

Patrycja Włodek  <http://orcid.org/0000-0003-4019-3727>

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

## OD KINA ATRAKCJI DO GIER Z CZASEM

**Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2018, ss. 330.**

Pierwszą i najważniejszą rzeczą, którą należy podkreślić w odniesieniu do *Historii narracji filmowej* Jacka Ostaszewskiego, opublikowanej w 2018 roku przez wydawnictwo Universitas w serii „Horyzonty kina”, jest to, że książka ta wypełnia wielką białą plamę w krajobrazie polskiego filmoznawstwa. Można zaryzykować więc twierdzenie, że jest nie tylko bardzo potrzebna, ale i długo oczekiwana. Czytelnicy zainteresowani kwestiami związanymi z narracją filmową nie mieli bowiem do tej pory możliwości sięgnięcia po traktującą o niej i całościową pozycję w języku polskim. Do wyboru były albo publikacje dotyczące narratologii w ogóle, przede wszystkim w literaturze (na przykład autorstwa Mieke Bal bądź pod redakcją Michała Głowińskiego), albo pojedyncze artykuły (zebrane chociażby w monograficznym, podwójnym – 71–72 – numerze „Kwartalnika Filmowego”), albo fragmenty w opracowaniach obejmujących szersze zagadnienia filmoznawcze (jak *Kino stylu zerowego* Mirosława Przy-

lipiaka<sup>1</sup> bądź *Mind-game films* Barbary Szczekały<sup>2</sup>, która ukazała się zresztą niewiele przed *Historią narracji filmowej*).

Temat w filmoznawstwie (i nie tylko – jak zauważa autor, żyjemy w wieku narracji, czasach zwrotu narratologicznego, gdy „każdy ma swoją narrację” a „polityka historyczna okazuje się sztuką snucia opowieści” [s. 7]) tak istotny i wdzięczny, a zarazem nieopracowany na gruncie polskim musiał być wyzwaniem zarówno kuszącym, jak i podchwytliwym. Z jednej strony przygotowanie książki poniekąd pionierskiej, podsumowującej gigantyczny obszar badań i siłą rzeczy stającej się swego rodzaju fundamentem i punktem odniesienia dla ich dalszego rozwoju w Polsce, zdaje się łatwe – na lokalnym gruncie nie będzie mowy chociażby o wyważaniu otwartych drzwi, tym bardziej w badaniach o charakterze historycznym. Z drugiej – *Historia nar-*

<sup>1</sup> M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2018.

<sup>2</sup> B. Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzom*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Łódź 2018.

*racji filmowej* jest pionierska tylko u nas, więc pozorna łatwość okazuje się myląca, co (wraz ze złożonością i trudnością tematu) mogło zaprowadzić w niejedną pułapkę.

Wypełnienie braku w polskim piśmiennictwie filmoznawczym nie jest jednak – szczęśliwie – jedynym celem bądź wyłączną zaletą książki. Jacek Ostaszewski nie idzie bowiem po linii najmniejszego oporu i nie wykorzystuje swojej uprzywilejowanej, pionierskiej pozycji – nie oferuje więc po prostu polskiej wersji *Narration in the Fiction Film* Davida Bordwella (skądinąd nieprzetłumaczonej jeszcze na polski, ale znanej większości filmoznawców) bądź którejś z pozostałych klasycznych publikacji obcojęzycznych na ten temat (obok języka angielskiego, drugim najważniejszym obszarem odniesień są dla autora badania niemieckie). Choć oczywiście Ostaszewski powołuje się na znakomicie sobie znane badania narratologiczne, z wielką swobodą rekapitulując i zbierając ich dorobek, proponuje jednak coś więcej niż tylko przegląd cudzych koncepcji.

Przejrzysty układ książki, na który składa się sześć rozdziałów, wskazuje jej główny zamysł, czyli koncentrację na historycznie ujętych stylach prowadzenia narracji dominujących w kinie zachodniego kręgu kulturowego (z nielicznymi przykładami pochodzącymi spoza niego, na przykład z Iranu, reprezentowanego przez Abbasa Kiarostamiego, bądź z Japonii – analizowany jest uniwersalizowany zresztą kulturowo chwyt zwany „efektem Rashōmona”, znany z klasycznego filmu Akiry Kurosawy z 1950 roku). Już część pierwsza, o charakte-

rze wstępnym i definiującym, wyraźnie wskazuje, czego należy spodziewać się po kolejnych. Autor, przywołując rozmaitych badaczy, w tym wypadku klasyków narratologii „ogólnej”, takich jak Tzvetan Todorov i Gérard Genette, czytelnie bowiem nakreśla i zarazem dookreśla siatkę pojęciową, na której buduje dalszy wywód. Klarownie zarysowuje zarówno narzędzia narracyjne, stanowiące poręczne klucze interpretacyjne przykładane do dzieł filmowych (na przykład schemat transformacyjny Todorova), jak i parametry określające samą narrację (aparaturę jej opisu), a związane z aktywnością odbiorcy (sjużet/fabula), zakresem informacji fabularnej, czasem, punktem widzenia i jej innymi aspektami.

Dlatego już na tak wczesnym etapie (wstępny rozdział *Narracja, czyli sztuka opowiadania historii* kończy się na stronie 37) widać istotność *Historii narracji filmowej* jako swego rodzaju pracy u podstaw. Książka doskonale bowiem spełnia funkcję podręcznika, zbierającego razem (a także objaśniającego) pojęcia i modele, które w polskim piśmiennictwie najczęściej funkcjonowały pobieżnie i szcątkowo, rozrzucone pomiędzy różnymi publikacjami i artykułami, wprowadzane niejako *in medias res* (by posłużyć się terminem narratologicznym) – wykorzystywane już wprawdzie do analizy lub prowadzenia wywo-  
du, ale niekoniecznie najpierw dogłębnie definiowane.

Także układ dalszych rozdziałów odpowiada tytułowi i założeniu książki – autor omawia w nich kolejne tryby narracyjne, poczynając od kina wczesnego, poprzez narrację melodramatyczną, klasyczną i modernistyczną, na postmoder-

nizmie kończąc. Prostota tej koncepcji, wynikająca z tak krótkiego opisu bądź rzutu oka na spis treści, jest jednak pozorna, czytelnik dostaje bowiem znacznie więcej niż tylko chronologicznie ułożone pojęcia, przynależne każdemu z owych trybów. Poręczna diachronia pozwala bowiem osiągnąć kilka celów jednocześnie, poczynając od czegoś, zdawałoby się, oczywistego, a jednak wcale nie zawsze umiejętnie realizowanego, czyli konsekwentnie i klarownie prowadzonego wywodu. Po przeczytaniu *Historii narracji filmowej* będzie do niej po prostu łatwo wracać i równie łatwo z niej korzystać.

Kolejny zamiar wynikający z diachronii jest sugerowany już samym tytułem, jednak książka okazuje się nie tylko historią narracji, ale zarazem i historią kina, opowiadaną przez pryzmat tego właśnie środka filmowego. Autor szeroko czerpie więc z bogatego dorobku historyków kinematografii oraz narracji filmowej, przede wszystkim zagranicznych, ale zarazem proponuje uzupełnienie polskojęzycznych publikacji o inną perspektywę, często u nas pomijaną bądź marginalizowaną, obecną przyczynkowo, raczej między wierszami niż wprost. O ile bowiem twórczość Davida W. Griffitha bądź *Napad na ekspres* (*The Great Train Robbery*, 1903) Edwina S. Portera z reguły są omawiane właśnie jako egzemplifikacje zestawu chwytów narracyjnych (oraz ich przemian), o tyle już – na przykład – *Zabójstwo księcia Gwijusza* (*L'assassinat du duc de Guise*, 1908, reż. André Calmettes, Charles Le Bargy) przestaje być w *Historii narracji filmowej* umieszczane wyłącznie w kontekście kreowania marki kinematogra-

ficzno-rynkowej i/lub zabiegów inscenizacyjnych.

Jednocześnie, właśnie dzięki logice diachronii, Jackowi Ostaszewskiemu lepiej udaje się wydobyć synchroniczne aspekty narracji i wskazać, że choć tryb opowiadania wczesnego kina (rozdział drugi) dotyczy filmów wyprodukowanych do (mniej więcej) 1910 roku, a tryb melodramatyczny (rozdział trzeci, zawierający też poszerzone rozumienie samego melodramatu, kojarzonego przede wszystkim z nieszczęśliwą historią miłosną) dominował w okresie wczesnego kina niemego, to żaden z nich nie uhistorycznił się aż do stopnia zaniku. Oba – razem, osobno bądź w jeszcze innych konfiguracjach, obejmujących tylko ich wybrane aspekty (na przykład melodramatyczny układ binarny: niewinna ofiara vs. agresor) – funkcjonują więc aż po współczesność. Uzupełniają bowiem omówiony w rozdziale czwartym wszechobecny model klasyczny (czego przykładem może być *Rambo: Pierwsza krew* [*First Blood*, 1982, reż. Ted Kotcheff; s. 79], wzbogacony o motywację melodramatyczną – w sensie narracyjnym), niekiedy też z nim rywalizując (choć akurat refleksję nad narracją typu *post-plot* – pojęciem, które przyjmuje się w Polsce coraz lepiej – autor właściwie pomija; szkoda, bo współczesne produkcje, zwłaszcza niektóre blockbustery, byłyby bardzo wdzięcznymi przykładami do analizy, wzbogacającymi książkę o trendy wprawdzie najnowsze, ale silnie połączone z historycznymi; mam tu na myśli niewykorzystaną możliwość wprowadzenia do książki ramy: kino atrakcji – nowe kino atrakcji).

Co więcej, pryzmat *Historii narracji filmowej* jest też użytecznym opracowaniem takich tendencji w kinie jak modernizm i postmodernizm, których z jednej strony nie sposób ograniczyć tylko do zabiegów narracyjnych, ale z drugiej to właśnie te chwytły wyznaczają poręczną strukturę ich opisu i analizy, przewyższającą niektóre inne koncepcje (sądzę, że – na przykład – w odniesieniu do postmodernizmu znacznie lepiej sprawdza się taka właśnie analiza środków, stanowiąca podstawy określenia stylu, niż chociażby podejście w kluczu autorskim bądź próby chronologii; rozdział *Narracje kina postmodernistycznego*).

To wszystko sprawia, że – szczęśliwie – książka Ostaszewskiego częściowo lokuje się poza tradycyjnym podejściem do historii filmu, nakazującym śledzić losy pionierów, wybitnych indywidualności oraz arcydzieł; a przynajmniej balansuje na jego granicy. Wprawdzie więc filmoznawcy i filmoznawczynie zapoznane z „klasyczną” szkołą nauczania o kinie – na przykład jej żelaznymi elementami, takimi jak Film d’art, David W. Griffith, ekspresjonizm niemiecki bądź radziecka szkoła montażowa – niechybnie rozpoznają kanon, a autor szczególnie chętnie posługuje się najśłynniejszymi przykładami światowej kinematografii (jak *Szklana pułapka* [*Die Hard*, 1988, reż. John McTiernan] bądź *Milczenie owiec* [*The Silence of the Lambs*, 1991, reż. Jonathan Demme]), to jednak przyjęta perspektywa, na szczęście, się do nich nie ogranicza. Przywołane zostają także koncepcje, pojęcia i przykłady zaczerpnięte na przykład z Nowej Historii Filmu (jak termin „kino atrakcji”, kluczowy dla rozdziału drugiego, *Narracja wczesnego*

*kina*), a i oczywistość egzemplifikacyjna *Narodzin narodu* (*The Birth of a Nation*, 1915, reż. David W. Griffith), *W samo południe* (*High Noon*, 1952, reż. Fred Zinnemann) bądź *Północy, północnego zachodu* (*North by Northwest*, 1959, reż. Alfred Hitchcock) znajdują uzasadnienie.

Wynika ono, jak sądzę, z tego, że – przede wszystkim – autor nie stawia przed sobą zadania stworzenia *Nieznannej historii narracji filmowej*, zwłaszcza w sytuacji, kiedy w Polsce naprawdę potrzebna była po prostu jej historia. Ponadto, co zresztą znacznie ważniejsze i dobrze zdające egzamin, przykłady rozpoznawalne i łatwo dostępne służą czytelności wywodu, zwłaszcza że trafność ich doboru nie budzi zastrzeżeń. Autor mierzy się bowiem z niezwykle złożonymi kwestiami narracyjnymi, wieloma terminami ukutymi przez różnych badaczy i badaczki – niekiedy opisującymi podobne zjawiska (na przykład rozróżnienie narracji epizodycznej, opowiadania wieloogniskowego i narracji sieciowej) – bądź pojęciami jedynie subtelnie się od siebie różniącymi (szerokie spektrum technik subiektywizacyjnych). Tak zagmatwaną pajęczynę teoretyczną znacznie łatwiej rozwikływać w sposób przystępny (a taki jest przecież cel nadrzędny książki), operując czymś, co jest znane i już dobrze opisane pod innymi kątami.

Znane przykłady stanowią też dobry punkt wyjścia i solidny fundament do zagłębiania się w kwestie węższe. Jeśli tu znajdziemy zarówno wczesne (*Gabinet doktora Caligari* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920, reż. Robert Wiene]), jak i szczegółowo wcześniej przeanalizowane (przez samego Ostaszewskiego – *Po-*

*dejrzeni* [*The Usual Suspects*, 1995, reż. Bryan Singer]) przykłady niewiarygodnej narracji, zyskamy precyzyjne narzędzia pozwalające – albo samodzielnie, albo z wykorzystaniem dalszej literatury (np. wyboru testów Thomasa Elsaessera *Kino – maszyna myślenia*<sup>3</sup>) – poznać filmy mniej wyeksploatowane bądź dostrzegać trendy zapoczątkowane w kinie, ale przejęte także przez inne media, na przykład seriale nowej generacji.

O ile więc niektórym wydawanym współcześnie tekstom filmoznawczym można zarzucić poprzestawanie na tym, co już dobrze opisane, w duchu „znacie? – to posłuchajcie”, o tyle akurat książka Jacka Ostaszewskiego jest publikacją, której niekoniecznie by się przysłużyło – generalnie słuszne i potrzebne – wychodzenie poza kanon (aczkolwiek autor posługuje się tak dużą liczbą filmów, że i to mu się zdarza – już sam David W. Griffith jest reprezentowany także przez dzieła mniej znane niż *Nietolerancja* [*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916] i *Złamana lilia* [*Broken Blossoms*, 1919]).

Chcę zatrzymać się jeszcze przy kwestii doboru przykładów, ponieważ – wraz z układem książki i jej językiem – składa się on na cechę nadrzędną *Historii myśli filmowej*, jaką jest jej przystępność i przejrzystość. Jak wspomniałam wyżej, autor mierzy się z materią skomplikowaną – wielości i migotliwości pojęć, często niefunkcjonujących w szerszym obiegu (także filmoznawczym – na przykład „prospekcje” zamiast najczęściej

stosowanych „futurespekcji”) – a książka ma charakter z jednej strony historyczny, ale z drugiej teoretyczny. Łatwo w takiej sytuacji wpaść w liczne pułapki, na przykład ugrzęznąć – *nomen omen* narracyjnie – w kwestii „ale”, wynikającej z uświadomienia sobie złożoności danego problemu i, paradoksalnie, chęci jak najprecyzyjniejszego jego wyklarowania. Zamiast więc posuwać się do przodu, autorzy utykają na zawiłościach w stylu: „jest tak i tak, ale są wyjątki”; „jest tak i tak, ale poszczególne warianty różnią się w zależności od przykładu/okoliczności” – i tak dalej. W tekstach terminologiczno-teoretycznych nader często powoduje to wrażenie chaosu, nadmiernej hermetyzacji języka bądź groźbę swego rodzaju „alienacji” czytelniczej, wywołanej na przykład tłumaczeniem pojęć oczywistych, przy pominięciu objaśnienia tych rzadziej stosowanych. Z drugiej strony pojawia się też ryzyko wpłynięcia na mieliznę zbytniego upraszczania, trywializowania i częstych powtórzeń.

Biorąc pod uwagę, że w publikacjach naukowych nie są to wypadki odosobnione, należy tym bardziej podkreślić, iż nie jest to sytuacja *Historii narracji filmowej*. Autor ma bowiem ewidentny dar klarownego oraz logicznego objaśniania kwestii zawiłych i jednak dość abstrakcyjnych, nawet mimo oparcia na konkretnych przykładach filmowych (a także dobrze dobranych przez autora ilustracjach, których jakoś nie zawsze przynosi jednak chwałę Universitasowi). Wspominany w motcie otwierającym chaos, być może stanowiący w zamyśle autora diagnozę publikacji filmowo-narratologicznych w Polsce – „rzecz nie

<sup>3</sup> T. Elsaesser, *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*, przeł. M. Przyłipiak et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.

w tym przecież, że jesteśmy koneserami chaosu, lecz w tym, że chaos nas otacza” (s. 8) – zostaje więc konsekwentnie przewzięty i uporządkowany w sposób wiążący. Z jednej strony – co oczywiste – Ostaszewski posługuje się więc pojęciami przyjętymi i znanymi z piśmiennictwa, z drugiej jednak przekonująco polemizuje z zasadnością użycia niektórych z nich (na przykład preferowana w książce „narracja pryzmatyczna” zamiast „sieciorowej” lub „polifonicznej”; s. 244–245), wyznaczając pewien kanon.

Dzięki temu ani drobne wpadki bądź niezręczności – kino eksploatacji pojawiło się wcześniej niż w latach 60. (s. 128), film nadal jest jednak prezentowany w konkursie głównym festiwalu, a nie „nominowany” do Złotej Palmy (s. 262) – ani pojedyncze wręcz literówki<sup>4</sup> nie zmieniają faktu, że książka Jacka Ostaszewskiego szybko znalazła się w kategorii *instant classic*, jako obowiązkowa lektura filmoznawcza, mogąca jednak przyciągnąć wszystkie osoby zainteresowane kinem i/lub narracją w ogóle. Daleka od hermetyczności otwartość na czytelnika, obrazowość oraz zręczność egzemplifikacji (a także dobrodziejstwo współczesności, czyli dostępność większości omawianych filmów, także najwcześniejszych) sprawiają bowiem, że *Historię narracji filmowej* po prostu łatwo i przyjemnie się czyta.

## Bibliografia

- Elsaesser T., *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*, przeł. M. Przyłipiak *et al.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.
- Przyłipiak M., *Kino stylu zerowego. Dwa dziesięcia lat później*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2018.
- Szczekała B., *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Łódź 2018.

<sup>4</sup> Literówkami, także w nazwiskach aktorek, co szczególnie uderzające w książce filmoznawczej, opatrzonej w dodatku numerem 18 w serii Horyzonty Kina, należy obarczyć już pracę redakcji – na przykład nie „Liv”, ale Lil Dagower (s. 235; poprawnie w indeksie i na s. 142), Madelaine nie „Stone”, lecz Stowe (s. 259 oraz indeks).

