materiał badawczy, na podstawie którego można wyciągnąć wnioski na temat charakteru i przebiegu procesu rozumienia opowiadania filmowego. (Oczywiście, wymaga to zaakceptowania założenia, iż rozumienie oznacza możliwość reprodukcji językowej i w dużej mierze jest tożsame z konceptualizacyjnym rozwiązaniem zadania poznawczego.)

Wybór filmu Otto Premingera nie był dziełem przypadku. Bo wiem z jednej strony film ten należy do silnie skonwencjonalizowanego, klasycznego kina hollywoodzkiego, wyraźnie wpisuje się w ramy gatunkowe filmu kryminalnego i opowiada z pozoru prostą, kompozycyjnie zamkniętą historię, w której w zdarzeniach rozgrywających się w ciągu trzech dni⁷ uczestniczy zaledwie pięć pierwszoplanowych postaci (Laura Hunt, detektyw Mark McPherson, publicysta Waldo Lydecker, ciotka Laury – Ann Traedwell i „narzeczony” Laury – Shelby Carpenter) oraz kilka postaci drugoplanowych (służąca Bessie Clary, malarz Jacoby, modelka z agencji – Diane Redfern, policjanci Bullitt i McAvity). Z drugiej zaś strony posłużenie się w filmie zmiennymi perspektywami narracyjnymi, bogactwo wyrafinowanych środków formalnych, dostarczających publiczności ambiwalentnych wskazówek do konstruowania diegezy i rozgrywającej się w niej historii – wszystko to sprawia, że w przypadku *Laury* mamy do czynienia z jednym z najbardziej wyrazistych i frapujących przykładów *czarnego filmu*. Jak wiadomo zaś, znamioną cechą filmów tego nurtu jest to, że nikt i nic nie jest w nich tym, czym na pierwszy rzut oka się wydaje.

Zanim jednak będzie można pokusić się o wyciągnięcie pewnych wniosków na temat przebiegu procesu rozumienia *Laury*, warto chyba przypomnieć fabułę filmu, będącego ekranizacją w gruncie rzeczy tuzinkowej powieści Very Caspary. Tłem dla na-

pisów czołówki filmu jest portret pięknej kobiety, której tożsamość jednoznacznie sugeruje sam tytuł. (Portret ten w pierwszej części filmu pełni także funkcję substytutywną – zastępuje „rzeczywistą” Laurę, której nieobecność wyjaśnia głos *over* Lydeckera, informujący o zaskakującym fakcie, iż zaprzyjaźniona z nim, tytułowa bohaterka nie żyje.) W pierwszej scenie, w mieszkaniu Waldo Lydeckera (Clifton Webb), znanego nowojorskiego publicysty o ambicjach literackich, zjawia się porucznik Mark McPherson (Dana Andrews), prowadzący śledztwo w sprawie morderstwa dokonanego na Laurze Hunt (Gene Tierney). Po krótkiej rozmowie-przesłuchaniu, w której wyraźnie daje się odczuć, że obaj panowie nie darzą się wzajemną sympatią, McPherson zgadza się na to, by Lydecker asystował mu w czynnościach śledczych. Nie dziwi to o tyle, że w pierwszej scenę wprowadza widza głos Lydeckera: *Nigdy nie zapomnę tego weekendu, kiedy zmarła Laura*. Skłania to do przyjęcia dwóch założeń: po pierwsze, że Lydecker będzie sekundował poczynaniom detektywa (w podobny sposób jak czyni to np. dr Watson w powieściach Conan Doyle’a, towarzysząc Sherlockowi Holmesowi) i po drugie, że będzie on pełnił funkcję narratora, w związku z czym widz, chcąc zaangażować się w opowiadanie, winien obdarzyć jego słowa pełnym zaufaniem.

Kolejne sceny wprowadzają krąg najbliższych znajomych Laury: jej narzeczonego, Shelby’ego Carpentera (Vincent Price) oraz jej cyniczną ciotkę, Ann Traedwell (Judith Anderson), której utrzymaniem – jak wszystko na to wskazuje – jest właśnie bawidamek-Shelby. Ponadto dostarczają one podstawowych informacji o samym zabójstwie. W trakcie wspólnego obiadu, za sprawą opowieści Lydeckera, przedstawionej jako seria subiektywnych retrospekcji, McPherson poznaje koleje znajomości Laury z Waldo Lydeckerem. Widz, dzięki toczącemu się śledztwu, wie coraz więcej o tej pięknej, niezależnej i utalentowanej kobiecie. Detektyw, pod wpływem lektury pamiętnika i korespondencji Laury, zauroczony jej portretem (wiszącym w jej mieszkaniu, a znanym już z czołówki filmu) oraz jej wizerunkiem nakreślonym przez zakochanego w niej Waldo i uwielbiającą swoją chlebodawczynię służącą Bessie, doświadcza tak intensywnej fascynacji zmarłą, że Waldo Lydecker pozwala sobie na sarkastyczny komentarz: *Niech Pan uważa, bo może Pan skończyć*

na oddziale psychiatrycznym. Pewnie nie mieli jeszcze pacjenta, który by się zakochał w trupie.

Po dwóch dniach śledztwo znajduje się w martwym punkcie – z jednej strony nie ma ewidentnego podejrzanego i brakuje podstawowych dowodów (np. broni, z której zabito Laurę), z drugiej zaś każda postać z otoczenia Laury w równej mierze jest podejrzana – każda z nich, przejawiając egoizm, cynizm, obsesyjną zazdrość czy chęć posiadania, wydaje się zdolna do zabójstwa. W tym momencie następuje zaskakujący zwrot w akcji. McPhersona, który zasnął pod portretem Laury w jej apartamencie, wyrывa ze snu wejście... Laury. Okazuje się, że Laura spędziła „przedłużony” weekend w wiejskim domku, pracując w ogrodzie i spacerując po lesie. Zabiła zaś kobietą jest Diane Redfern, modelka z agencji reklamowej, w której Laura pracuje na kierowniczym stanowisku. Pomyłka w ustaleniu tożsamości ofiary wynikała z tego, że strzał z grubego śrutu z bliskiej odległości zmasakrował twarz Diane, która miała podobną do Laury figurę, a ponadto znaleziono ją w mieszkaniu Laury, w jej szlafroku. Do grona podejrzanych o zabicie Diane dołącza teraz i Laura, gdyż Shelby, przyłapany przez McPhersona na próbie ukrycia broni z domku wiejskiego Laury, przyznaje się do romansu z modelką.

Następnego dnia McPherson bacznie obserwuje reakcje bliskich znajomych Laury na widok tytułowej bohaterki cudownie przywróconej światu żywych. Na przyjęciu, wydanym z okazji szczęśliwego powrotu Laury, McPherson w teatralny sposób dokonuje jej aresztowania, po czym w scenie policyjnego przesłuchania zapewnia ją, że wierzy w jej niewinność. Ilość oczywistych poszlak i nieudolnych matactw Shelby’ego – zgodnie z konwencją gatunkową – zdaje się go wykluczać z kręgu podejrzanych, a szczerza rozmowa Laury ze swą ciotką każe także powątpiewać w winę tej ostatniej. Pętla podejrzeń zaczyna się zaciskać wokół Waldo Lydeckera, który na początku zdawał się być postacią poza wszelkim podejrzeniem. Detektyw, przeszukując jego mieszkanie, wpada na trop – w identycznym zegarze, jaki Waldo podarował Laurze, znajduje tajny schowek. W mieszkaniu Laury, nowa para kochanków, McPherson i Laura, znajdują w zegarowym schowku ukrytą strzelbę. Zagadka śmierci zostaje wyjaśniona – zazdrosny Waldo, nie mogąc się pogodzić z de-

czą o małżeństwie Laury z Shelbym, omyłkowo zastrzelili Diane, którą wziął za Laurę. W finałowej scenie Waldo powraca, by zabić Laurę, tym razem chcąc zapobiec jej *odrażająco przyziemnej znajomości* – jak to określa – z McPhersonem. W ostatniej chwili McPherson wraz z policjantami ratuje Laurę, natomiast Lydecker zostaje zabity podczas wymiany strzałów.

Pisemne sprawozdania z odbiorczego doświadczenia *Laury Premingera*, potwierdzają znaczenie, jakie przywiązuje się do segmentacji i kategoryzacji (oraz, w dalszej kolejności, asocjowania danych) jako podstawowych dla rozumienia operacji poznawczych, zachodzących w trybie *bottom-up* [*dół-góra*].⁸ W branych pod uwagę pracach można wyróżnić trzy poziomy segmentacji tekstu filmowego:

1. poziom jednostek elementarnych, który można nazwać *mikropoziomem*, a który dotyczy działań postaci (McPherson odwiedza Lydeckera w scenie 1.; Shelby jedzie do wiejskiego domku po to, by ukryć strzelbę Laury w scenie 11., detektyw *aresztuje* Laurę w scenie 13b.);

2. drugi poziom segmentacji – określimy go *poziomem podstawowym* – dotyczy jednostek dramaturgicznych – scen, a więc całości wykazujących zgodność miejsca, czasu i akcji;

3. trzeci poziom, który można określić mianem *makropoziomu*, dotyczy większych całości, stanowiących składowe schematu opowiadania.

W przypadku tego filmu, za sprawą wiedzy i doświadczeń, jakimi dysponuje widz, segmentacja i rozumienie działań postaci na mikropoziomie zdaje się nie podlegać szczególnej dyskusji, aczkolwiek z przyczyn, o których wspomina Edward Branigan, jest bardzo ważna.⁹ Natomiast segmentacja dokonywana na poziomie podstawowym (czyli na poziomie scen) ujawnia pewną znamioną prawidłowość. Otóż widz w procesie generalizowania operuje jednostką sceny, kategoryzując ją poprzez relewantną dla niej czynność postaci (McPherson odwiedza Lydeckera [scena 1.], Lydecker odkrywa romans Laury i Jacoby'ego [scena 4d.]). Idąc dalej, uwypukleniu podlegają te sceny, które zawierają informację semantyczną kluczową dla opowiadania. Jeśli spojrzeć na grupę badanych sprawozdań z odbioru filmu pod kątem częstotliwości omawiania bądź przywoły-

wania scen, to statystycznie najczęściej pojawiają się: scena początkowa w mieszkaniu Lydeckera (scena 1.) – przywołana w 60 pracach (100% przywołań); sekwencja opowiadania Lydeckera o znajomości z Laurą (sekwencja 4.) – przywołana w 55 pracach (91,6% z ogółu prac); scena powrotu Laury do domu i spotkanie z McPhersonem (scena 8.) – przywołana w 57 pracach (95%) i scena finałowa (18.), która omawiana jest w 50 pracach (83.3%). W umysłowym portretowaniu opowiadania i jego reprodukowaniu kluczową rolę odgrywają zatem sceny dostarczające dużych „porcji” informacji, odgrywającej kluczową rolę w przypisywaniu i konstruowaniu znaczeń (scena początkowa, pełniąca *funkcję intensywnego objaśnienia*¹⁰), sekwencja opowiadania Lydeckera o przeszłości, która stanowi *opóźnioną ekspozycję*¹¹, scena wprowadzająca punkt zwrotny w intrydze – scena zaskakującego powrotu Laury i zamykająca scena finałowa). Drugi biegun poznawczej organizacji tekstu stanowią sceny, które podlegają szczególnej dyskryminacji, tzn. częstotliwość ich przywołań nie przekracza progu 30%. Do takich scen należą: scena (7.) wieczornej rozmowy Waldo z McPhersonem, tuż przed zjawieniem się „żywej” Laury (23,3% przywołań) oraz scena (13a.) rozmowy Laury z Ciotką Ann Traedwell (5% przywołań). Wydaje się, że pomijanie pierwszej z tych scen wynika – w paradoksalny sposób – z uznania jej za redundantną zarówno ze względu na wcześniejsze ustalenie relacji między Lydeckerem i McPhersonem, jak i ze względu na uprzednią utratę przez Waldo sympatii widzów, wynikającą z faktu, że rościł sobie prawa do rzeczy Laury, które rzekomo jej wypożyczył. (Paradoksalność tej pozornej redundancji polega na tym, że w scenie tej, dzięki informacjom Lydeckera, widz dowiaduje się *expressis verbis*, że osoba zmarłej zauroczyła McPhersona, czego dowodem jest chęć zakupienia przez niego portretu Laury, i co w istotny sposób przygotowuje pojawienie się Laury w następnej scenie.) Druga z pominiętych scen – scena rozmowy Laury z ciotką – także dostarcza ważkich informacji. Dowiadujemy się z niej m.in., że Ann Traedwell w walce o Shelby’ego zdolna byłaby nawet zabić, co w ostateczny sposób określa drugą parę kochanków w filmie (Shelby i Ann Traedwell). Wydaje się, że dyskryminowanie tej sceny wynika z uznania jej za związaną z wątkiem drugoplanowym, słu-

zącym jedynie jako materiał retardacyjny, rozbudowujący filmową diegę i wypełniający tło właściwego konfliktu.

Niektóre prace dokonują także segmentacji materiału opowiadania na makropoziomie. Jedną z proponowanych segmentacji na tym poziomie przedstawia np. autor, który wyróżnia w filmie trzy części kompozycyjne: w pierwszej części filmu (sceny 1.-3.): „*poznamy główne postacie, znany nam jest ich główny problem, a tytułowa bohaterka wzbudza coraz większe zainteresowanie*”; drugą część filmu stanowi subiektywna, „*obszerna retrospekcja*” (sekwencja 4.); część trzecią rozpoczyna pojawienie się Laury – „*odtąd narracja jest już całkowicie obiektywna*”, przedstawia zdarzenia w porządku chronologicznym i doprowadza do wyjaśnienia zagadki (zbliżoną propozycję segmentacji zawiera też i inna praca).

Za często zróżnicowanymi procedurami segmentacji kryje się cel stworzenia spójnej reprezentacji poznawczej, w ramach której wyróżnione jednostki wchodziłyby w relacje przyczynowe i wyjaśniałyby funkcjonowanie całości filmu i przedstawionego przezeń opowiadania. Wobec prób segmentacji, wyraźnie wykazującej znamiona racjonalności poznawczej, rzeczą zaskakującą są kłopoty, jakie odbiorcy mają z kategoryzowaniem czy – szerzej rzecz ujmując – z pojęciowym przetwarzaniem danych ekranowych na coraz wyższych poziomach abstrahowania. Co ciekawe, odbiorcy mają czasem problemy już na tak, zdawałoby się, oczywistym poziomie jak określenie statusu i roli postaci czy przedmiotów, na którym – w myśl określenia Wortha i Grossa – posługują się *strategią atrybucyjną*.¹² I tak, w kilku pracach Ann Traedwell uznana zostaje za siostrzenicę Laury (czyli córkę jej siostry, mimo że w filmie jest dokładnie odwrotnie). Niektórzy z widzów uznają Shelby’ego za grafika z agencji reklamowej i (jedynie) kolegę Laury z pracy (jedna praca), Waldo Lydeckera za dziennikarza (dwie prace) lub prezentera radiowego (jedna praca), a dla określenia zawodu Laury wynajdują określenie: „projektantka reklamowa” (trzy prace). Z kolei w innych dwóch pracach pojawia się stwierdzenie, że w scenie 2. detektyw i pisarz-narrator odwiedzają ciotkę Laury i jej kochanka, po czym w scenie 4f. Waldo z niesmakiem opowiada o romansie Laury z kolegą z pracy, Carpenterem – ze szczyptą złośliwości można zauważyć, że chyba tylko pruderia nie pozwala autorom

prac dostrzec, że kochanek ciotki i romansujący „kolega z pracy” to jedna i ta sama postać.

Jeszcze więcej „skrzywień” można zaobserwować na poziomie przypisywania celów i intencji działaniom postaci. Ze względów ilustracyjnych odwołam się tutaj tylko do szczególnie wyrazistych odchyień od tego, co można uznać za normę zarówno na podstawie czytelnego, słownego (a więc pojęciowego) określenia czynności przez dyskurs filmowy, jak też na podstawie pozostałych prac z badanej grupy. Myślę jednak, że poziom ten pokazuje problem, z którego o wiele lepiej zdają sobie sprawę realizatorzy filmów, dbając o wyrazistą artykulację i jasne przedstawianie postaci, ich celów i sytuacji, w jakich one się znajdują, niż teoretycy i krytycy, którzy uznają ten poziom za bezdyskusyjną oczywistość.

Pierwszy przykład z jednej z prac. W scenie 18. *„Waldo zakrada się do mieszkania Laury, by usunąć dowód rzeczowy. Łusek jednak w strzelbie nie ma. Zmusza więc Laurę do wysłuchania swego felietonu o miłości”*.

Drugi przykład dotyczy sceny 11., w której Shelby jedzie do wiejskiego domku Laury w celu ukrycia znajdującej się tam broni i oddalenia w ten sposób podejrzeń od Laury. Natomiast autor jednej z prac, stawiając hipotezy co do osoby zabójcy, do grona podejrzanych zalicza ciotkę Ann oraz Shelby’ego, właśnie w związku z tą sceną: *„Wszystko, zwłaszcza strzelba w domku na uboczu, wskazuje na to, że to właśnie Shelby jest sprawcą zabójstwa”*. Jego podejrzliwość idzie jeszcze dalej, w pewnym momencie skłonny jest nawet podejrzewać detektywa, który w scenie 3. demonstruje zbyt dużą wiedzę na temat szczegółów zbrodni jak na osobę postronną.

Trzeci przykład dotyczy sceny 9., w odniesieniu do której powtarza się błąd „konstrukcyjny”, iż Mark McPherson wraz z dyżurującym policjantem podsłuchują rozmowę Laury z Shelbym w komisariacie (cztery prace). Film nie dostarcza wprost informacji o miejscu, z którego prowadzony jest podsłuch, ale sposób przedstawiania (proste cięcie), logika powiązania wyjścia Marka z apartamentu Laury i jego zjawienia się w pomieszczeniu dyżurnego policjanta oraz sceneria miejsca każe zakładać, że jest to raczej piwnica domu Laury.

Czwarty przykład pochodzi z trzech prac, w których błędnie oceniana jest sytuacja dotycząca sceny 16. i 18. W zakończeniu

sceny 16. Waldo, opuszczając mieszkanie Laury, oznajmia: *Niech Pan słucha mojej audycji za kwadrans, będę omawiać wielkich kochanków w historii*. Widzowie na tej podstawie wyciągają wniosek, że idzie on do radia. Jednakże w scenie 18., kiedy to przez radio nadawany jest jego felieton, on sam zaś włamuje się do mieszkania Laury, przekonanie to trzeba zrewidować, uznając, że felieton był uprzednio nagrany i w tej chwili jest jedynie odtwarzany. Natomiast autorzy wspomnianych prac nie aktualizują modelu sytuacji, w związku z czym: „*Laura słysząc szmer w mieszkaniu, włącza radio, by się upewnić, że Waldo prowadzi audycję*” (dwie prace); „*Laura w tym czasie nastawia radio i słucha wcześniej zapowiedzianej przez pisarza audycji, nadawanej przez niego ‘na żywo’*. [...] *Laura, słysząc bowiem głos pisarza prowadzącego audycję, nie podejrzewa jego obecności w mieszkaniu; widz natomiast widzi go i zbliżające się niebezpieczeństwo*”. Ten ostatni przykład jest o tyle ciekawy, że autor pracy, wyjaśniając suspens w finałowej scenie, całkowicie pomija brak koherencji w przedstawionym wyjaśnieniu (a zarazem w modelu sytuacyjnym konstruowanym dla opowiadania filmowego).

Nie jest jednak tak, iż jedne prace zawierają błędy we wnioskowaniu, informacje nieuporządkowane bądź niewłaściwie przyporządkowane (pod względem chronologii, umiejscowienia czy atrybucji) – co świadczyłoby o niezrozumieniu, inne zaś dowodzą poprawnego oceniania relacji przedstawionych w filmie. Z jednej strony bowiem nie ma prac, które by były wierną i dokładną reprodukcją materiału przedstawionego przez narrację, w myśl zorganizowanego wzoru sjużetu bądź fabuły. Praktycznie wszystkie badane prace mają równocześnie charakter reprodukcji, konstrukcji i rekonstrukcji.¹³ Z drugiej zaś strony, nawet te prace, w których na poziomie lokalnym występują poważne skrzywienia, problemy z rozpoznawaniem atrybutów, wychwytywaniem przyczynowości i relacji czasoprzestrzennych, w sposób poprawny odczytują wzór ogólny. Okazuje się zatem, że logika prostego następstwa bądź wynikania nie jest zasadą bezwzględnie przestrzeganą w konstruowaniu diegezy i toczącej się w niej akcji. Tam gdzie pojawiają się problemy ze skonstruowaniem relacji lokalnych, z pomocą przychodzi wzór globalny bądź po prostu odniesienie do tematu opowiadania. Jest to możliwe dzięki dwukie-

runkowości przetwarzania informacji. Jeśli konstruowanie opowiadania miałyby się odbywać wyłącznie dzięki sukcesywnie przetwarzanym danym ekranowym, na zasadzie procesów typu *dół-góra* (procesów sterowanych danymi), to zrozumienie (a więc uchwylenie koherencji zarówno na poziomie lokalnym jak i globalnym) wymagałoby bezbłędnego rozpoznawania elementów składowych poszczególnych jednostek (scen), wykrywania relacji pomiędzy nimi, a następnie – na zasadzie jedynie słusznych procesów inferencyjnych – włączania ich w hierarchiczny układ całości. Lektura opisów filmu pokazuje natomiast, że pomimo lokalnych niespójności¹⁴, gdzie często relacje są nieokreślone a skojarzenia dość swobodne, na poziomie globalnym wychwytywany jest sens całości: gatunkowy wzór opowiadania, temat opowiadania, niezwykłość rozwiązań fabularnych itd., co jest możliwe dzięki konkretyzacji schematów poznawczych w ramach procesów typu *góra-dół*. Ponadto, wydaje się, że powiązanie elementów opowiadania (a więc np. powiązanie percypowanych gestaltów w łańcuchach zdarzeń, rozgrywający się w diegetycznej czasoprzestrzeni, rządzonej zasadami przyczynowości i prawdopodobieństwa, oraz rozpoznanie celów protagonisty, jego działań oraz reakcji pozostałych postaci na nie) odbywa się w myśl „reguł preferencji” – jak określił to Ray Jackendoff – a więc raczej intuicyjnego i przybliżonego oceniania uwarunkowań przedstawianej sytuacji i jej powiązań z kontekstem, niż dokładnego sprawdzania, w odniesieniu do nich, warunków koniecznych i wystarczających dla ich zaistnienia.¹⁵

Udział procesów typu *góra-dół* (sterowanych pojęciowo) w odbiorze *Laury* szczególnie widoczny jest w oczekiwaniach związanych z gatunkiem filmowym oraz w koncentracji uwagi na „znaczących” rekwizytach. Z jednej strony, ponieważ film Premingera w czytelny sposób wpisuje się swym schematem śledztwa w konwencje filmu kryminalnego, odbiorcy stawiają hipotezy co do osoby zabójcy. Z drugiej zaś, świadomość przynależności *Laury* do „czarnej” serii filmów lat 40. powoduje, że widzowie wykazują dużą nieufność wobec zbyt ewidentnych poszlak i sugestii podsuwanych przez narrację. W większości sprawozdań z rozumienia filmu w trybie *off-line* dochodzi do głosu sceptycyzm wobec mnożonych przez narrację poszlak, wskazujących na winę Shelby’ego. Wprawdzie to on wydaje się początkowo głównym podejrzanym, gdyż – jak to

zostaje zabawnie (w niezamierzony sposób) ujęte w jednej z prac – „*udziela niewłaściwych odpowiedzi na pytania*”, niemniej jednak w bardzo wielu pracach Shelby traktowany jest jako trop mający wprowadzić widza w błąd. Jego matactwa w sprawie alibi na piątkowy wieczór i klucza do wiejskiego domku Laury charakteryzują go jako lekkoducha i życiowego nieudacznika, który gustuje raczej w romansowaniu z kobietami (równocześnie z trzema!) niż w strzelaniu do nich z grubego śrutu. Zupełnie inaczej mają się sprawy z faktycznym winowajcą. Badane sprawozdania z odbioru zdają sprawę z zaskoczenia, jakim jest fakt, iż Waldo Lydecker – szanowany i ceniony przedstawiciel establishmentu – okazuje się zdolny do zabójstwa z zazdrości. Uzasadnieniem tego jest fakt, że narracji udało się wprowadzić widzów w błąd poprzez ustanowienie Lydeckera subiektywnym narratorem w pierwszej scenie filmu. Wydawało się, że zaskarbi sobie sympatię swoją szczerością i wylewnością (jedna praca). Jednak z upływem czasu narracja zaczyna w coraz większym stopniu dyskredytować zaufanie widza do Waldo Lydeckera. Charakteryzowanie Waldo w kolejnych scenach jako: zazdrosnego o Laurę (scena 4d.), pazernego i małostkowego (w próbach odebrania swoich rzeczy z mieszkania Laury – scena 6.) oraz gorliwego w deklaracjach składanych w chwili gdy detektyw wyprowadza Laurę jako podejrzaną (scena 13b.) odbiera bez reszty sympatię widza dla tej postaci, ustanawiając ją tym samym głównym podejrzanym (pięć prac). (Ujawnia się tutaj dość trywialne przesłanie ideologiczne kina hollywoodzkiego czy, szerzej rzecz ujmując, w ogóle filmów fabularnych, w myśl którego postaci sympatyczne ze swej natury są dobre, zaś postaci, które nie wzbudzają sympatii, odznaczają się skłonnością do zła.)

Oczywiście, pomysłowość widzów w snuciu domysłów, kto może być mordercą, nie zna granic i wydaje się, że film nie dysponuje wystarczającymi środkami, by położyć tamę swobodnej grze wyobraźni w tym zakresie. Na przykład, w odróżnieniu od przywołanych powyżej hipotez, autor jednej z prac już po scenie otwierającej widzi głównego podejrzanego w Lydeckerze, gdyż jego „*początkowa narracja przywodzi na myśl zeznanie sądowe*”. Podejrzany mogą też być: Laura (nocne spotkanie z Shelbym, strzelba i – wbrew jej zapewnieniom – grające radio w wiejskim domku (jedna praca),

McPherson (ze względu na „tajemnicze zachowanie w mieszkaniu ofiary” (dwie prace), ciotka Ann (ponieważ ma motyw – kocha Shelby’ego (dwie prace), służąca Bessy (po co myła szklanki i ukryła butelkę whisky? – jedna praca), wreszcie portrecista Laury – Jacoby („może malarz ma związek z morderstwem” (dwie prace). Słowem, okazuje się, że każdy może sprawiać wrażenie podejrzanego, i dobrze, bo – jak powiada autor jednej z prac – „wielość podejrzanych uatrakcyjnia fabułę”.

Schemat filmu detektywistycznego ukierunkowuje uwagę widza nie tylko na zamknięty krąg postaci, wśród których znajduje się morderca, lecz także na charakterystyczne przedmioty, które mogą okazać się dowodami bądź poszlakami, przyczyniającymi się do wyjaśnienia zagadki kryminalnej. W odniesieniu do Laury widzowie sporządzają cały inwentarz rekwizytów, które dostarczają mylnych bądź właściwych tropów, bądź też stanowią atrybut postaci. Najczęściej przywoływanymi rekwizytami są dwa stare, zażytkowe zegary szafkowe – odgrywają one nie tylko znaczącą rolę w rozwiązaniu zagadki śmierci Diane Redfern (to w jednym z nich morderca ukrył narzędzie zbrodni), lecz także pełnią funkcję klamry kompozycyjnej. Kolejnymi, istotnymi rekwizytami są: *portret Laury* – zdradza uczucie portrecisty i pozwala narodzić się uczuciu McPhersona (jedna praca); grające *radio* i *strzelba* z wiejskiego domku Laury, które są poszlakami rzucającymi cień podejrzenia na Laurę (jedna praca); *papierośnica*, dzięki której Waldo demaskuje Shelby’ego (jedna praca); *butelka taniej whisky* (która w kilku pracach – na zasadzie procesów rekonstrukcyjnych, opartych na naiwnych teoriach potocznego doświadczenia – przeistacza się w butelkę taniego wina, za pomocą której McPherson próbuje rozwikłać zagadkę, kto w wieczór śmierci domniemanej Laury Hunt przyniósł ją do mieszkania Laury; wreszcie *kieszonkowa gra w baseball*, będąca „*atrybutem podejrzliwego i przystojnego detektywa*”. Ten ostatni przedmiot pokazuje dominującą tendencję w przypisywaniu znaczeń rekwizytom pojawiającym się w ramach intrygi kryminalnej. Po pierwsze, odbiorcy zakładają, że z jego obecnością związana jest *intencja komunikacyjna*, że on coś znaczy (np. w jednej z prac układanka została wymieniona jako jeden ze *znaczących rekwizytów*; potwierdza to także inna praca, której autor przy-

znaje się, że nie potrafi rozwiązać „problemu poznawczego”, związanego z tym rekwizytem: „*gra, którą bawi się detektyw, jest dla mnie niezrozumiała. Nie wiadomo właściwie, w jakim celu kierowana jest uwaga widza na tę zabawkę*”). Po drugie, w przypisywaniu znaczeń wykazują tendencję do oszczędności poznawczej i nie próbują wykryć asocjacji między postaciami i rekwizytami (uznając, jak np. czyni to Kristin Thompson¹⁶, że zabawka charakteryzuje postawę detektywa i jego stosunek do wartości reprezentowanych przez Lydeckera), lecz odnoszą wszystkie elementy do głównego problemu filmu, jakim jest rozwikłanie intrygi kryminalnej. W związku z tym, w kilku pracach rekwizyt pojawiający się w dłoniach McPhersona zostaje uznany za swoisty, wewnątrzdiegetyczny komentarz do przedstawianej sytuacji – „*układanka, którą bawi się detektyw sugeruje, że sprawa jest bardziej skomplikowana niż się wydaje*”, ale „*detektyw w końcu ją ułoży*”. (Tylko w jednej pracy pojawia się sugestia, że „*układanka uspokaja detektywa, a Lydeckera irytuje i wyprowadza z równowagi*”).

Do obszaru uschematyzowanej uprzedniej wiedzy odbiorców można też dorzucić rozpoznawanie zarówno skonwencjonalizowanych chwytów gatunkowych: „morderca zawsze powraca na miejsce zbrodni”, „ocalenie przybywa w ostatniej chwili”, „wybawiciel zostaje nagrodzony uczuciem” (podobne uwagi w co najmniej czterech pracach), jak i gry z konwencją: oszustwo, jakiego dopuszcza się narracja, wprowadzając narratora subiektywnego, który zdobywa wiarygodność, ujawniając swoje myśli, i który w finale okazuje się mordercą (dwie prace); niezwykłość pomysłu, by narracja nie ujawniała na początku nie tylko osoby mordercy, ale i ofiary (jedna praca).

Warto tutaj zwrócić uwagę, że przy całym zróżnicowaniu głębokości przetworzenia informacji filmowej (co znajduje swoje odzwierciedlenie w poprawności przywołań, w logice powiązań między elementami opowiadania i właśnie w koherencji lokalnej), badane prace w dość podobny sposób ujmują temat opowiadania. Parafrazując sformułowanie jednej z prac, *Laura* jest filmem kryminalnym, którego tematem jest „miłość w różnych odcieniach”. Sposób sprobematyzowania tematu zależy od przyjęcia hipotezy dotyczącej tego, która z trzech głównych postaci (Waldo, McPherson, Laura) jest postacią centralną. W konsekwencji temat filmu ujmowany jest:

– w odniesieniu do Waldo jako – „zabójstwo z powodu chorobliwie zazdrosnego uczucia” lub formułowany jest w następujący sposób: „głównym bohaterem jest Waldo i jego mroczna miłość”;

– w odniesieniu do McPhersona – tematem jest „morderstwo i śledztwo w celu wykrycia zabójcy”;

– w odniesieniu do Laury – „historia Laury, której perypetie dotyczą pomyłki z ofiarą, podejrzeń rzuconych na Laurę i kończą się w chwili oczyszczenia jej z zarzutów”.

Sądem zbliżonym – w duchu argumentacji – do krytyki feministycznej wyróżnia się jedna praca, której autor z dużą wnikliwością konstatuje: „narracja subiektywna nadaje filmowi zwartą kompozycję. W ten sposób film niejako zamknięty jest w ramach: początkowe i końcowe słowa należą do tej samej osoby. Zwłaszcza mocne zaakcentowanie końca nadaje filmowi logikę, zespaja wszystkie wątki w całość. Dzięki temu film tematycznie skupia się wokół jednego problemu: zbrodniarza, zbrodni i jej motywacji. O Laurze, wbrew tytułowi, wiemy bardzo niewiele, pozostaje postacią zagadkową, ma liczne romanse, nie wiadomo, co naprawdę czuje i kogo naprawdę kocha”.

Sprzeczne odczucia i wątpliwości, jakie ujawniają analizy filmu Premingera, a które wywołuje tryb pojawienia się Laury w połowie filmu, nie są podzielane przez widzów po jednorazowym obejrzeniu filmu. Warto chyba w tym miejscu przypomnieć, że, na przykład, Kristin Thompson w obszernej analizie zaproponowała zaskakującą interpretację *Laury*. Otóż uznała ona, że pierwsza część filmu, w której dominuje punkt widzenia Lydeckera, skłania do przekonania, że Laura została zabita. Natomiast druga część, związana z punktem widzenia McPhersona, prowadzi do przekonania, że Laura żyje. Kluczową scenę powrotu Laury, w której ostatecznie następuje przejście od perspektywy Lydeckera do perspektywy McPhersona, Thompson interpretuje jako dwuznaczną, sugerującą, że rzeczą równie prawdopodobną jak powrót Laury z wiejskiego domku jest to, że cudowne ocalenie Laury przyśniło się McPhersonowi. Kluczem do tej interpretacji jest oczywiście scena, w której Mark błąka się niczym somnambulik po apartamencie Laury, przegląda jej listy, zagląda do szaf, przestawia jakieś bibeloty, wypijając przy tym kilka szklaneczek whisky. Wreszcie siada w fotelu pod portre-

tem Laury i zasypia. Ze snu wyrywa go odgłos otwieranych drzwi i wejście na biało ubranej Laury (cudownie wyrwanej z objęć śmierci). Sposób, w jaki zostaje to przedstawione i użyte środki narracyjne są, zdaniem Thompson, ambiwalentne i celowo wprowadzają dwuznaczność, która do końca filmu pozostaje nierozwiązana. Połączenie zapadnięcia w sen z niczym nieumotywowanym ruchem kamery do i od postaci, któremu dodatkowo towarzyszy motyw muzyczny przywołujący ducha zmarłej, może wywołać oczekiwania, że akcja, po tym jak opada głowa Marka, przedstawia jego marzenie senne. Ponieważ jednak Mark nigdy się nie budzi (oczywiście poza chwilą, w której do swego mieszkania wkracza Laura), widz jest skazany na wybór między dwiema możliwościami – albo Laura faktycznie żyje, albo opowiadanie kończy się w obrębie snu McPhersona, spełniającego jego ukryte pragnienia. W ramy „życzeniowego” snu wpisywałaby się zarówno wino Lydeckera, uległość Laury wobec McPhersona, jak i brak dowodów na jej miłość do Shelby’ego Carpentera.¹⁷

Na podstawie badanej grupy prac można natomiast wyciągnąć wniosek, że wejście bohaterki wywołuje wprawdzie zaskoczenie i wątpliwości co do statusu jej obecności (jawa to czy sen?), niemniej jednak w rozumieniu w trybie *off-line* znajdują one odzwierciedlenie głównie w poszukiwaniu realistycznej motywacji dla tej sceny.¹⁸ Z taką sytuacją mamy do czynienia w ośmiu pracach (13,3%), w których jest mowa o łagodzeniu przez narrację efektu zaskakującego zjawienia się Laury. W zbliżony sposób prace te argumentują, że takie chwytaki jak: wpatrywanie się w portret Laury przez Marka, wypicie przez niego kilku kieliszków alkoholu a następnie drzemka w fotelu pod portretem, usprawiedliwiają niepewność, jaka początkowo towarzyszy obecności Laury. „*Pierwszy odruch detektywa to myśl, że pod wpływem alkoholu widzi ducha*”. Zaskoczenie widza zdaje się podzielać fikcyjny bohater, po chwili jednak jego zdziwienie ustępuje, co sugeruje widzowi, by również on – na zasadzie współodczuwania z bohaterem¹⁹ – przyjął jej „powrót” do świata żywych za dobrą monetę, zwłaszcza że Laura szybko przedstawia rozsądnie brzmiące wyjaśnienia dla nowo powstałej sytuacji. Praktycznie tylko jedna praca artykułuje wprost dwuznaczną wymowę tej sceny – jej autor pisze, że powrót Laury jest

chwytem kompozycyjnym dokładnie przemyślanym, „*gdyż odbiorca nie wie (a przynajmniej nie jest pewien), czy weszła Laura, czy też jest to przywidzenie detektywa, będącego pod wpływem alkoholu*”.

Ostatecznego wyjaśnienia tej wątpliwości widzowie mogą poszukiwać w zakończeniu filmu i właściwie można uznać, że je tam odnajdują, osiągając tym samym ogólną koherencję opowiadania. W dwudziestu pracach konkluzji, iż *Laura* posiada kompozycję zamkniętą w rozumieniu Umberto Eco²⁰, tzn. wszystkie istotne wątki zostają rozwiązane, a niejasności i zagadki wyjaśnione, towarzyszy pogląd, że film w spójną całość zamyka rama kompozycyjna, której funkcję pełni zegar (a właściwie dwa takie same zegary) – „*atrybutem wiążącym w całość i prowadzącym do finału jest stary zegar szafkowy*”. W grupie tych prac występuje oczywiście pewne zróżnicowanie, ale wykazują one dużą zgodność i to zarówno w zakresie zaakcentowania ramy kompozycyjnej jak i w logice argumentacji, zwracającej uwagę na trzy „fazy” obecności zegara (zegarów) w opowiadaniu: po pierwsze, w scenie początkowej narracja wypunktowuje zegar w mieszkaniu Lydeckera, przed którym na chwilę przystaje detektyw (dwie prace); po drugie, zegar spełnia istotną funkcję w rozwoju fabuły, a właściwie w rozwiązaniu zagadki kryminalnej (w zegarze podarowanym Laurze Waldo ukrywa narzędzie zbrodni, zaś upominając się o jego zwrot, naprowadza detektywa na właściwy trop) (jedna praca); po trzecie, w finałowej scenie ostatnie ujęcie przedstawia zegar w mieszkaniu Laury ze zniszczonym cyferblatem (jedna praca). Rama kompozycyjna odczytywana (interpretowana) jest przez widzów w sposób symboliczny, co potwierdzają dwa poniższe przykłady:

– „*Zegar z roztrzaskanym cyferblatem symbolizuje upływ czasu, nieszczęście, spina opowiadanie kłamrą*”;

– „*Sam motyw zegara pojawiającego się na początku i na końcu filmu sugeruje pewną całość – zamkniętą w motyw koła – ‘koła wydarzeń, koła życia’*”.

W jednej z prac zaś autor odnajduje „zamknięcie” kompozycji filmu na innej jeszcze płaszczyźnie, dostrzegając wariacyjne odwrócenie sceny początkowej w scenie końcowej – w scenie otwierającej film Lydecker mówi o śmierci Laury, w scenie finałowej zaś Laura widzi umierającego Lydeckera.

W pracach badanej grupy często pojawiają się sądy, które nie odpowiadają stanom rzeczy, sytuacjom i działaniom przedstawianym przez film. Te „błędy” i „skrzywienia” mogą mieć swe źródła np. w nieuchwyceniu lokalnej przyczynowości, błędnej ocenie motywacji czy nierozpoznananiu intencjonalności²¹, lecz w przeważającej mierze są wynikiem poznawczego przetwarzania informacji filmowej. Widz *konstruuje* model sytuacyjny i gdy jego konstrukcje (a właściwie wnioski w trybie konstrukcyjno-integracyjnym) są zgodne z mechanizmami tekstu, to zachodzą w sposób raczej niezauważalny. Natomiast gdy model sytuacyjny, tworzony przez widza dla opowiadania filmowego, zaczyna oddalać się od sytuacji przedstawionej w tekście czy implikowanej przezeń, to procesy konstrukcyjne stają się wyraźnie widoczne. W ramach tych „odchylających się” procesów konstrukcyjnych, występujących w trakcie rozumienia filmu, widzowie mogą dokonywać zbyt dużych uogólnień (generalizacji) lub wyciągać wnioski (dotyczące określenia przyczynowości, przypisywania właściwości postaciom, zdarzeniom czy sytuacjom), łącząc przetwarzane informacje filmowe z własną wiedzą i wynikającymi z niej – błędnymi niekiedy – przekonaniem.

Prosty przykład takiego konstrukcyjnego „skrzywienia” dostarcza opis sceny 3., w której w apartamencie Laury dochodzi do utarczki słownej między Shelbym i Waldo, nie szczędzącym złośliwości pod adresem narzeczonego Laury. Tymczasem w opisie tej sceny w pewnej pracy czytamy: „*W mieszkaniu dochodzi do ostrej wymiany zdań między Waldo i Shelbym, która kończy się bójką*”.

W omówieniu procesów konstrukcyjnych, które są nieodłączną składową przetwarzania poznawczego, chciałbym skoncentrować się na dwóch przykładach, które wydają mi się szczególnie symptomatyczne nie tylko dla rozumienia *Laury*, lecz także dla rozumienia opowiadań filmowych w ogóle. Oba przykłady dotyczą „skrzywień”, gdyż, jak się wydaje, „*błędy i omyłki w sądach i procesach myślowych są niekiedy bardziej interesujące niż rozwiązania poprawne, ponieważ dostarczają właściwego klucza do zrozumienia natury ludzkiego myślenia*”.²²

Pierwszym przykładem jest powracający opis finałowej sceny. W jednej z prac jest on przedstawiany następująco: „*Waldo mierzy do Laury ze strzelby. W tym samym czasie detektyw orientuje się, że*

Laura jest w śmiertelnym niebezpieczeństwie. Wraz z kolegą wyważają drzwi w momencie, gdy Lydecker przystawia strzelbę do skroni dziewczyny. Detektyw strzela, a ugodzony w samo serce Lydecker pada. Zdążył jedynie wypowiedzieć: 'Zegnaj Lauro!' Laura zaś rzuca się w objęcia wybawiciela, który uratował ją od niechybnej śmierci". W innej: „detektyw, poinformowany przez współpracownika, iż Lydecker nie opuścił domu Laury, natychmiast wraca do mieszkania dziewczyny. Strzela do Lydeckera i godzi go w samo serce. Waldo wypowiada jeszcze ostatnie słowa: 'Zegnaj Lauro!' i pada martwy. Laura po raz drugi umyka śmierci” (podobnie w dwóch innych pracach).

Te przedstawienia finału opowieści przejawiają pewien charakterystyczny rys wspólny. Widoczna w nich jest oczywiście skłonność do dramatyzującej konfabulacji (Waldo przystawia strzelbę do skroni Laury, potem pada trafiony w samo serce). Zjawisko to pomijam, gdyż należy raczej do obszaru produkcji dyskursu niż do domeny jego rozumienia. Istotna natomiast jest sama zasada przekształcania – a właściwie „zniekształcania” – sytuacji przedstawionej w filmie. Sama scena finałowa w filmie ma bowiem nieco inny przebieg. Laura ucieka z sypialni przez salon, w kierunku kuchni; do salonu z sypialni wbiega ścigający ją Waldo ze strzelbą (z której już raz wystrzelił w sypialni, ale chybił). W tym momencie przez wyważone drzwi kuchenne a następnie przez kuchnię dostają się do salonu McPherson i dwóch policjantów. Laura znajduje schronienie w objęciach porucznika McPhersona, który osłania ją własnym ciałem, natomiast do Waldo Lydeckera strzela jeden z dwóch pozostałych policjantów. Kula trafia Lydeckera w lewą pierś, poniżej serca. Śmiertelnie ranny Waldo także oddaje strzał, trafiając tym razem w tarczę zegara. Waldo, kadrowany w planie średnim, osuwa się na kanapę i szepcze: *Zegnaj Lauro!*. Szwenk kamery w lewo ukazuje Laurę, która z wyrazem rozpaczony na twarzy odrywa się od McPhersona i rusza ku Lydeckerowi, McPherson podąża zaś za nią. Spoza kadru dobiegają ostatnie słowa Waldo: *Zegnaj moja miłości!*, zaś kamera w tym czasie najeżdża na zegar, który znajdował się za plecami detektywa i Laury, i w bliskim planie ukazuje strzaskany cyferblat i zniszczony mechanizm – „czas się dopełnił”, jak konkludują autorzy kilku prac.

Jak widać, film posługuje się bardziej wyrafinowanym a zarazem precyzyjnym zamknięciem, w którym swe rozwiązanie znajdują dwa, splecione ze sobą, ale jednak odrębne wątki: romansowy (Laura w objęciach McPhersona) i kryminalny (jeden z policjantów zabija Lydeckera). Natomiast „konstrukcje” widzów (*detektyw zabija Lydeckera a Laura rzuca się na szyję swemu wybawcy*) są makrosądami – w rozumieniu Teuna van Dijka i Waltera Kintscha – upraszczającymi złożoną (dwuwątkową) strukturę fabuły filmu. W ramach procesów konstrukcyjnych mamy tu zatem do czynienia z upraszczaniem struktur, które – jak można sądzić – związane jest m.in. z minimalizowaniem wysiłku poznawczego (z tzw. oszczędnością poznawczą).

Drugi przykład związany jest z pojawieniem się w czterech pracach zaskakującego stwierdzenia, że w apartamencie Laury Hunt znajdują się dwa takie same przedmioty, jakie ma w swym mieszkaniu Waldo Lydecker, a mianowicie zegar-antyk i portret Laury, słowem, że w fabule filmu funkcję istotnych rekwizytów pełnią dwa identyczne zegary oraz dwa identyczne portrety Laury. Ten ewidentny błąd wystąpił co prawda tylko w czterech pracach (stanowiących zaledwie 6,6% ogółu), niemniej jednak ilustruje on równocześnie kilka mechanizmów poznawczego przetwarzania i rozumienia filmu fabularnego.

Po pierwsze, nieporozumienie to wynika z niezrozumienia sposobu, w jaki film przechodzi od czołówki do pierwszej sceny, rozgrywającej się w mieszkaniu Waldo (tylko bowiem w tym fragmencie filmu można dopatrywać się podstaw dla popełnionego błędu). Tłem czołówki jest portret Laury. W chwili, gdy napisy czołowe się kończą a temat muzyczny *Laury* ulega wyciszeniu, następuje ściemnienie, po czym, gdy obraz się jeszcze nie rozjaśnił, pojawia się narracja *over* Lydeckera. Po rozjaśnieniu kamera, za pomocą *travelingu* płynnie przechodzącego w panoramowanie, pokazuje salon Waldo Lydeckera, wypełniony antykami, przedmiotami rękodzieła artystycznego, obrazami itp., po czym zatrzymuje się na detektywie McPhersonie, który na chwilę przystanął przed obrazem kobiety (jest on słabo widoczny, ale można rozpoznać, że nie przedstawia Laury, lecz inną postać kobiecą, sportretowaną w odmienny sposób niż Laura na portrecie wykonanym przez Jacoby'ego).

Błąd ten jest rezultatem nieznamomości jednej z podstawowych konwencji klasycznego kina hollywoodzkiego, w ramach której w obrębie scen posługiwano się montażem twardym (prostym cięciem), natomiast w łączeniu scen lub sekwencji posługiwano się montażem miękkim (roletką, przenikaniem i ściemnieniem-rozjaśnieniem), który na zasadzie przejść optycznych pełnił funkcję interpunkcyjną. O ile jednak przenikanie służyło do sygnalizowania niewielkiego przeskoku czasowego (lub np. przejścia do retrospekcji), o tyle ściemnienie, a następnie rozjaśnienie sygnalizowało odleglejszy przeskoczenie w czasoprzestrzeni i zazwyczaj używane było do łączenia sekwencji. Po ściemnieniu-rozjaśnieniu widz wiedział, że musi na nowo określić czas i miejsce, po dokonaniu właśnie przejścia (elipsie). Najwyraźniej autorzy tych czterech prac – nie zdając sobie sprawy z funkcji bardzo wyraźnego, długiego ściemnienia i rozjaśnienia – dołączyli skadrowany w czołówce portret Laury do pierwszej sceny i uznali, że detektyw McPherson stoi przed jej portretem. Z kolei w scenie 3., gdy w mieszkaniu Laury jednym z podstawowych przedmiotów, przyciągającym uwagę nie tylko postaci filmowych, lecz także widzów, jest jej portret, wyciągają oni błędny wniosek, iż w świecie diegetycznym wprawdzie nie ma Laury, bo została zabita, ale za to mamy jej dwa portrety.

Błąd ten potwierdza proceduralny status wiedzy o filmowych formach przedstawiania. Nikt z piszących na temat obejrzanego filmu nie wspomina o środkach stylistycznych, jakimi posługuje się film. Nie należą one do modelu sytuacyjnego tworzonego przez nich dla historii opowiedzianej w *Laurze*. (Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że gdyby zadać widzom po obejrzeniu *Laury* pytanie, w jaki sposób montażowo – pod względem optycznym – połączono czołówkę z pierwszą sceną, zdecydowana większość nie byłaby w stanie udzielić jakiegokolwiek odpowiedzi na to pytanie.) Natomiast, zgodnie ze statusem wiedzy proceduralnej, środki stylistyczne wpływają na *konstruowanie* reprezentacji poznawczej, same nie stanowiąc jej składowej, czego potwierdzeniem jest właśnie błąd popełniony przez cztery osoby w omówionym tutaj przypadku.²³

Drugi wniosek, jaki można wyciągnąć na podstawie tego błędu, związany jest z wiedzą o filmowych formach przedstawiania, a wła-

ściwie z jej brakiem. Otóż z popełniania tego błędu wynikałoby, że przyjmowane sądy i hipotezy stawiane na początku odbioru filmu mają silny i „zachowawczy” charakter. Mimo że w późniejszym rozwoju fabuły (sceny: 3., 4d., 7.) portret Laury został dokładnie określony jako dzieło namalowane przez Jacoby’ego, malarza, który w ocenie Waldo kochał się w Laurze i miał z nią romans, i nie ma mowy o jakiegokolwiek jego kopii, w czterech wspomnianych pracach błędna teza nie została poddana rewizji. Wydaje się zatem, że widz weryfikuje „silne” hipotezy odbioru (przyjęte w fazie wstępnej odbioru) jedynie wtedy, gdy sam film bezpośrednio i jednoznacznie im zaprzeczy, bądź jeśli ich podtrzymanie uniemożliwia osiągnięcie ogólnej koherencji. Wszystko wskazuje na to, że w tym przypadku tak się nie stało.

Mimo, że *Laura* jest filmem nietypowym jak na normy klasycznego kina hollywoodzkiego (choćby ze względu na sugerowaną przez formę filmową ambiwalencję realizmu i oniryzmu w drugiej części filmu), dostrzeżenie i zrozumienie tego jest udziałem nielicznych odbiorców. Zdecydowana większość widzi w *Laurze* realizację swych zestereotypizowanych wyobrażeń i schematycznych oczekiwań, jakie wiążą z „czarnym” filmem kryminalnym, dostrzegając jedynie *chwyt niezwykły*, który polega na zatajeniu tożsamości ofiary i związanej z tym niespodzianki. Widoczne to jest w wielokrotnie powtarzanej ocenie, że w *Laurze* mamy do czynienia z narracją obiektywną, którą tylko w dwóch miejscach przełamuje narracja subiektywna Waldo Lydeckera (scena 1. i sekwencja 4.). Widz potrzebuje zatem bardzo wyraźnych wskazówek (głos zza kadru i wypowiedź w pierwszej osobie bądź zapowiedź wspomnień w pierwszej osobie i przenikanie), by przyjąć, że ma do czynienia z odstępstwem od normy, jaką w kinie klasycznym (czy w ogóle w filmie fabularnym) jest narracja obiektywna. Okazuje się zatem, że *Laura* Premingera jest „prostym” opowiadaniem nie tyle ze względu na samą formę filmową, co raczej ze względu na oczekiwania widzów, którym film nie przeciwstawia się z dostateczną siłą, by zmusić ich do przezwyciężania nieokreśloności formy poprzez posłużenie się dodatkową strategią heurystyczną czy procesami kategoryzowania i wnioskowania. Film Premingera dostarcza zresztą solidnych podstaw dla takiej postawy widzów, posługując się typową dla klasycznego

kina, wyrazistą artykulacją, czytelnym przedstawianiem motywacji i traktowaniem postaci filmowych jako jedyne go czynnika sprawczego w świecie opowiadania.

Przypisy

¹ Współczesne, w dużej mierze interdyscyplinarne badania nad tym jak podmiot poznania zdobywa wiedzę, przechowuje ją, a następnie wykorzystuje w nowych aktach poznawczych określane są bądź opisowo jako *nauka o procesach poznawczych (cognitive science)*, bądź też jako *kognitywizm (cognitivism)*.

² Frederic C. Bartlett, *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge: Cambridge UP 1932, por. zvl. s. 201.

³ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press 1985, ss. 34-36; por. też: David Bordwell, „Procesy poznawcze a rozumienie. Widzenie i zapominanie w *Mildred Pierce*”, przeł. J. Ostaszewski, w: *Kwartalnik Filmowy* 1995, 11, ss. 28-31.

⁴ Teun van Dijk, Walter Kintsch, *Strategies of Discourse Comprehension*, New York: Academic Press 1983.

⁵ W ujęciu A. Newella produkcję stanowią konstrukcje *jeśli... to... – jeśli* spełniane są pewne warunki, to wypełniane są odpowiednie czynności. Allen Newell, „Production Systems: Models of Control Structures”, w: W. G. Chase (red.), *Visual Information Processing*, New York: Academic Press 1973; por. Teun van Dijk, Walter Kintsch, op. cit., s. 11.

⁶ Por. Charles R. Fletcher, Clive P. Bloom, „Causal Reasoning in the Comprehension of Simple Narrative Texts”, *Journal of Memory and Language*, 1988, 27, ss. 235-244; Charles R. Fletcher, Erik J. Arthur, Robert C. Skeate, „Top-Down Effects in a Bottom-Up Model of Narrative Comprehension and Recall”, w: Ch. A. III Weaver, S. Mannes, Ch. R. Fletcher (eds.), *Discourse Comprehension. Essays in Honor of Walter Kintsch*, Hillsdale: Erlbaum 1995, ss. 195-210.

⁷ Trzy dni to czas akcji, ale czas opowiadania – za sprawą retrospekcji Lydeckera i wspomnień innych postaci (Shelby'ego, Ann Traedwell) – obejmuje pięć lat.

⁸ Por. np. Teun A. van Dijk, *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*, przekł. niem. Ch. Sauer, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1980, ss. 162-164.

⁹ Segmentacja umożliwia ustalenie kontekstów, w których możliwa jest ocena przyczynowości rządzącej opowiadaniem. W myśl ukrytej teorii doświadczenia widz dokonuje segmentacji zdarzeń, która uwidacznia interakcję składowych opowiadania; por. Edward Branigan, „Schemat fabularny”, przeł. J. Ostaszewski, w: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu*, Kraków: Baran i Suszczyński 1999, s. 141.

¹⁰ Por. Roland Barthes, „Problem znaczenia w filmie”, przeł. M. i M. Hendrykowscy, w: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *FILM. Język-Rzeczywistość-Osoba*, Warszawa: BMS 1992, s. 19.

¹¹ Por. Borys Tomaszewski, *Teoria literatury. Poetyka*, przeł. T. Grabowski, Poznań: Ostoja 1935, s. 156.

¹² Por. Sol Worth, Larry Gross, „Strategie symboliczne”, przeł. J. Ostaszewski,

w: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków: Universitas 1992, s. 60 n.

¹³ Do takiej konstatacji dochodzi Walter Kintsch, podsumowując badania nad rozumieniem tekstów; por. zwłaszcza: Walter Kintsch, *Gedächtnis und Kognition*, Berlin-New York: Springer Verlag 1982, s. 310.

¹⁴ Kolejnego przykładu dostarcza inna praca, w której początek sceny 3. jest opisywany w następujący sposób: „Po wstępnej rozmowie z podejrzanymi [scena 2. – przyp. J.O.] ma miejsce scena, która wydaje mi się, iż może być uznana za nieco głębszą retrospekcję: widzimy bowiem chłopca sprzedającego gazetę z dodatkiem informującym o zabójstwie Laury (wydarzenie to wydaje mi się, iż należy uznać za wcześniejsze niż rozmowy detektywa z podejrzanymi)”. Po pierwsze, mamy tutaj do czynienia z błędnym przywołaniem – gdy McPherson z Waldo i Shelbym wchodzi do domu Laury, tylko słyszymy gazeciarza, który zachwala dodatek nadzwyczajny poświęcony zamordowaniu Laury; po drugie, całe wnioskowanie odnośnie czasowej orientacji jest błędne.

¹⁵ Ray Jackendoff, *Consciousness and the Computational Mind*, Cambridge: MIT Press 1987, ss. 143-148, cyt. za: Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London-New York: Routledge 1992, s. 228 n; por. też: Jan Simons, „Wypowiedzenie: od kodu do interpretacji”, przeł. J. Ostaszewski, w: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu*, op.cit., s. 376 n.

¹⁶ Kristin Thompson, „Closure within a Dream? Point of View in *Laura*”, w: idem, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton: Princeton UP 1988, s. 190.

¹⁷ Kristin Thompson, op. cit.; większość znanych mi analiz *Laury* sygnalizuje ambiwalencję tej sceny i zagadkowy status drugiej części filmu jak i trybu pojawienia się w niej Laury Hunt – por. np.: Gabriele Jutz, „Die Sichtbarkeit ist eine Falle”. Symbolische Macht und sexuelle Differenz im amerikanischen Film noir”, *Kinoschriften*, 1992, 3, s. 135 n; Marc Vernet, „Le Regard á la caméra: Figures de l'absence”, *Iris* 1983, 1, 2, s. 40 n.

¹⁸ Wysoki procent przywołań tej sceny w pracach badanej grupy (95%) wynika z tego, że pojawienie się Laury stanowi punkt zwrotny w intrydze kryminalnej i wymaga „zasadniczej” aktualizacji modelu sytuacyjnego oraz zrewidowania hipotez odbiorczych.

¹⁹ Por. Murray Smith, „Zaangażowanie widza w postać”, przeł. J. Mach, w: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu*, op. cit., s. 220 n.

²⁰ Por. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa: Czytelnik 1994, ss. 23-30 i 207-212.

²¹ Intencjonalność może się manifestować albo za pomocą dyskursu filmowego (na poziomie pozadiegetycznym), albo przez postępowanie postaci fikcyjnej (na poziomie diegetycznym).

²² Elke van der Meer, „Gedächtnis und Inferenzen”, w: D. Dörner, E. van der Meer (eds.), *Das Gedächtnis. Probleme – Trends – Perspektiven*, Göttingen: Hogrefe 1995, s. 343.

²³ Por. Peter Ohler, „Kognitywna teoria percepcji filmu. Koncepcja przetwarzania informacji”, przeł. J. Ostaszewski, w: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu*, op. cit., s. 342.

czołówka	portret Laury Hunt		
scena 1 u Lydeckera	przesłuchanie Waldo przez McPhersona		
scena 2 w domu Traedwell	rozmowa McPhersona i Waldo z Ann Traedwell i Shelbym Carpenterem		
scena 3 u Laury	przesłuchanie Shelbygo		
sekwencja 4 w restauracji	Waldo przy kolacji opowiada McPhersonowi o Laurze		
	scena 4a	Laura proponuje Waldo udział w kampanii reklamowej	
	scena 4b	Waldo odwiedza Laurę w biurze	
	scena 4c	kariera Laury (tzw. sekwencja montażowa)	
	scena 4d	znajomość Laury z Jacobym	
	scena 4e	Laura zawiera znajomość z Shelbym na przyjęciu u Traedwell	
	scena 4f	praca Shelbygo z Laurą	
	scena 4g	oświadczyzny Shelbygo w restauracji	
	scena 4h	Waldo próbuje skompromitować Shelbygo w oczach Laury	
	scena 4i	Waldo i Laura niespodziewanie odwiedzają Traedwell i Shelbygo	
	scena 4j	Rozmowa telefoniczna Laury i Waldo	
scena 5 u Laury	Przesłuchanie służącej Betsy		
scena 6 u Laury	Rozmowa McPhersona z Waldo, Ann Traedwell i Shelbym		
scena 7 u Laury	Wieczorna rozmowa Waldo z McPhersonem (Waldo sugeruje miłość McPhersona do Laury)		
scena 8 u Laury	Powrót Laury do domu, jej rozmowa z McPhersonem		

scena 9 piwnica w domu Laury	McPherson i drugi policjant podsłuchują rozmowę Laury i Shelbygo	
scena 10 na ulicy	tajemnicza rozmowa Laury z Shelbym w samochodzie	
scena 11 domek wiejski	Shelby przedstawia nową wersję piątkowego wieczoru	
scena 12 u Laury	McPherson sprawdza reakcję znajomych na wieść o tym, że Laura żyje	
sekwencja 13 u Laury	Przyjęcie z okazji szczęśliwego powrotu Laury	
		scena 13a rozmowa Laury z ciotką na temat Shelbygo
		scena 13b aresztowanie Laury przez McPhersona
scena 14 na komisariacie	przesłuchanie Laury	
scena 15 u Lydeckera	McPherson przeszukuje jego dom	
scena 16 u Laury	Deklaracja miłosna Waldo wobec Laury	
scena 17 u Laury	McPherson odkrywa broń w skrytce i rozwiązuje zagadkę śmierci modelki	
scena 18 u Laury	Waldo próbując zabić Laurę, ginie od kuli policjanta	