

Robert Birkholc  <http://orcid.org/0000-0002-5192-4997>

Uniwersytet Warszawski

## OD BRACI LUMIÈRE DO POSTMODERNIZMU

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

Badania nad narracją przez lata były jednym z najbardziej zaniedbanych obszarów polskiego filmoznawstwa. Wystarczy wspomnieć, że nawet tak kanoniczna pozycja jak *Narration in the Fiction Film* (1985) Davida Bordwella<sup>1</sup>, biblia narratologów z całego świata, nie doczekała się dotychczas tłumaczenia na język polski. Filmoznawcy znad Wisły dokonywali co prawda analiz narracyjnych poszczególnych dzieł, ale rzadko kiedy zajmowali się teorią opowiadania filmowego. Z tym większym uznaniem trzeba wspomnieć o dwóch ważnych monografiach obracających się wokół zagadnienia narracji. Pierwszą było *Kino stylu zerowego* (1994 i 2016) Mirosława Przylipiaka<sup>2</sup>, w której autor skupiał się co

prawda na stylistyce kina klasycznego, ale przy okazji notował wiele istotnych spostrzeżeń narratologicznych. Druga książka to *Film fikcji i jego dominanty* (1999) Tomasza Kłysa<sup>3</sup>, który nie tylko szczegółowo odnosił się do zagranicznych koncepcji narratologicznych, lecz także przedstawił własną, niezwykle inspirującą typologię filmów fabularnych. Z najnowszych pozycji wymienić trzeba *Mind-game films. Gry z narracją i widzom* (2019) Barbary Szczekały, publikację poświęconą „filmom-łamigłówkom”, które od drugiej połowy lat 90. cieszą się w kinie niesłabnącą popularnością. Co oczywiste, wymienione opracowania nie mogły jednak wyczerpać wszystkich zagadnień związanych z opowiadaniem filmowym. Tymczasem współcześnie, kiedy nawet struktury „mainstreamowych”

<sup>1</sup> D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985.

<sup>2</sup> M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2016. W drugim wydaniu książki autor charakteryzuje nie tylko cechy kina klasycznego, lecz także postklasycznego. Mirosław Przylipiak jest ponadto autorem artykułów dotyczących narracji filmowej: *Narrator literacki*, „narrator” filmowy,

w: J. Trzynadłowski (red.), *Problemy poznawania dzieła filmowego*, Studia Filmoznawcze t. 9, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1990; *Narracja*, w: A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. 5, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993.

<sup>3</sup> T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Semper, Warszawa 1999.

filmów są silnie zagmatwane, powstaje paląca potrzeba, by poddać narrację gruntownym badaniom. Oczekiwaniu temu z powodzeniem wychodzi naprzeciw Jacek Ostaszewski w *Historii narracji filmowej*, opisującej podstawowe typy narracji w rozwoju dziesiątej muzy.

Na wstępie trzeba zaznaczyć, że pojęcie narracji bywa rozumiane różnie, a przedmiot badań zależy w dużej mierze od przyjętej metodologii i osobistych preferencji badacza. Trochę inaczej rozumie narrację David Bordwell, a inaczej Marie-Laure Ryan czy Mieke Bal. Żadna historia narracji nie może być domknięta i całościowa, a narratologowie są na to, by ujmować tę kategorię z określonej perspektywy, koncentrować się na wybranych jej aspektach. Opisując sztukę opowiadania w filmie, Jacek Ostaszewski skupia się przede wszystkim na sposobach porządkowania fabuły (czyli na tzw. sjużecie), na relacji między bohaterem a wydarzeniami fabularnymi, na konstruowaniu czasu filmowego oraz na związkach logicznych (bądź alogicznych) pomiędzy różnymi elementami opowieści. Autor świadomie rezygnuje na przykład z refleksji nad narracyjnością samych światów fikcyjnych, czyli nad kategorią tzw. *storyworldu*<sup>4</sup> – „światoopowieści”<sup>5</sup>, która stała się przedmiotem zainteresowania narratologów postklasycznych, takich jak Ryan.

Ostaszewski nie odwołuje się również do popularnej w ostatnich latach zmysłowej teorii kina (*sensuous theory*), zakładającej, że doznania somatyczne widza mają istotny wpływ na jego sposób rozumienia opowieści. Zawężenie pola badawczego w pracy z zakresu poetyki historycznej było oczywiście koniecznością. Jeśli po lekturze można poczuć pewien niedosyt, to jest on związany z charakterystyką samej wizualności kina. Można co prawda argumentować, że filmowe środki wyrazu należą do stylu, a nie narracji, jednak obydwie kategorie ściśle łączą się ze sobą<sup>6</sup>. Środki stylistyczne, takie jak kompozycja kadru czy światło, są szczególnie ważnym – ponieważ związanym z medium wizualnym – nośnikiem informacji narracyjnej.

W pięciu obszernych rozdziałach Jacek Ostaszewski szczegółowo omawia najważniejsze typy opowiadania filmowego: narrację wczesnego kina, melodramatyczną, klasyczną, modernistyczną i postmodernistyczną<sup>7</sup>. Jak podkreśla autor, nie jest to porządek ściśle diachroniczny. Poszczególne typy narracji mają bowiem swoje zapowiedzi i kontynuacje w czasach, kiedy dominują inne

<sup>4</sup> Zob. M.-L. Ryan, J.N. Thon (red.), *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln 2014.

<sup>5</sup> Tłumaczenie za: P. Kubiński, *Gry wideo w świetle narratologii transmedialnej oraz koncepcji światoopowieści (storyworld)*, „Tekstualia” 2015, nr 4 (43), s. 29–30.

<sup>6</sup> Jest tak chociażby w koncepcji Bordwella, cytowanego zresztą przez Ostaszewskiego: narracja jest to „proces, w którym filmowy sjużet i styl współdziałają we wskazywaniu i ukierunkowywaniu dokonywanej przez widza konstrukcji fabuły”. Cyt. za: J. Ostaszewski, *op. cit.*, s. 19.

<sup>7</sup> O ostatniej Ostaszewski pisze w liczbie mnogiej, używając określenia „narracje postmodernistyczne”. Wydaje mi się, że analogicznie można by jednak mówić też o wszystkich pozostałych typach narracji, na przykład o modernistycznej, w której wyróżnić można odmienne tendencje.

paradygmaty filmowe, poza tym często funkcjonują obok siebie lub łączą się ze sobą. Dobrym przykładem może być narracja modernistyczna, która bywa co prawda kojarzona głównie z okresem od lat 50. do 80. XX wieku, ale miała znakomite antecedence w awangardowych dziełach z lat 20., amerykańskim kinie *noir* i włoskim neorealizmie. Ten *modus* narracyjny funkcjonuje zresztą również współcześnie, chociażby w utworach z nurtu *slow cinema*. Ostaszewski formułuje wyznaczniki każdego typu narracji, pokazuje miejsce poszczególnych form w historii dziesiątej muzy, a czasem sięga też do kontekstu historycznoliterackiego.

W rozdziale poświęconym wczesnemu kinu autor poszukuje źródeł narracyjności, próbuje wskazać moment, kiedy filmy przestają być zbiorem atrakcji wizualnych i stają się spójnymi, linearnymi opowieściami. W części o narracji klasycznej Ostaszewski opisuje skodyfikowane zasady budowania narracji i szczegółowo omawia pojęcia takie jak punkt zwrotny czy kulminacja, odnosząc się nie tylko do teorii narratologicznej, ale też do podręczników scenopisarstwa. Jeśli w ogólnym podziale autora coś może wzbudzać kontrowersje, to wyodrębnienie narracji melodramatycznej jako oddzielnej kategorii. Inspirując się myślą takich badaczy jak Linda Williams, Ostaszewski rozumie „melodramatyczność” bardzo szeroko. Nie chodzi o sentymentalne historie o miłości, ale o zrodzony na początku XIX wieku typ opowieści, w którym dominuje przesadna emocjonalność i jednoznaczny podział na dobro i zło, a głównym zadaniem bohaterów jest nie tyle wykonanie określonego za-

dania, ile obrona własnej niewinności. Charakterystyczna dla melodramatu bierność postaci wpływa zdaniem autora na strukturę całej narracji, która nie zostaje zespolona tak silnie jak w przypadku opowieści klasycznych, opartych na aktywnym działaniu protagonisty. Można się jednak zastanawiać, czy rzeczywiście jest to typ narracji równorzędny w stosunku do narracji klasycznej czy modernistycznej. Model melodramatyczny jest najtrudniej uchwytny, zwłaszcza że niektórzy badacze zaliczają do niego zarówno dzieła Davida Worka Griffitha, jak i filmy akcji pokroju *Rambo*, gdzie bohaterowie też są przedstawiani jako ofiary i pragną powrócić do „czasów niewinności” (s. 79).

Największe uznanie należy się autorowi za rozdziały poświęcone narracji modernistycznej i postmodernistycznej. W polskich badaniach brakowało ogólnych ujęć modernizmu filmowego, a tekst Ostaszewskiego, opublikowany wcześniej w skróconej formie w *Kinie epoki nowofalowej*<sup>8</sup>, w syntetyczny sposób przedstawia esencję tego niezwykle szerokiego paradygmatu, obejmującego w zasadzie całe kino artystyczne. Co może łączyć dzieła tworzone przez reżyserów tak różnych jak Federico Fellini i Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman i Miloš Forman? Ostaszewski ujmuje modernizm filmowy jako całość, opierając się na kilku wyznacznikach, które pozostają w opozycji do narracji klasycznej. Cechy modernizmu to między innymi: wyalienowany bohater,

<sup>8</sup> J. Ostaszewski, *Nowe kino, nowa narracja*, w: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, Universitas, Kraków 2016, s. 31–61.

zsubiektywizowany tryb opowiadania, zerwanie z łatwymi wyjaśnieniami psychologicznymi, podkreślanie roli przypadku w ludzkim życiu, otwarte zakończenie oraz autorefleksyjność. Rozdział ten warto by uzupełnić przykładami z polskiego kina – *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy, *Illuminacja* Krzysztofa Zanussiego czy filmy Grzegorza Królikiewicza dostarczyłyby tu znakomitych przykładów. Zagadnienie to wykracza jednak poza ramy książki i mogłoby być przedmiotem oddzielnej publikacji.

Nie mniej interesująco wypada rozdział poświęcony postmodernizmowi. Wydaje się, że temat został już wyczerpująco opisany, ponieważ takie zjawiska jak intertekstualność czy ironia ponowoczesnych opowieści doczekały się niezwykle obszernej bibliografii. Ostaszewski nie poprzestaje jednak na ogólnikowej charakterystyce i wnikliwie bada takie cechy narracji jak niewiarygodność, epizodyczność czy nielinearność. Szczególnie instruktywne jest porównanie różnych typów narracji filmowej. Autor zauważa podobne tendencje w modernizmie i postmodernizmie, ale jednocześnie wskazuje na fundamentalne różnice w obydwu paradygmatach. Omawiając narrację niewiarygodną, Ostaszewski zestawia na przykład *Rashomona* ze współczesnym *Mechanikiem*. O ile w pierwszym filmie z powodu „kolizji punktów widzenia” różnych bohaterów zaburzona zostaje obiektywna wizja świata, o tyle w drugim kwestionuje się nie tylko obiektywność rzeczywistości, ale też tożsamość postrzegającego podmiotu (s. 226). Inną funkcję w obydwu typach narracji spełnia też przypadek. Podczas gdy w dzie-

łach modernistycznych wprowadzenie przypadku miało zaburzać klasyczną strukturę i kwestionować uporządkowany obraz świata, w postmodernizmie spod znaku *Amores perros* staje się podstawową strategią łączenia wątków fabularnych: „Tym samym przypadek już się nie «przydarza», lecz staje się zasadą organizującą świat przedstawiony” (s. 246). Nawet jeśli tego rodzaju tezy skazane są na pewną dozę uogólnienia, to jednak pozwalają lepiej zrozumieć zachodzące w kinie procesy, związane z kulturowymi i technologicznymi przeobrażeniami społeczeństwa.

Jako że *Historia narracji filmowej* stanie się prawdopodobnie głównym źródłem wiedzy o narracji filmowej dla początkujących narratologów, warto omówić bardziej szczegółowo wybory metodologiczne dokonane przez autora. Spór badaczy o to, czy należy wyróżniać w dziele filmowym instancję narratora kierującego całością przekazu (Ostaszewski przyjmuje, że tak), jest mniej istotny, ponieważ w dużej mierze dotyczy terminologii. Większe konsekwencje dla badań ma przyjęta przez autora koncepcja focalizacji. Choć na Zachodzie focalizacja była przedmiotem ożywionej dyskusji już w latach 80. XX wieku, w polskich badaniach pojawiła się stosunkowo niedawno. Pojęcie to odnosi się do perspektywy (nie tylko wizualnej, lecz także poznawczej), z jakiej przedstawiana jest opowieść. Kategoria została wprowadzona do badań literaturoznawczych przez Gérarda Genette’a<sup>9</sup>, ale

<sup>9</sup> G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, przeł. J.E. Lewin, Cornell University Press, New York 1980, s. 195–198.

była później bardzo silnie modyfikowana i reinterpretowana przez innych badaczy. Ostaszewski pozostaje wierny francuskiemu strukturaliście, który wyróżnił trzy rodzaje focalizacji w literaturze: „zerową”, kiedy narrator w żaden sposób nie ogranicza się do perspektywy bohatera; wewnętrzną, gdy narrator oddaje perspektywę bohatera; oraz zewnętrzną, kiedy narrator nie ujawnia tego, co myśli bohater, ale w zobiektywizowany sposób opisuje zewnętrzne działania postaci (na przykład w narracji behawiorystycznej). Kategorię tę wykorzystała Mieke Bal, która jednak przeformułowała znaczenie pojęcia i zmieniła typologię focalizacji<sup>10</sup>. Szkoda, że Ostaszewski nie referuje szczegółowo myśli holenderskiej badaczki, gdyż to właśnie ta koncepcja jest współcześnie często adaptowana na grunt filmoznawstwa. Przykładem może być chociażby *Film Narratology* (2009)<sup>11</sup>, współczesny podręcznik narratologii autorstwa Petera Verstratena.

Inaczej niż Genette, Mieke Bal przyjmuje, że focalizacja nieustannie towarzyszy narracji. Badaczka odrzuca kategorię focalizacji „zerowej”, uznając, że opowieść zawsze jest przedstawiana z jakiegoś (wizualnego, ideologicznego, poznawczego) punktu widzenia. Jeśli

ów punkt widzenia można przypisać postaci, mamy do czynienia z focalizacją wewnętrzną, jeśli nie – z focalizacją zewnętrzną. Jak widać, focalizacja zewnętrzna w ujęciu Bal jest czymś zupełnie innym niż u Genette’a. Zgodnie z rozumieniem Bal w radzieckich filmach Eisensteina mielibyśmy do czynienia z focalizacją zewnętrzną, ponieważ wydarzenia są przedstawiane z perspektywy niespersonalizowanego podmiotu narracji, który nie należy do świata przedstawionego<sup>12</sup>. W koncepcji Genette’a byłaby to natomiast typowa focalizacja zerowa. Warto podkreślić te różnice, ponieważ czytelnicy *Historii narracji filmowej* znający inne teksty narratologiczne mogą popaść w dezorientację – te same pojęcia mają bowiem w różnych tradycjach badawczych inne znaczenia. Sytuacji nie ułatwia fakt, że Ostaszewski, zasadniczo wierny Genette’owi, używa kategorii „fokalizatora” (podmiotu focalizującego), która pochodzi właśnie z tradycji Bal, a przez francuskiego badacza była odrzucona<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

<sup>11</sup> P. Verstraten, *Film Narratology*, przekł. S. van der Lecq, University of Toronto Press, London 2009. Różnice między koncepcją focalizacji u Genette’a i Bal omawia Wojciech Michera, który również adaptował to pojęcie na grunt filmoznawstwa: W. Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 115–142.

<sup>12</sup> Por.: „Pod pojęciem focalizacji zewnętrznej [external focalization] będziemy natomiast rozumieć taką focalizację, w której funkcje focalizatora pełni anonimowy agens umiejscowiony poza fabułą”. M. Bal, *Narratologia...*, *op. cit.*, s. 153.

<sup>13</sup> Autor posługuje się pojęciem „fokalizatora zewnętrznego” w odniesieniu do bohaterów filmów Antonioniego, którzy są prawie nieustannie pokazywani w kadrze, ale narracja nie oddaje ich myśli i zamierzeń (s. 171). Tymczasem Genette odrzuca instancję „fokalizatora”, a w ujęciu Bal bohater nie może być focalizatorem zewnętrznym – jeżeli staje się focalizatorem, to mamy do czynienia z focalizacją wewnętrzną. W opisie narracji przydatny może być podział Bal na focalizatora i przedmiot focalizacji. Używając pojęć holenderskiej

Te drobne zastrzeżenia nie umniejszają oczywiście wartości publikacji Jacka Ostaszewskiego, która przynosi dogłębną i rzetelną charakterystykę historycznego rozwoju narracji filmowej. W zakończeniu autor wytycza nowe szlaki dla narratologii i postuluje badanie narracji seriali telewizyjnych, wyjście poza zachodniocentryczny korpus dzieł filmowych oraz analizę filmów dokumentalnych i krótkometrażowych. Warto pójść tym tropem, ale wydaje się, że również historia dominujących typów narracji powinna być jeszcze uzupełniana i rozszerzana: o analizę środków stylistycznych, o zagadnienie światotwórstwa czy o refleksję nad realizacjami danych modeli w polskim kinie. Można mieć nadzieję, że książka Ostaszewskiego ożywi polską narratologię i pobudzi filmoznawców do zajęcia się mechanizmami opowieści filmowej. Autor pokazuje, że badania narracji są nieodzowne w czasach, kiedy komplikowanie struktur narracyjnych stało się jedną z podstawowych strategii nie tylko kina artystycznego, ale też wielu filmów rozrywkowych. Dużym atutem książki jest także jej spójność i przejrzystość. Autor nie zajmuje się filozoficznymi dywagacjami na temat narracji filmowej, ale korzysta z precyzyjnych narzędzi, których dostarcza mu teoria nie tylko kina, ale też literatury. Współcześnie filmoznawcy często odcinają się od literaturoznawstwa, uznając struktu-

ralistyczne propozycje za anachroniczne i nieadekwatne względem medium filmowego. Tymczasem literaturoznawcza refleksja nad narracją – o ile nie jest mechanicznie przenoszona na grunt innej sztuki – może pogłębić rozumienie mechanizmów opowiadania filmowego i stać się dużą inspiracją do myślenia o kinie. *Historia narracji filmowej* Jacka Ostaszewskiego jest tego najlepszym przykładem.

## Bibliografia

- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985.
- Genette G., *Narrative Discourse: An Essay in Method*, przeł. J.E. Lewin, Cornell University Press, New York 1980, s. 195–198.
- Kłys T., *Film fikcji i jego dominanty*, Semper, Warszawa 1999.
- Kubiński P., *Gry wideo w świetle narratologii transmedialnej oraz koncepcji światoopowieści (storyworld)*, „Tekstualia” 2015, nr 4 (43).
- Michera W., *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Przylipiak M., *Kino stylu zerowego. Dwa dziesięcia lat później*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2016.
- Przylipiak M., *Narracja*, w: A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. 5, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993.
- Przylipiak M., *Narrator literacki, „narrator” filmowy*, w: J. Trzynadłowski (red.), *Prob-*

badaczki, można powiedzieć, że w sytuacji, którą Ostaszewski nazywa za Genette’em focalizacją zewnętrzną, bohater – pokazywany w zobiiektywizowany sposób przez kamerę – jest raczej przedmiotem focalizacji niż focalizatorem.

*lemy poznawania dzieła filmowego*, *Studia Filmoznawcze* t. 9, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1990.  
Ryan M.-L., Thon J.N. (red.), *Storyworlds across Media: Toward a Media-Con-*

*scious Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln 2014.  
Verstraten P., *Film Narratology*, przekł. na jęz. ang. S. van der Lecq, University of Toronto Press, Toronto 2009.