

Teksty Drugie
2011, 6, s. 215-223



Samuraj i gołębie. O znanym filmie Jima Jarmuscha.

Zbigniew Kloch

Zbigniew KLOCH

Samuraj i gołębie.
O znanym filmie Jima Jarmuscha

Jerzemu Axerowi w rocznicę urodzin

Ptaki w filmie pojawiają się dość często. Można zaryzykować stwierdzenie nie do końca poważne, że niektóre gatunki filmowe mają nawet swoich ptasich reprezentantów: w westernie łatwo spotkać sępa, w opowieściach o trudnym, ale wartościowym życiu w tajdze – żurawie. Ptaki jako element filmowego (lub literackiego) pejzażu występują w tytule utworu albo są częścią świata, o którym się opowiada. Bywają tym elementem opowieści, który napędza fabułę. Tak jak w słynnych *Ptakach* Hitchcocka, gdzie mistrz kina strachu i suspense tworzył podwaliny gatunku, którego odmiany są dziś określane jako thriller, horror, zaś rzadziej – film grozy. Ptaków pełno jest w filmach dla dzieci, tu jednak (jeśli to film animowany) przybierają niekiedy dość dziwne kształty i są wyposażone w nadnaturalne właściwości i umiejętności; a przede wszystkim mówią.

W filmie Jima Jarmuscha *Ghost Dog. Droga samuraja* już w pierwszych ujęciach kamera pokazuje ptaka szybującego wysoko nad miastem. To gołąb. Leci z wiadomością od Ghost Doga, zawodowego mordercy, dla gangstera, wobec którego Ghost Dog uważa się za wasala. Fabuła filmu jest prosta. Jeden z bossów nowojorskiej mafii ratuje w przypadkowej sytuacji czarnego chłopaka, który napadnięty przez młodociany gang, zostałby prawdopodobnie zabity. Nie wiadomo, jak się naprawdę nazywa, chociaż wiemy, że mówią na niego Ghost Dog. Chłopak czyta opowieści z dawnej Japonii, poznaje kodeks samurajów i uznaje, że wobec swego wybaw-

cy musi pełnić rolę wasala, czyniąc go tym samym panem i władcą, w rozumieniu, jakie tym pojęciom nadawali samurajowie. Ghost Dog żyje samotnie na dachu jednego z budynków współczesnego Nowego Jorku. Hoduje gołębie. Czyta *Roshomon* i kodeks *Busido*. Wykonuje ćwiczenia z samurajskim mieczem, choć mafijne zlecenia realizuje za pomocą broni palnej i kradzionych samochodów. Działa perfekcyjnie, skutecznie i (można tak powiedzieć) bezszelestnie jak duch. Pojawia się nagle i nagle znika. Jak zniecka nadlatujący ptak. Czyta, strzela, karmi gołębie, kradnie samochody, użyteczne przy wykonywaniu zleceń.

Jak zwykle w swoich firmach Jarmusch krzyżuje wątki, miesza epizody, gatunkowe konwencje, elementy tragizmu i komizmu. Buduje fabułę z zastanawiających zwrotów narracyjnych, aby w ten sposób mówić o tym, co dzieje się, gdy ktoś dosłownie traktuje dawny przekaz ideologiczny (kodeks samurajów), gdy posługuje się nim w miejscu i czasie, gdzie wartości te nie obowiązują. Bo wszystko przecież dzieje się w dzisiejszym Nowym Jorku, obdrapanym i tandetnym w swej części peryferyjnej. Ze zderzenia kultur i splotu wydarzeń reżyser buduje sens filmowego przekazu, który jest przecież pochodną konstrukcji obrazu, dialogów, wzajemnych relacji postaci. A ptaki w tym filmie uczestniczą w budowaniu znaczeń na zasadach, jakie przypisuje się zwykle głównym bohaterom.

Obrazy ptaków w fabule *Ghost Doga* rytmizują narrację. Gołębie są narzędziem komunikacji między gangsterami a bohaterem. Ten przed każdą akcją czyta fragment kodeksu, który odpowiada sytuacji, w jakiej Dog ma się znaleźć. Ptaki pojawiają się w opowieści filmowej najczęściej w postaci obrazów lotu. Gołąb-listonosz przyfruwa do mieszkania gangstera Louiego, a jego pomocnik (w zabawnie zbudowanej scenie) usiłuje złapać ptaka i odczytać wiadomość, jaką przyniósł. Gołąb jest istotnym składnikiem obrazu w scenie, gdy „samuraj” strzela w ramię swego pana, pozorując atak na niego, aby mógł się wytłumaczyć przed zwierzchnikami, że to nie on zastrzelił kolegę. Gołąb wpada do lokalu, gdzie spotyka się mafia, a gdy Louie tłumaczy szefom, że za ich pomocą porozumiewa się ze swym zleceniobiorcą, jeden z nich krzyczy: „Gołębie wędrownie wyginęły w 1914 roku” („Passenger pigeon! Passenger pigeon! They’ve been extinct since 1914!”), Dog może zatem używać jedynie gołębi pocztowych. Są stałym składnikiem świata, o którym opowiada Jarmusch. Ale w filmie występują także inne ptaki. Dzieciół wysoko na drzewie, gdy Ghost Dog z ukrycia chce zastrzelić mafijnego bossa, mały ptak siadający na tłumiku karabinu i zasłaniający celownik. (W licznych internetowych komentarzach do filmu podaje się, że rolę tę zagrał tresowany kanarek). Dzieciół występują też w kreskówkach („Woody Woodpecker”) bezmyślnie oglądanych przez gangsterów i ich otoczenie w domach czy w telewizorach umieszczonych w samochodach. Z prostego i niekompletnego wyliczenia można wnioskować, że Jim Jarmusch celowo wprowadza ptaki do opowieści¹. Ale dlaczego właśnie gołębie?

¹ Zob. wywiad z reżyserem, w którym mówi on o ptakach: <http://tinurl.com.yh617ot> oraz <http://on.wikipedia.org>

W filmie Jarmuscha gołąb jest symbolem i znakiem samego siebie, obrazem ptaka, elementem przestrzeni miejskiej, rzeczywistości, o której się opowiada. A jest to świat, w którym gołębie hoduje się na dachach wysokich budynków wielkiego miasta. Tu, podobnie jak w innych filmach Jima Jarmuscha, Ameryka jest krajem niezwykle tandetnym. To świat większych lub mniejszych domów, budowanych w niezgodzie z jakimikolwiek kanonami estetyki, ale też kraj wielkich przestrzeni. To wymarzone miejsce dla dziwaków i ludzi samotnych. Nie zakotwiczonych społecznie. Na tę właściwość filmu zwrócili uwagę recenzenci². Powtarzanie ujęć lotu gołębia nad miastem zachęca widza, aby właśnie z tej perspektywy oglądał świat. Plan ogólny jako konwencja konstrukcji narracji filmowej pozwala widzieć sprawę z nadrzędnej perspektywy, sugeruje uogólnienie, refleksję nad wydarzeniami. Ale można też (jak Tadeusz Sobolewski) interpretować to posunięcie reżysera w taki sposób, że Jarmusch pozwala widzowi „delektować się chwilą”³. Obraz peryferii Nowego Jorku w omawianym filmie daje się łatwo identyfikować w odniesieniu do innych znanych filmów gangsterskich rozgrywających się w tym właśnie mieście. To Ameryka w swojej konkretnej postaci, ale i świat w ogóle. Ameryka jest dla Jarmuscha przedmiotem filmowych fascynacji i kontemplacji. To kraj niejednorodny wizualnie i wielokulturowy. Reżysera wyraźnie przyciąga inność, odrębność, zarówno tu, jak i w filmach, które nakręcił wcześniej. Przede wszystkim chyba w *Nocy na ziemi*, ale także w *Kawie i papierosach*. Jarmuscha pociąga ogrywanie i parodiowanie filmowych konwencji (*Truposz*, *Inaczej niż w raj*).

Wielość konwencji gatunkowych i figur narracyjnych *Ghost Doga* budowana jest w związku z pytaniem reżysera o to, co dzieje się, gdy zwyczaje i zasady wypracowane w jednej kulturze przenosi się do zupełnie innej. Czy kodeks samurajów ma się w jakikolwiek sposób do zasad obowiązujących w świecie gangsterów, i jaki sens w rzeczywistości filmowej mają jednoznaczne nakazy moralne? Wybory Doga motywowane są przyjętym systemem wartości, decyzje Louiego odnoszą się do jego doraźnych korzyści. Louie zgadza się chętnie, gdy jego wasal dowodzi, że lepiej będzie, gdy to on z nich dwóch zginie: „Tak, pewnie, lepiej ty niż ja”.

Jarmusch z upodobaniem miesza gatunki, parodiuje je, dekonstruuje ich sens. *Droga samuraja* łączy konwencje kina gangsterskiego, westernu, komedii, kina akcji, kina drogi (powtarzające się sekwencje jazdy coraz to innymi kradzionymi samochodami i epizod z myśliwymi, spotkanymi na drodze, którzy zastrzelili niedźwiedzia, zwierzę w dawnych kulturach będące, jak mówi Dog, symbolem wartości). Niszczenie wartości podlega karze, jest bowiem zamachem na podstawy człowieczeństwa. Dlatego Dog zabija myśliwych, lecz scena – a to punkt widzenia reżysera, kogoś spoza narracyjnej fikcji – rozegrana zostaje w konwencji westernowej strzelaniny, wprowadzającej jednak pewien dystans do filmowych zdarzeń. Można

² P. Mossakowski „Co jest grane”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2000 nr 29, s. 3;
T. Sobolewski *Czarny samuraj Jarmuscha*, „Gazeta Wyborcza” 2000 nr 29, s. 12;
Z. Kałużyński *Samotnicy mają głos*, „Polityka” 2000 nr 7, s. 53.

³ T. Sobolewski *Czarny samuraj Jarmuscha*, s. 54.

powiedzieć, że nad całością filmu góruje figura ironii, różnorako stylistycznie się przejawiająca. Na przykład poprzez parodię gatunku: podstarzali gangsterzy nie mogą sobie poradzić z krnąbrnym chłopcem (jeszcze dzieckiem), rzucającym w nich zabawkami z okna domu stojącego przy ulicy. Parodystyczna w istocie jest scena, w której bezdomny, niosący cały swój dobytek w plastikowej torbie, sprawnie broni się kopnięciami w stylu karate, zaatakowany przez innego włóczęgę, wyraźnie chcącego go ograbić. W finałowym pojedynku, który odbywa się o 12 w południe (czytelne odesłanie do klasycznego westernu *W samo południe*), Dog ma broń bez naboji (wcześniej je wyrzucił). Ale to już nie tyle parodia, co ironia o dużej wartości semantycznej dla interpretacji filmu: perfekcyjnie strzelający płatny zabójca rezygnuje z walki, aby pozostać w zgodzie z wyznawanym kodeksem i jako wasal, broń Boże, nie zabić swojego pana.

Jarmusch buduje film jawnie intertekstualny, zmienia przy tym sens przywoływanych obrazowych i werbalnych cytatów, semantycznych wartości źródeł, do jakich widza odsyła. W przypadku *Ghost Doga* komentatorzy filmu pisali też o wyrazistych nawiązaniach do *Samuraja* Jaen-Pierre Melville'a (słynna rola Allana Delona), gdzie grany przez niego bohater w swym paryskim mieszkaniu ma klatkę z ptakiem. Scena z zasłoniętym przez kanarka celownikiem broni Doga była porównywana z podobną, z filmu Seijun Suzuki *Brandet to Kill* z tą różnicą, że analogiczną rolę do kanarka pełnił w tym filmie motyl.

Podstawowym odniesieniem filmów Jarmuscha jest kino Hollywoodzkie, cytowane, lecz też ośmieszane. Jak w scenie, gdy „gangsterzy w poszukiwaniu kryjówek Doga biorą się do zabijania hodowców gołębi wegetujących na dachach”⁴. Gołębie hoduje bezimienny Indianin i inny Murzyn, który zostaje zastrzelony przez gangsterów, tylko z tego powodu, że jest czarnoskóry, mieszka na dachu wraz z gołębiami, a więc odpowiada z grubsza temu, co Louie wie o swoim zleceniobiorcy. Można przypuszczać, że gołębie hoduje też wielu innych samotnych, a niezbyt zamożnych nowojorczyków. W świecie Jarmuscha dach wydaje się dobrym miejscem do realizacji marzeń, skoro na jednym z dachów jakiś facet buduje łódź sporych rozmiarów. Filmowy Nowy Jork jest więc miastem dość dziwnym, małym światem, z którego konstrukcji można wnioskować o zasadach rządzących światem w ogóle, gdzie obcość i wrogość są trwałą cechą rzeczywistości. Ale w tym świecie jest także inna przestrzeń, taka, w której można budować wspólnotę. Dog od czasu do czasu porozmawia w parku z dziewczynką o książkach, które przeczytali albo o lodach z Francuzem sprzedającym je z samochodu. Rajmond łodziarz zna tylko francuski, *Ghost Dog* – jedynie angielski. A mimo to istnieje między nimi porozumienie. Porozumienie, które rozwinie się w przyjaźń.

Zygmunt Bauman uważa, że pojęcie wspólnoty jest w istocie czymś archaicznym, przedkomunikacyjnym, pozaintencjonalnym. Jest rodzajem tożsamości myślowej ludzi, którzy nie przyjmują żadnych uprzednich założeń, nie umawiają się, lecz po prostu czują, co myślą:

⁴ Z. Kałużyński *Samotnicy mają głos*, s. 52.

Pojmowanie, na którym opiera się wspólnota, poprzedza wszelkie porozumienia i nieporozumienia. Taki sposób pojmowania to nie linia końcowa, lecz punkt wyjścia wszelkiej więzi. To „wzajemne, wiążące uczucie” – właściwa i prawdziwa wola tych, co podążają razem; i właśnie dzięki takiemu, i tylko takiemu pojmowaniu ludzie we wspólnocie „pozostają zasadniczo w zgodzie pomimo wszelkich dzielących ich momentów”.⁵

To rodzaj porozumienia, jakie zachodzi pomiędzy Rajmondem i Dogiem, mówiących różnymi językami, a myślącymi w podobny sposób. To rzadko spotykany rodzaj wspólnoty, zdaje się sugerować Jim Jarmusch. Bauman zaś twierdzi, że w dzisiejszym społeczeństwie po prostu niemożliwy.

W planie interpretacji semantycznej gołąb u Jarmuscha z elementu świata przedstawionego przekształca się w ważny nośnik sensu, z obrazu samego siebie w symbol. Wieloznaczny, jak na ten rodzaj znaku przystało. Należy jednak ustalić, czy w swej funkcji semiotycznej jest znakiem zapożyczonym, przeniesionym do filmu z innego tekstu, czy też jego rola semantyczna powstaje w głównej mierze jako efekt posunięć reżyserskich, jest przede wszystkim pochodną konstrukcji, kompozycji filmu?

Chociaż teksty, do jakich prowadzą odesłania filmu Jarmuscha, pozostają raczej w kręgu kultury popularnej, doświadczanej na co dzień, masowej, warto przypomnieć, że gołąb (i inne ptaki) był od dawna nośnikiem utrwalonych, powszechnie znanych i dzisiaj znaczeń symbolicznych i alegorycznych. Ptak jako element alegorii opisanych i przedstawionych w znanej księdze Cesara Ripy pojawia się często. Ale gołębie nie są tu głównymi reprezentantami gatunku, choć stanowią element składowy kilku obrazów. Kobieta personifikująca *Szczerość* „gołębicę trzyma w prawej ręce”, z gołębicą przedstawione jest „*Zdrowie* albo czyste powietrze”⁶. Jeśli odnieść się do kultur odległych w czasie, trzeba przypomnieć, że w wyobrażeniach związanych ze sztuką chrześcijaństwa, gołąb jest trwale związany z przedstawieniem Ducha Świętego⁷. Tyle że w tej tradycji chodzi najczęściej o gołębicę. Ten typ wyobrażeń i związanych z nimi sensów nie jest właściwym kontekstem interpretacyjnym *Ghost Doga*, filmu o wartościach, jednak nie w znaczeniu religijnym.

Zdrowy rozsądek podpowiada, że skoro reżyser bohaterowi, który jest w istocie zawodowym zabójcą, każe w przerwach między wykonywaniem zleceń mafii czytać kodeks samurajów, to symbolika gołębi w filmie powinna jakoś wiązać się z wyobrażeniami o tym ptaku w mitologii Japonii. Lecz tam w mnogości bóstw, duchów i opowieści genezyjskich gołąb występuje dość rzadko. Częściej pojawia się żuraw i inne ptaki w swych tradycyjnych mitologicznych funkcjach, takich jak

⁵ Z. Bauman *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przeł. J. Margański. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 17.

⁶ C. Ripa *Ikonoграфия*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 2008, s. 337, 427.

⁷ Zob. m.in. B. Uspienski *Kompozycja Ołtarza Gandawskiego Jana van Eycka w świetle semiotyki (Boska i ludzka perspektywa)*, w: tegoż *Sztuka w świetle znaków*, wyb., przeł. i wstęp B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

symbolizacja strefy „góry”, „nieba” czy „duszy”⁸. Najczęściej ptaki w mitach symbolizują „życie”, „płodność”, „związki między sferami kosmicznymi”. W obrębie wyobrażeń uniwersalnych, takich jak na przykład „drzewo życia”, ptak lokowany jest zawsze u góry, w sferze *sacrum*, a więc pozostaje w opozycji do sfery dołu, reprezentowanej na przykład przez zmię. Orzeł, który lata wysoko, tradycyjnie uważany jest za pomocnika bogów. W niektórych mitach genezyjskich to właśnie ptak składa jajo, które staje się początkiem życia, często zdarza się, że uważany jest za totemicznego przodka plemienia. Jest tak we wspomnianej tradycji dawnej Europy, gdzie ptakiem totemicznym jest między innymi gołąb. Pod tą postacią bardzo często przedstawiano tu duszę. Ale gołąb jest także zwiastunem nieszczęścia, nawet śmierci. Jest tak nie tylko we wspomnianej tradycji chrześcijańskiej, ale i w mitologii Azji Środkowej i Ameryki Północnej. W judaizmie obrazy gołębia kojarzone są z taki sensami, jak „odkupienie” i „zmazanie winy”⁹.

Gołąb jest zatem związany z wyobraźnią mitologiczną i występuje jako znak-symbol w różnych, czasami odległych od siebie przestrzeniach kultury. Także jako symbol wartości duchowych i zwiastun śmierci. To sensy, które warto zapamiętać, gdyż są one skojarzone z gołębiem również w filmie Jarmuscha. *Ghost Dog* medytuje na swoim dachu w otoczeniu gołębi, gołąb pojawia się w scenie próby zabójstwa Louiego przez innego mafiosa. Obrazy zastrzelonych gołębi towarzyszą przygotowaniom Doga do ostatecznego rozrachunku z mafią. Jarmusch nie tyle przejmuje tu znak z któregoś ze znanych tekstów kultury, co budując obraz świata z banalnych rekwizytów, współtworzących codzienność, o jakiej opowiada, przekształca je w znaki szczególnego rodzaju. Buduje własną mitologię, zarówno na poziomie narracji, jak i obrazu. W tym pierwszym planie gołąb pełni rolę pomocnika bohatera: nosi listy, przekazuje wiadomości, zapowiada czyjąś śmierć, w sumie dynamizuje akcję (pozabijane gołębie jako ślad bytności mafii). Jest pomocnikiem w rozumieniu funkcji narracyjnych w powszechnie znanym schemacie opisu bajki magicznej dokonanyemu bardzo dawno temu przez Władimira Proppa, choć przecież film tego schematu dokładnie nie realizuje. Warto odnotować, że w mitach, w przeciwieństwie do na przykład kruka, gołąb nie pełni raczej roli *trikstera*, a więc postaci, która jest raz po stronie dobra, zaś innym razem – zła. Jest też postacią zmitologizowaną w obrębie „tekstu” Jarmuscha, poprzez nakładanie się sensów konstruowanych przez film. Tu jest nie tyle zaczerpniętym skądinąd gotowym znakiem, co raczej sygnałem o zmiennej symbolicznej wartości, modelującym treść różnorodnie na różnych poziomach przedstawienia.

Ma z pewnością rację Roberta Imboden, że jest to w kinie Jarmuscha ptak o wyjątkowym znaczeniu¹⁰. Autorka buduje swoją interpretację wychodząc od obser-

⁸ Zob. J. Tubielewicz *Mitologia Japonii*, WAiF, Warszawa 1986.

⁹ Za: *Mify narodom mira*, red. S.A. Tokariew, Moskwa 1988, t. 2, s. 346-349.

¹⁰ Zob. R. Imboden *Jim Jarmusch flaing ghost language. „Ghost Dog: The way of Samuray”*, www.reyson.ca/~rimboden/CSHPM/ghostdog.pdf. Dalej korzystam z interpretacji autorki, korygując to, co napisała o moich przemyśleniach.

wacji faktu, że gołębie w *Ghost Dogu* są przede wszystkim elementem sekretnej komunikacji i to pozwala określić ich rolę jako znaku w różnych kontekstach fabuły. Kartki z informacjami, które przenoszą gołębie, Imboden nazywa „słowami niesionymi na skrzydłach” [„the Word on the wing”], „fruwającymi słowami” [„flaming Word”]. Dog „karmi się” słowem z kodeksu samuraja, ale też spożywa słowo w znaczeniu dosłownym, gdy zjada kartkę, którą przyniósł gołąb, po to, aby nikt inny nie dowiedział się, co było na niej napisane. Słowo jest zatem podstawowym pożywieniem dla myśli [„Food for thought”]. Imboden czyta film Jarmuscha poprzez koncepcję znaku Derridy, znaku, którego istotą jest to, że jest zapisany, a więc widoczny, zreifikowany. W filmowym świecie Jarmuscha komunikowanie przebiega na wielu płaszczyznach i urzeczywistnia się na kilka sposobów.

Po pierwsze, jest pochodną kontrastu między małomównością głównego bohatera a ścieżką muzyczną, na której teksty hip-hopowego zespołu RZA skonstruowane są z wielości powtarzanych słów (często mało cenzuralnych), zgodnie z estetyką muzyczną świata, z którego Dog pochodzi. Muzyka łączy porządek świata przedstawionego (RZA pojawiają się jako rapujący faceci z parku), kompozycji filmu i jego odbioru (podobnie jak ujęcia gołębi rytmizuje kolejne sekwencje).

Po drugie, to komunikowanie się za pomocą słowa pisanego w schemacie: Dog – gołąb – mafia – gołąb – Dog. I w powtarzających się cytatach z kodeksu samuraja, gdzie słowo jest nośnikiem wartości. W tej roli występują w ogóle książki pojawiające się w filmie, te między innymi, które czyta Pearline. Imboden interpretuje rytmiczne ekspresje dźwięków muzyki RZA w kontekście małomówności Doga, traktuje je jako sugestię reżysera, że aby się z kimś porozumieć, trzeba powrócić do początków języka, gdzie cisza była ważnym elementem znaczącym w komunikowaniu, równie ważnym, jak rytmiczne powtórzenia dźwięków. Nie szedłbym tak daleko w interpretacji filmu Jarmuscha, choć z pewnością sprawa kontaktu między ludźmi, także kontaktów werbalnych, jest w kinie tego reżysera powracającym problemem.

Główny kontekst interpretacyjny w przypadku *Ghost Doga* wyznaczają: kultura pop, film, który jest przeciwieństwem jej częścią oraz subkultury Ameryki czy ściślej – pewne obszary marginesów kultury Nowego Jorku, skąd Jarmusch czerpie muzykę, zwyczaje, symbolikę i przywołuje obowiązujące tam sposoby i style mówienia. W jednym z wywiadów reżyser mówi, a jest to przeciwieństwo po części wyjaśnienie znaczenia tytułu, że Dog jest przywiązany do bossa jak pies, zaś samo słowo ‘dog’, czyli „pies”, w slangu ma określone znaczenie: „w nowojorskim żargonie słowo ‘dog’ oznacza przyjaciela, kogoś bardzo bliskiego. Mówiąc «czekam na swojego psa», ma się na myśli kumpla”¹¹.

Po trzecie, mówić tu też można o swoistej komunikacji, tym razem przebiegającej przede wszystkim w aspekcie czasowym, o uwewnętrznieniu nakazów i zasad powstałych w zupełnie innej epoce. *Bushido*, księga samuraja, jest cytowana

¹¹ Don Kichot z Nowego Jorku. Z Jimem Jarmuschem, amerykańskim reżyserem filmowym, rozmawia Janusz Wróblewski, „Polityka” 2000 nr 5, s. 52.

w filmie 14 razy, przed każdym poważniejszym zwrotem akcji posuwającym narrację. W sensie symbolicznym jest słowem uwewnętrznionym, które modeluje zachowania Doga: samuraj walczy i jest oddany swojemu panu. Tyle że tak naprawdę bohater Jarmuscha nie jest samurajem, choć z samurajem się w pewien sposób identyfikuje.

Ale jest jeszcze jeden poziom komunikowania się w filmie. Porozumiewanie się w przestrzeni różnych światów, pomiędzy psem wpatrującym się w Doga w parku, a bohaterem, który siedzi z Pearline, sugerującą, że zwierzę chce mu coś powiedzieć. To sposób porozumienia ludzi i światów należących to tej samej wspólnoty, jak w rozmowach Raymonda i Doga.

Oszczędny w dialogach *Ghost Dog* Jima Jarmuscha przekazuje sensory, które ma do zakomunikowania, głównie w sferze obrazu. Mniej więcej w środku filmu umieszczona jest scena, gdy Dog, ubrany w krótkie kimono, ćwiczy z samurajskim mieczem na dachu pośród gołębi. Montaż przenikających się wzajemnie faz ruchu postaci sugeruje intensywność, przy równoczesnym odrealnieniu postaci. Przez chwilę w tym samym kadrze samuraj-killer znajduje się w kilku pozycjach ciała, nieco nieostry, dynamiczny, jak skrzydła ptaka na fotografii zrobionej przy stosunkowo dużym czasie otwarcia migawki. Ćwiczący Dog przywołuje na myśl obraz lecącego ptaka. Ze względu na swoją rolę w wyobrażeniach mitycznych i przekonaniach potocznych ptak (gołąb, bo tych ptaków jest w filmie najwięcej) staje się *alter ego* Ghost Doga. Przypomnę, że nawet w komentarzach internetowych do filmu gołąb jest określany jako symbol duszy, śmierci i nieszczęścia, znaczenia związane z semantyką gołębia w filmie Jarmuscha nie są więc specjalistyczną wiedzą tajemną, lecz wiedzą zasymilowaną przez konwencje i nośniki informacji kultury doświadczenia potocznego. Scena z bohaterem ćwiczącym sztuki walki zwraca na siebie uwagę poprzez kompozycję obrazu, miejsce w całości filmu, dodatkowe wzmocnienie muzyką RZA. Jest realna i symboliczna zarazem, poprzez swą kompozycję zaprasza widza do lektury metaforycznej. Dog jako postać filmowa łączy szereg ról, zgodnie porządkiem świata, o jakim się opowiada (czyta, strzela, spotyka się z ludźmi, kradnie samochody). Jako element tekstowej tkanki filmu jest strażnikiem świata wartości szeroko rozumianych, nie tylko tych z czasów samurajów, lecz i dzisiejszego świata. Sam jednak je przekracza, działając niejako w ich imię. W scenie, gdy spotyka farmerów, którzy zabili będącego pod ochroną niedźwiedzia, strzela do nich, choć trudno byłoby się zgodzić z przekonaniem, że śmierć zwierzęcia ma tę samą kulturową wartość, co śmierć człowieka. W innej scenie ranny gangster mówi: „Wiesz, co jest w tym wszystkim ważne, że on nas zabija jak dawniej, gdy istniał jakiś porządek”. Świat wydaje się dość skomplikowany, więc aby się tu nie pogubić, trzeba mieć w nim zakotwiczenie, miejsce. Film nie jest rzeczywistością, lecz semiotycznym przekazem, zbudowanym ze słów i obrazów, których przecięcie to miejsca szczególnie nacechowane znaczeniem.

Porządek konstrukcji obrazu, plan kompozycji (opowiadania, kadru, punktu widzenia), a więc domena poetyki filmu, to miejsce, gdzie ze szczególną wyrazistością ujawniają się decyzje autorskie. W formie jest to zazwyczaj punkt przecię-

cia się różnorodnych porządków semiotycznych – dźwięku, obrazu, zwrotu w narracji. To miejsca, gdzie ikoniczna reprezentacja świata przekształca się w znak. To miejsca tekstu, gdzie rodzi się sens. Tekst bywa uważany za urządzenie wytwarzające znaczenia, które zaczyna „działać” dopiero w kontakcie z odbiorcą – widzem, czytelnikiem, słuchaczem¹². W scenie z ćwiczącym Dogiem Jim Jarmusch podpowiada, które interpretacje filmu warto wziąć pod uwagę, jakie bliskie są jego intencjom. Gołąb może być więc reprezentantem świata wartości autora, a niezajomość języka (relacje Raymond – Dog) nie musi być przeszkodą w porozumiewaniu się. W filmie jest wszystko w zasadzie możliwe, w życiu – niestety, nie.

Abstract

Zbigniew KLOCH

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

The Samurai and pigeons. A well-known film by Jim Jarmusch

The article analyses and interprets the image of birds, primarily pigeons, appearing in the movie *Ghost Dog: The Way of the Samurai* by Jim Jarmusch. These birds are an enormously important carrier of meanings; they play symbolical roles too, and, appearing in almost every scene of importance, form a constructive element of the narrative. Key to the Jarmusch film's interpretation is the scene featuring the Ghost Dog exercising martial arts, which is shot as if the central character were turning into a bird himself.

¹² Nawiązuję do koncepcji znaku, sztuki i kultury zawartych w pracach: J. Łotman *Kultura i tekst jak generator smysłu*, Moskwa 1983; J. Łotman *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984; J. Łotman *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, Warszawa 1985; R. Jakobson *W poszukiwaniu istoty języka*, wyb. M.R. Mayenowa, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1989, t. 1, s. 51-59; S. Żółkiewski *Kultura – socjologia – semiotyka literacka*, Warszawa 1979.