



HORYZONTY
KINA 

Jacek Ostaszewski

HISTORIA NARRACJI FILMOWEJ

universitas

**HISTORIA
NARRACJI FILMOWEJ**



Komitet redakcyjny:

Alicja Helman, Krzysztof Loska,
Tadeusz Lubelski (przewodniczący)

18

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty Kina* służy zapoznawaniu czytelników z tą częścią współczesnej humanistyki, której głównym przedmiotem zainteresowania jest kino, szeroko rozumiane. Prace polskie i tłumaczone, nowe opracowania historyczno-filmowe i książki teoretyczne ukazujące miejsce kina w kontekście mediów elektronicznych, monografie autorów i zjawisk filmowych, ale także rozważania metodologiczne – celem serii jest przedstawienie refleksji nad filmem w całej jej aktualnej wszechstronności.

Jacek Ostaszewski

**HISTORIA
NARRACJI FILMOWEJ**

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Wydział Zarządzania
i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Jacek Ostaszewski and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2018

ISBN 97883-242-3501-8
e-ISBN 97883-242-3399-1
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzja
dr hab. Marcin Adamczak

Redakcja naukowa
prof. dr hab. Alicja Helman

Opracowanie redakcyjne
Agnieszka Toczko-Rak

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Na okładce
Fragment kadru z filmu *Mildred Pierce* (reż. Michael Curtiz, 1945)

www.universitas.com.pl

Mojej Żonie, Iwonie

Słowo wstępne

Rzecz nie w tym przecież, że jesteśmy koneserami chaosu, lecz w tym, że chaos nas otacza, a nasza z nim koegzystencja możliwa jest wyłącznie dzięki naszej zdolności tworzenia fikcji¹.

Filmy – przeważnie – są narracyjne, ponieważ – najczęściej – opowiadają historie. Zajmiemy się tutaj sposobami konstruowania opowiadań filmowych w historii kina. Samo pojęcie opowiadania można rozumieć dwojako: po pierwsze, jako gotową całość, czyli jakąś historię i, po drugie, jako czynność opowiadania. Narracja w moim rozumieniu to dynamiczny proces przedstawiania informacji (w początkach kina – wizualnej, po przełomie dźwiękowym – audiowizualnej), której rezultatem jest rozpoznawanie przez widzów akcji i zaangażowanych w nią postaci. Narracja, czyli czynność opowiadania, służy i prowadzi do ukonstytuowania opowiadania jako całościowej, gotowej i kompletnej historii. Skutkiem zatem narracji filmowej jako procesu rozciągniętego w czasie jest doprowadzenie do powstania spójnej i zrozumiałej historii, co sprawia, że filmy będą rozpatrywane także pod kątem dramaturgicznym.

W pierwszym rozdziale spróbuję przybliżyć rozumienie pojęcia narracji, które w ostatnich latach, w ramach tak zwanego zwrotu narratywistycznego, zrobiło niebywałą karierę i jest nadużywane zarówno w humanistyce, jak i w dyskursie publicznym. Nie dość, że każdy ma swoją narrację – dokładnie: autonarrację – to także tak zwana polityka historyczna okazuje się sztuką snucia opowieści zależną nie tyle od dokumentów źródłowych i wiedzy o faktach, ile raczej od koniunktury politycznej.

Głównym celem pracy jest przedstawienie zarysu przemian narracji i stworzenie typologii trybów narracyjnych, czy też modeli opowiadania. Zanim jednak propozycja ta zostanie przedstawiona, przydatne wydaje się zaprezentowanie podstawowych kryteriów opisu narracji. Punktem od-

¹ Frank Kermode, *Znaczenie końca*, przeł. Olga i Wojciech Kubińscy, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010, s. 55.

niesienia będzie tutaj pionierska – jeśli chodzi o narratologię filmoznawczą – książka *Narration in the Fiction Film* Davida Bordwella, za którym można chyba powiedzieć, że niniejsze opracowanie wpisuje się w projekt poetyki historycznej filmu². Omawiam tylko podstawowe kategorie, które w kolejnych rozdziałach będą stanowiły instrumentarium analityczno-interpretacyjne. Kierując się ekonomią poznawczą, ograniczam, po pierwsze, wklanie się w omawianie stanu badań i debatowanie nad problemem narratora w filmie czy przedstawianie technik subiektywizacji. Pomijam tutaj także – zbędną z punktu widzenia celu tej pracy – prezentację niezwykle frapującej tradycji narratologii, z przełomową dla jej ukonstytuowania się *Morfologią bajki* Władimira Proppa, czy też dokonania strukturalistów, z analizą mitu Claude'a Lévi-Straussa³. Zainteresowani mogą to wszak znaleźć w podstawowych opracowaniach z zakresu narratologii, chociażby w trzytomowym dziele Paula Ricoeura *Czas i opowieść*⁴.

Rozdział drugi poświęcony jest wczesnemu kinu, wobec którego niegdyś używano określenia wartościująco-pejoratywnego kino prymitywne, co z matczyną troską opisywała przykładowo Helena Opoczyńska, powiadając, że charakter filmów tego okresu związany był „z wiekiem niemowlęcym nowej sztuki, jej prymitywizmem i płynącą stąd bezradnością”⁵. Dopiero przedstawiciele Nowej Historii Filmu z późnych lat 80. i 90. XX wieku dokonali aktu swoistej afirmacji, nadając pierwszej fazie rozwoju nazwę kina atrakcji. Sama projekcja wczesnych filmów stanowiła sensację, to zaś, co demonstrowano w ramach pokazu, było atrakcyjne z powodu widzialności ruchu i możliwości obserwowania zmian; z czasem dojdą do tego zdjęcia trikowe. Filmy te niejako mimochodem, pokazując „dzianie się”, zaczynały przedstawiać akcję. Ale nawet gdy już zaczęto opowiadać historie, to historie te nie miały jeszcze charakteru zamkniętych opowiadań. Ze względu na nieistotność w tym okresie podziału na dokument i fabułę, ekshibicjonistyczną otwartość widowiska – bez wyraźnie zamkniętej diegezy, czyli świata przedstawionego, przy nieobecności w filmie „organizatora obrazu” jako czynnika sprawczego, można

² David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London–New York 2008 (I wyd. 1985); por. też: idem, *Historical Poetics of Cinema* [w:] R. Barton Palmer (red.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, AMS Press, New York 1989, s. 369–398.

³ Władimir Propp, *Morfologia bajki*, przeł. Stanisław Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 203–242; Claude Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, przeł. Władysław Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 243–266.

⁴ Godny polecenia jest tu szczególnie tom drugi: Paul Ricoeur, *Czas i opowieść. Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, tom 2, przeł. Jarosław Jakubowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

⁵ Helena Opoczyńska, *Nowela filmowa*, „Kwartalnik Filmowy” 1957, nr 2 (26), s. 3–4.

by ten pierwszy etap w historii kina nazwać fazą quasi-fabularną. By jednak nie mnożyć pojęć i uniknąć wartościowania, będę posługiwał się określeniem opisowym narracji wczesnego kina.

Trzeci rozdział poświęcony jest czemuś, co badacze wczesnego kina określają jako „okres przejściowy”, kiedy to formowały się zasady stylistyczne i konwencje dramaturgiczne dla opowiadań filmowych, które pod koniec drugiej dekady XX wieku ustabilizują się w postaci modelu kina klasycznego. Zanim jednak to nastąpiło, w tym okresie przejściowym twórcy kina eksperymentowali z podstawowymi zasadami budowania ciągłości akcji, a rozwój technik wprowadzania punktów widzenia – a więc subiektywizacji – sprzyjał próbom dramaturgicznego wykorzystania konstrukcji czasu. Ze względu natomiast na fakt, że głównym źródłem dla scenariuszy były bardzo popularne w owym czasie melodramaty, będę w tym rozdziale mówił o narracji melodramatycznej, której mistrzem jest David W. Griffith. Niezbędna jednak w tym miejscu wydaje się uwaga, że narracji melodramatycznej nie należy utożsamiać z gatunkiem filmowym melodramatu. Będzie tu chodziło o tryb przedstawiania akcji ujmowany w kategoriach „wyobraźni melodramatycznej”, przez którą Peter Brooks rozumie tendencję do konfrontacji i intensyfikacji walki sił dobra i zła w realiach świata postsakralnego⁶. W konsekwencji jako przykłady posłużenia się narracją melodramatyczną – obecną w kinie do dziś – obok klasycznych melodramatów znaleźć się mogą takie filmy, jak *Lista Schindlera* (reż. Steven Spielberg, 1993), dokonania reżyserskie Clinta Eastwooda, na czele z *Gran Torino* (reż. Clint Eastwood, 2008), czy przywoływany przeze mnie jako wyjątkowo wdzięczny przykład *Rambo – pierwsza krew* (reż. Ted Kotcheff, 1982).

W rozdziale czwartym przedstawiam model opowiadania charakterystyczny dla kina głównego nurtu. Obok zasad kompozycji trójaktowej i podstawowych chwytów dramaturgicznych poruszam w tym rozdziale także kwestię operowania czasem i punktami widzenia w opowiadaniu. A ponieważ niedościgłym wzorem snucia fikcyjnych opowieści są filmy hollywoodzkie, większość przykładów będzie pochodziła z filmów okresu klasycznego (1917–1960) oraz bardziej współczesnej kontynuacji „szkoły dobrej kompozycji”, którą określam mianem kina post-klasycznego i filmów post-klasycznych. Dominacja w tym rozdziale – podobnie zresztą jak we wcześniejszym – filmów amerykańskich wynika, po pierwsze, z zamiaru odwoływania się do przykładów powszechnie znanych, by na nich wyjaśniać problemy technik narracyjnych, i po drugie, jest

⁶ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven–London 1995 (I wyd. 1976).

skutkiem chęci mówienia o dokonaniach nowatorskich, które z czasem stawały się obowiązującymi standardami. Nie da się ukryć, że raczej trudno byłoby dowieść tezy o doniosłości dla kształtowania się form opowiadania filmowego rodzimego melodramatu *Ochrona warszawska i jej tajemnice* (reż. Aleksander Hertz, 1916) wobec filmu tej rangi co *Narodziny narodu* (reż. David W. Griffith, 1916), czy też z pobudek patriotycznych nad *List* (reż. William Wyler, 1940) przedkładać *Granice* (reż. Józef Lejtes, 1938).

W rozdziale piątym przedmiotem uwagi będzie modernizm filmowy, mający swe źródła w estetycznej reakcji ruchów awangardowych na kryzys modelu klasycznego wraz z jego realistycznymi kanonami przedstawiania. Szerokie spektrum zjawisk uznawanych za przynależne do modernizmu filmowego powoduje, że mówiąc o narracji modernistycznej, będę się starał wskazać podstawowe środki i techniki konstytuujące alternatywny – wobec modelu klasycznego – sposób opowiadania, związany z nieustannym poszukiwaniem rozwiązań nowatorskich w formach „utrudnionych”. Ze względu na zróżnicowanie technik przedstawiania oraz różne intencje twórców, nie zamierzam tworzyć reprezentatywnego kanonu filmów, lecz raczej spróbuję uchwycić cechy symptomatyczne i istotne dla estetycznej alternatywy wobec kina *mainstreamowego*, czyli – *de facto* – klasycznego. Sam dobór przykładów poza – jak zawsze w takiej sytuacji – arbitralnością i osobistymi preferencjami będzie podporządkowany prezentacji najbardziej charakterystycznych cech zjawiska, z pominięciem wielu tytułów, które niewątpliwie zasługują na uwagę. Próbując ująć z jednej perspektywy filmy awangardowe z lat 20., kino nowofalowe z lat 60. i *Slow Cinema* z początku XXI wieku, można tutaj jedynie zasygnalizować bogactwo form spod znaku modernizmu.

W rozdziale szóstym, poświęconym zmianom w technikach narracyjnych, dla których najbardziej właściwym odniesieniem wydaje się estetyka postmodernizmu, spróbuję pokazać nie-normatywność filmowych sposobów opowiadania. O ile bowiem w poprzednich rozdziałach akcentowałem trwałość form i stałe powroty, także we współczesnym kinie, do tendencji rozpoznanych przy okazji omawiania modelu wczesnego, melodramatycznego czy klasycznego, o tyle w rozdziale poświęconym współczesnej „grze resztkami” będę zwracał uwagę na to, że najbardziej charakterystyczne zjawiska, a więc niewiarygodność narracyjna, epizodyczność opowiadań i ich alinearność, nie są pomysłami nowymi, lecz mają tradycję bez mała stuletnią, bowiem sięgającą – każdorazowo – lat 20. XX wieku. Z jednej strony próba zdiagnozowania wariantów opowiadania filmowych historii i przedstawienia podstawowych modeli nie może pozostać obojętna na bogactwo form, powracanie do rozwiązań,

z którymi przed laty eksperymentowano i teraz – być może w zaskakujący sposób – nadszedł czas ich szerszego zastosowania. Z drugiej frapującym zajęciem jest obserwowanie trwałości form narracyjnych, na przykład prześledzenie rozwoju gatunku filmu pogoni od *Ogłoszenia osobistego* (reż. Wallace McCutcheon, 1904) z epoki kina atrakcji, poprzez klasyczną komedię *General* (reż. Buster Keaton, Clyde Bruckman, 1926), aż po *Dziedzictwo Bourne'a* (reż. Tony Gilroy, 2012). Rozdział o narracjach postmodernistycznych kreśli jedynie mapę dla dalszych eksploracji.

Jak wynika z nakreślonego planu, przez historię narracji filmowej rozumiem powstanie i rozwój form opowiadania typowych dla pełnometrażowych filmów fabularnych. Dobór zaś przykładów oraz przywoływane konteksty kulturowe i estetyczne odnoszą się głównie do tak zwanego kina kultury Zachodu, które wyznacza kierunki rozwoju technik narracji w całej światowej kinematografii.

Ponieważ od pomysłu napisania tej książki upłynęło wiele lat, wypada mi zaznaczyć, że częściowe opracowania zostały już wcześniej opublikowane. I tak uwagi zawarte w podrozdziale 1.4. *Punkty widzenia w opowiadaniu filmowym* zostały szerzej przedstawione w moim artykule *Techniki subiektywizacji w filmie fabularnym*⁷. Rozdział 5 *Narracja modernistyczna* jest zmodyfikowaną i poszerzoną wersją eseju *Nowe kino, nowa narracja*⁸. Natomiast w rozdziale 6 – *Narracja postmodernistyczna* – podrozdział 6.1. poświęcony narracji niewiarygodnej jest „zmodernizowaną” wersją wcześniejszej publikacji *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*⁹.

⁷ Jacek Ostaszewski, *Techniki subiektywizacji w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97–98, s. 263–277.

⁸ Idem, *Nowe kino, nowa narracja* [w:] Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), *Kino epoki nowofalowej. Historia kina*, tom 3, Universitas, Kraków 2015, s. 23–63; idem, *Oddramatyzowanie akcji i antyklamaks w kinie współczesnym*, „Panoptikum” 2018, nr 19 (26), s. 80–94.

⁹ Idem, *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72, s. 60–74.

Narracja, czyli sztuka opowiadania historii

1.1. Czym jest narracja

Żyjemy w świecie opowieści. Swoistej narratywizacji podlegają zarówno nasze doświadczenia osobiste, jak i na przykład zdarzenia relacjonowane w przekazach medialnych. Jak zauważyła niegdyś Barbara Hardy, Kochamy i nienawidzimy w formie narracyjnej; niezależnie czy śnimy, czy marzymy na jawie, to nasze marzenia także układają się w mniej lub bardziej składne historie¹. Mówiąc o naszych dokonaniach, o relacjach z innymi czy wyznaczając sobie cele na przyszłość, racjonalizujemy nasze własne życie w kategoriach narracyjnych. W psychologii taki sposób samorozumienia nazwano autonarracją. Wyjaśniając to pojęcie, Jerzy Trzebiński wiąże narrację ze zdolnością rozumienia świata: „To nasz umysł narzuca na rzeczywistość formę narracji, czyli opowiadania, inaczej mówiąc – umysł interpretuje dziejące się zdarzenia jako określone historie”². Można być wprawdzie zdania odmiennego, uznając, że to nie my wymyślamy historie o świecie po to, by go zrozumieć, lecz że to świat przychodzi do nas w postaci historii³, niezależnie jednak od tego, czy

¹ Barbara Hardy, *Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Narrative*, „Novel: A Forum on Fiction” 1968 (Fall), Vol. 2, No. 1, s. 5.

² Jerzy Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata* [w:] Bogdan Owczarek, Zofia Mitosek, Wincenty Grajewski (red.), *Praktyki opowiadania*, Universitas, Kraków 2001, s. 94.

³ William C. Dowling, *Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to 'The Political Unconscious'*, Cornell University Press, Ithaca 1984, s. 95, za: Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London–New York 1992, s. 222.

będziemy zajmowali się rzeczywistością społeczną czy historyczną, czy też sposobami przedstawiania światów fikcyjnych, narracja okazuje się wszechobecna w naszej kulturze i jest jednym z kluczy do jej objaśniania.

Ze względu na powszechne posługiwanie się pojęciem narracji, stosowne wydaje się nieco bliższe wyjaśnienie, jak jest ono rozumiane w odniesieniu do filmu fabularnego. By uniknąć niejasności przy próbie nakreślenia poetyki historycznej filmowych form narracyjnych, przydatne będzie także przedstawienie podstawowych narzędzi jej opisu oraz głównych zagadnień budzących najbardziej ożywione debaty w ramach narratologii filmoznawczej.

Czym zatem jest narracja? W tradycji literaturoznawczej, będącej źródłem współczesnej narratologii, dość powszechnie akceptowany jest pogląd, że podstawowymi wyznacznikami narracyjności jest przedstawianie zdarzeń, między którymi zachodzą związki przyczynowo-skutkowe i czasoprzestrzenne. Jak zauważa Roland Barthes: „źródłem aktywności narracyjnej jest właśnie pomieszanie następstwa i wynikania: to, co przychodzi po, zostaje w opowiadaniu odczytane jako spowodowane przez (...)”⁴. By uniknąć jakichkolwiek wątpliwości czego i kogo dotyczy motywacja przyczynowa, dodaje się także – jak czyni to na przykład Rick Altman – że „istnienie opowiadania zależy od równoczesnej i skoordynowanej obecności akcji i postaci”⁵. W kwestii relacji między przyczynowością i czasowością w narracji często przywoływane jest wyjaśnienie kwestii konstruowania powieści przez Edwarda M. Forstera na przykładzie tak zwanych „opowiadań minimalnych”. Zdanie: „Umarł król, a potem umarła królowa” jest prostą historią opartą wyłącznie na chronologii. Natomiast zdanie: „Umarł król, a potem ze smutku umarła królowa” jest już opowiedzeniem fabuły, w której nad obecnym w tle następstwem czasowym dominuje przyczynowość. Zdaniem Forstera przedstawianie zdarzeń następujących po sobie może wyzwolić jedynie ciekawość („Co było potem?”), natomiast typowo narracyjna przyczynowość uruchamia pokłady pamięci i wyobraźni potrzebne do rozwiązania zagadki – trzymając się przytoczonego przykładu – w rodzaju: „Umarła królowa, nikt nie wiedział dlaczego, aż odkryto, że było to spowodowane smutkiem po śmierci króla”⁶.

⁴ Roland Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. Wanda Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 338.

⁵ Rick Altman, *A Theory of Narrative*, Columbia University Press, New York 2008, s. 15.

⁶ Edward M. Forster, *Aspects of the Novel*, Penguin Books, London 1990 (I wyd. 1927), s. 87.

Ta argumentacja wpisuje się w dość powszechną w narratologii tradycję uznawania za istotę narracji trybu wyjaśniania przyczynowego – Dlaczego to się zdarzyło? i Co z tego wynikło?. Roland Barthes we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań* wskazał na *Poetykę* Arystotelesa jako na źródło tej koncepcji. „(...) Arystoteles, przeciwstawiając tragedię (zdefiniowaną przez jedność akcji) historii (zdefiniowanej przez mnogość akcji i jedność czasu), przyznawał logice pierwszeństwo przed chronologią”⁷. Co więcej, z perspektywy semiotyczno-strukturalnej Barthes – w duchu zgodnym z poglądami Claude’a Lévi-Strausse’a, Algirdasa Greimasa, Claude’a Bremonda i Tzvetana Todorova – uznaje, że za pomocą logiki przyczynowej tworzona jest w opowiadaniu iluzja chronologii, a więc – *de facto* – organizacji czasu:

z punktu widzenia opowiadania to, co nazywamy czasem, nie istnieje lub istnieje tylko funkcjonalnie, jako element systemu semiotycznego: czas nie należy do wypowiedzi w ścisłym słowa znaczeniu, lecz raczej do tego, co jest przedmiotem; ‘prawdziwy’ czas jest referencyjnym złudzeniem ‘realistycznym’⁸.

Nie mniej doniosłe wydaje się spostrzeżenie Tzvetana Todorova, który dostrzegł, że istotną cechą opowiadania – obok przyczynowego następstwa – jest transformacja logiczna sytuacji wyjściowej w opowiadaniu poprzez serię pięciu podstawowych etapów. Przejście od początkowego stanu równowagi (1.), poprzez zachwianie równowagi przez jakieś działanie (2.), następnie rozpoznanie stanu utraty równowagi (3.), usiłowanie przywrócenia stanu równowagi (4.), aż po przywrócenie stanu początkowej równowagi (5.) ma właściwości transformacji logicznej, w której etap trzeci jest odwróceniem pierwszego i piątego, a czwarty jest odwróceniem etapu drugiego⁹. Edward Branigan, przedstawiając pięć faz transformacji za pomocą następstwa symboli: A, B, –A, –B, A, zauważa, że istotą tej transformacji dla opowiadania jest, po pierwsze, możliwość

⁷ Roland Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań...*, op. cit., s. 341.

⁸ Ibidem. W narratologii filmoznawczej do tej tradycji nawiązują m.in. Edward Branigan i David Bordwell, aczkolwiek trzeba zaznaczyć, że w głównym nurcie narratologii literaturoznawczej istnieje podejście alternatywne. I tak na przykład zdaniem Geralda Prince’a przyczynowość w ogóle nie przesądza o naturze opowiadania (por. Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton, New York 1982), zaś Paul Ricoeur wyraźnie wskazuje na rudymenarne dla opowiadania znaczenie temporalności (por. Paul Ricoeur, *Czas i opowieść. Czas opowiadany*, tom 3, przeł. Urszula Zbrzeźniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008).

⁹ Tzvetan Todorov, *The 2 Principles of Narrative*, „Diacritics” 1971 (Autumn), Vol. 1, No. 1, s. 39–40.

doświadczenia zmiany i, po drugie, „zamknięcie” – czyli kompletność – jego formy. Opowiadanie – jak Branigan powtarza za Christianem Metzem – jest „skończoną sekwencją zdarzeń”¹⁰.

Z logiką transformacji wiąże się jeszcze jedna właściwość opowiadania, a mianowicie jego teleologiczność. Nie chodzi tutaj tylko o teleologiczność w sensie celu, do którego zmierza protagonista w ramach przedstawianej intrygi, lecz także, a może przede wszystkim, o porządek celowy całej kompozycji. Świat przedstawiony, wprowadzony w opowiadaniu w ruch za sprawą zdarzenia inicjującego akcję, ma charakter układu zmierzającego do osiągnięcia stanu końcowego, jakim jest przywrócenie w nim (ponownej) równowagi. Ten swoisty determinizm – rozpoznany przez Tzvetana Todorova – ma cechy właśnie teleologiczne, i to w dwóch wymiarach. Po pierwsze, za Paulem Goodmanem i Seymourem Chatmanem można powtórzyć, że narracja polega na sukcesywnym ograniczaniu prawdopodobieństw na osi czasowej, co sprawia, że o ile na początku opowiadania mamy do czynienia z możliwościami, w środku z prawdopodobieństwami, o tyle w zakończeniu – z rozstrzygnięciem funkcjonującym na zasadzie nieuchronnej konieczności¹¹. „Finalizm” wynika tutaj nie tyle z samej teleologiczności, czyli porządku celowego, ile z zasady przyczynowej. Stopniowe ograniczanie możliwości polega wszak na każdorazowym rozstrzygnięciu co do powodzenia bądź niepowodzenia działania w ramach akcji, ograniczającym kauzalnie dalszą kombinatorykę pola wyboru, aż do ostatecznego rozstrzygnięcia. Wskazana zasada przechodzenia od wachlarza możliwości, poprzez ograniczanie prawdopodobieństw, aż po ostateczną konieczność rozstrzygnięcia, koresponduje z Arystotelesowską organizacją kompozycji jako całości. Kompozycja przedstawia „skończoną” akcję, posiadającą określoną wielkość i porządek, czyli: początek, środek i koniec¹². Oczekiwania odbiorcze związane z osiągnięciem przez opowiadanie stanu końcowego wskazują na to, że logika opowiadania zakłada nie tylko przyczynowe śledzenie rozwoju wypadków, lecz także wywołuje oczekiwania i hipotezy odnośnie do kompozycyjnego zamknięcia formy opowiadania. Tu ujawnia się drugi

¹⁰ Christian Metz powiada dokładnie, że „opowiadanie nie jest sekwencją skończonych zdarzeń, lecz skończoną sekwencją zdarzeń”. Edward Branigan, *Schemat fabularny*, przeł. Jacek Ostaszewski [w:] Jacek Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu*, Wydawnictwo Baran & Suszczyński, Kraków 1999, s. 116–119.

¹¹ Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca–London 1980, s. 46. (Chatman przywołuje Paula Goodmana, *The Structure of Literature*, University of Chicago Press, Chicago 1954, s. 14).

¹² Por. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. Stanisław Siedlecki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 22–23.

wymiar teleologiczności, związany z intencjonalną organizacją formy kompozycyjnej, nie ograniczony – tylko – do przyczynowego mechanizmu. Arystotelesowskie „wielkość i porządek”, czy też „transformacja logiczna” Todorova oznaczają po stronie recepcji dzieła oczekiwanie na kompletność przedstawienia i formę „zamkniętą”. „Porządek celowy” jest tu realizowany poprzez zakończenie, nadające sens całości przedstawienia. Prawdliwość tę dobrze wyjaśnia – na zasadzie *à rebours* – koncepcja „dzieła otwartego”. Umberto Eco uznaje, że jego istotą jest „nieskończoność dzieła skończonego”, która zaprasza odbiorcę do tworzenia dzieła wspólnie z autorem poprzez uwolnienie od reguł poetyki „konieczności”. Niedomknięcie formy, w postaci otwartego zakończenia, wywołuje u odbiorcy „stan niezaspokojonego oczekiwania”, co potwierdza – powtórzmy to – zasadę teleologiczności rozumianej jako porządek celowy w opowiadaniu¹³.

W filmach fabularnych narracja służy do przedstawiania czy wręcz kreowania fikcji. Ponieważ jednak przedmiotem zainteresowania jest tutaj narracja, sprawą całkowicie drugorzędną pozostają zarówno zagadnienia relacji między rzeczywistością, światami możliwymi i fikcją¹⁴, jak i wyznaczanie linii demarkacyjnej między narracyjnym przedstawianiem fikcji i rzeczywistości. Kwestie te na poziomie sporego uogólnienia można z jednej strony skwitować aforyzmem Fryderyka Nietzschego, że „to, co można pomyśleć, musi być fikcją”¹⁵, opowiadanie zatem zawsze będzie mniej lub bardziej prawdopodobną – a zatem wiarygodną – wersją „fikcji”. Z drugiej zaś można przywołać teoretyków, którzy uznają, że snucie opowieści, czyli prowadzenie narracji, dotyczy tylko i wyłącznie fikcji, ponieważ rzeczywistość się relacjonuje i jako taka nie poddaje się ona narratywizacji¹⁶. Niewątpliwie różnica między fantazjowaniem a omawianiem „suchych” faktów jest z punktu widzenia funkcjonowania społeczeństwa niezwykle istotna, ale już z punktu widzenia samej aktywności organizowania „danych” i ich przedstawiania nie odgrywa ważnej roli. Wielu filozofów i pedagogów podziela pogląd, że w procesie socjalizacji przechodzimy od marzeń na jawie – chociażby w postaci wysłuchiwanie bajek – do trybów bardziej realistycznych, co sygnalizuje

¹³ Por. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Jadwiga Gałuszka i in., Czytelnik, Warszawa 1994, s. 26–27, 53–54 i 142–143.

¹⁴ Por. na ten temat np. Leon Koj, *Problemy semiotyki logicznej*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1990, s. 273–274 i 332–335.

¹⁵ Za: Fryderyk Kränzler, *Nietzsche a filozofia fikcyj*, „Przegląd Humanistyczny” 1925, z. 3, s. 296.

¹⁶ Por. np. Wilhelm Füger, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, *Uwagi o strukturze głębokiej tekstów narracyjnych. Prolegomena do generatywnej ‘gramatyki’ narracji*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4, s. 223–225.

choćbyby Freudowska zasada przejścia od zasady przyjemności do zasady rzeczywistości¹⁷. Poprzestając na tej uwadze warto, niejako na marginesie, pamiętać, że zdarzeniowość w świecie rzeczywistym odróżniają od narracji fikcyjnej – jak zauważa Paweł Bohuszewicz – dwie cechy: porządek teleologiczny i relacje strukturalnie konieczne. Rzeczywistością nie rządzi zasada celowości, lecz raczej przypadku, z wyjątkiem założenia istnienia istoty boskiej. Zaś co do relacji strukturalnie koniecznych, Bohuszewicz powołuje się na Umberto Eco, który w *Lector in fabula* zauważa, że między aktantem a wykonywanym przez niego działaniem zachodzi taka relacja, która nie występuje w rzeczywistości. W świecie fikcji istnieje symetria między działaniem i jego wykonawcą – działanie istnieje, ponieważ posiada swojego wykonawcę, a wykonawca istnieje, ponieważ działa. Natomiast w rzeczywistości człowiek – w odróżnieniu od aktanta – pozostaje w relacji strukturalnie nie-koniecznej; człowiek może istnieć bez działania, ono nie jest jego racją bytu¹⁸.

1.2. Narzędzia opisu narracji

Niezwykle użyteczną adaptację narratologicznej aparatury pojęciowej do potrzeb filmoznawstwa zaproponował David Bordwell w już klasycznej – ze współczesnego punktu widzenia – pracy *Narration in the Fiction Film*¹⁹. Połączył w niej dorobek narratologiczny Tzvetana Todorova, Gérarda Genette'a i Meira Sternberga z własną propozycją teoretyczną. W jej ramach film opisywał w kategoriach wypracowanych przez formalistów rosyjskich, zaś aktywność widzów wobec formy filmowej – w duchu psychologii poznawczej – stąd określenie tej koncepcji mianem neoformalno-kognitywnej²⁰. Zgodnie z tezą o konstrukcyjnej naturze procesów poznawczych Bordwell uznaje, że:

¹⁷ Por. na ten temat Barbara Hardy, *Towards a Poetics of Fiction...*, op. cit., s. 5–6; por. też Sigmund Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 15–16.

¹⁸ Paweł Bohuszewicz, *Tożsamość narracyjna: problemy*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 319–320; por. też: Umberto Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. Piotr Salwa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994, s. 229–233.

¹⁹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, op. cit.

²⁰ Szerzej piszę o tym w: Jacek Ostaszewski, *David Bordwella kognitywna teoria filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11, s. 40–50; idem, *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 84–91.

w filmie fabularnym narracja jest *procesem*, w którym filmowy sjużet i styl współdziałają we wskazywaniu i ukierunkowywaniu dokonywanej przez widza konstrukcji fabuły²¹.

Wprowadzona przez formalistów rosyjskich – Jurija Tynianowa i Borisa Tomaszewskiego – para pojęć sjużet i fabuła jest kluczem do uchwycenia z jednej strony dynamiki narracji jako sposobu dostarczania informacji fabularnej, z drugiej zaś aktywności poznawczej widzów w trakcie oglądania filmów. W tej definicji styl filmowy jest rozumiany – także w duchu neoformalnym – jako użycie w funkcji przedstawiającej środków kinematograficznych: obrazu filmowego, montażu, techniki inscenizacyjnej i dźwiękowej. Sjużet natomiast oznacza materiał, który dany jest bezpośrednio w filmie, na zasadzie aranżowania i prezentowania zdarzeń. Jak za Tomaszewskim dodaje Bordwell, jest to „architektura filmowej prezentacji fabuły”²². Z kolei fabuła to wynik konstrukcyjnego opracowania sjużetu przez widza. Oznacza to, że aktywność konstruowania fabuły polega po pierwsze, na chronologicznym porządkowaniu zdarzeń, gdyż nie zawsze są one w sjużecie prezentowane w ten sposób, i po drugie, na wykryciu związków przyczynowych między nimi oraz ustaleniu motywacji, która kieruje działaniami postaci. Formaliści stosowali też tę dychotomię do opisu dzieła z perspektywy autorskiej czy też nadawczej. W tym układzie fabuła – jako historia do przedstawienia – jest materiałem, którego twórca/twórcy używają do skonstruowania sjużetu.

Do opisu narracji jako dynamicznego procesu przedstawiania zdarzeń, czy też dostarczania widzowi informacji, na podstawie której (re)konstruuje on fabułę, David Bordwell sięgnął po narzędzia zaproponowane w teorii literatury przez Meira Sternberga. Głównymi kryteriami są: horyzont poinformowania, komunikatywność i samoświadomość²³.

Horyzont poinformowania (*knowledgeability*) zależy, po pierwsze, od zakresu informacji fabularnej, do jakiego mamy dostęp za jej pośrednictwem, i po drugie, od głębi informacji fabularnej. Jeśli

²¹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, op. cit., s. 53.

²² Ibidem, s. 50; por. też na ten temat: Jacek Ostaszewski, *Film i poznanie...*, op. cit., s. 83–85.

²³ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, op. cit., s. 57–61; Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978. Por. też: David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985, s. 25–26; Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton 1988, s. 41–42.

chodzi o zakres poinformowania, to na jednym biegunie można mieć do czynienia z narracją wszechwiedzącą (bądź wszechobecną), która czasami wręcz w sposób ostentacyjny i „nadmiarowy” objaśnia przebieg zdarzeń. Na przykład w westernie *Złoto MacKenny* (reż. J. Lee Thompson, 1969) narrator, wbrew zasadzie: „Ale nie uprzedzajmy wypadków”, komentuje pokazywaną naprzemiennie galopadę: grupy poszukiwaczy skarbu, oddziału kawalerii U.S. i hordy Indian: „Żeby uciec przed kawalerią, postanowili przepłynąć się promem przez Żółtą Rzekę. Planowali zmylić pościg i potem wrócić na szlak. Nie wiedzieli jednak, że Apacze opanowali cały rejon wokół Żółtej Rzeki. Nie wiedzieli też, że inny oddział Apaczów podpalił przystań, ale sam prom ocalał. Wciąż istniała szansa”. Na drugim biegunie znajdują się różne warianty narracji ograniczonej pod względem zakresu dostępu do informacji. Dzieje się tak wtedy, gdy narracja ogranicza się do aktualnego rozumienia sytuacji, na przykład przez jedną postać, a resztę informacji ukrywa. Taki wzór znajduje się przykładowo w filmach detektywistycznych, w których narracja koncentruje się na tym, co wie prowadzący dochodzenie, ale nie na tym, co może wiedzieć przestępca. Przykłady ograniczenia zakresu wiedzy do horyzontu wyłącznie jednej postaci można znaleźć praktycznie w całym *Oldboyu* (reż. Park Chan-wook, 2003) czy w *Memento* (reż. Christopher Nolan, 2000). Chodzi tutaj zatem o relację pomiędzy horyzontami poinformowania widza, postaci i ewentualnego narratora. Warto też pamiętać, że zakres poinformowania i ocena „wszechwiedzy” narracji są zależne na przykład od norm gatunkowych. Jeśli w melodramacie główną rolę odgrywają uczucia postaci – i dlatego są szczegółowo przedstawiane – to w westernie ważniejsze są informacje o kontekście historycznym niż o „dobroście” bohatera.

Głębina poinformowania zależy od stopnia, w jakim narracja daje wgląd w życie psychiczne postaci. Jeśli widzowie mają dostęp do myśli, komentarzy wewnętrznych, obrazów umysłowych czy snów, to wówczas mamy do czynienia z subiektywizacją mentalną – klasycznym przykładem jest tutaj *Ucieczka skazańca* (reż. Robert Bresson, 1956). Horyzont poinformowania może też ulec zawężeniu do wzrokowych i słuchowych doświadczeń postaci, przybierając tym samym formę subiektywizacji percepcyjnej (radykałnym przykładem posłużenia się tym chwytem jest w kinie klasycznym *Tajemnica jeziora* [reż. Robert Montgomery, 1946], zaś w kinie najnowszym przykładowo *Hardcore Henry* [reż. Ilya Naishuller, 2015]). Brak dostępu do stanów umysłowych postaci czy jej fizycznego punktu doświadczania sytuacji oznacza, że mamy do czynienia z mniej lub bardziej obiektywną narracją. Nie należy przy tym zapominać, że rezultat obiektywizacji bądź subiektywizacji filmowego przedstawiania jest kwestią przyjętych konwencji. Na przykład posłużenie



Il. 1, 2. POV – ujęcie z punktu widzenia na przykładzie brata Rotgiera patrzącego na Zbyszka z Bogdańca w *Krzyżakach* (1960) Aleksandra Forda

się frazą montażową ujęcia z punktu widzenia (ang. POV) jest podstawową techniką subiektywizacji, co można zilustrować na przykładzie sceny pojedynku Zbyszka z Bogdańca (Mieczysław Kalenik) z bratem Rotgierem (Tadeusz Kosudarski) na dworze Janusza Księcia Mazowieckiego w *Krzyżakach* (reż. Aleksander Ford, 1960). Najpierw widzimy brata Rotgiera w hełmie z przyłbicą i z toporem w ręce, a następnie obserwujemy przez otwory przyłbicy przygotowującego się do ataku Zbyszka z Bogdańca (por. Ilustracje 1 i 2). Efekt subiektywnej okularyzacji został wzmocniony przez maskę sugerującą filtr, przez który się patrzy. Trzeba jednak pamiętać, że zestawienie ujęć z dwóch punktów widzenia, na zasadzie alternacji planu i kontrplanu rozmawiających ze sobą postaci, nie jest traktowane jako subiektywizacja, lecz jako podstawowy dla kina klasycznego tryb obiektywnego przedstawiania sceny dialogowej, na zasadzie intersubiektywnego równoważenia dwóch perspektyw indywidualnych²⁴. Do kwestii

²⁴ Por. Jacek Ostaszewski, *Techniki subiektywizacji w filmie fabularnym...*, op. cit., s. 266–269.

tej jeszcze powrócę przy okazji omawiania zagadnienia punktu widzenia w opowiadaniu, przenosząc tym samym problem z poziomu mikro (sceny) na poziom makro (opowiadania).

Drugim kryterium opisowym narracji jest jej komunikatywność (ang. *communicativeness*), która jest skalowana od wysokiej do niskiej. Z jednej strony przy wysokim stopniu komunikatywności informacja jest dostarczana w sposób precyzyjny i jednoznaczny, czasami osiągając dość wysoki poziom redundancji. Dla przykładu, w filmie *Laura* (reż. Otto Preminger, 1944) detektyw Mark McPherson (Dana Andrews) jest wyraźnie zafascynowany ofiarą morderstwa, piękną Laurą (Gene Tierney). Studiuje jej korespondencję, rozmawia ze znajomymi ofiary, przesiaduje w jej mieszkaniu, pod jej zachwycającym portretem. Poszlakowe wskazówki – w ramach wysokiej komunikatywności – znajdują potwierdzenie w scenie spotkania w mieszkaniu Laury z Waldo Lydeckerem (Clifton Webb), gdy Waldo pyta Marka o to, czy złożył ofertę kupna portretu Laury, a jego zakłopotanie kwituje sarkastycznym komentarzem: „Niech Pan uważa, bo może Pan skończyć na oddziale psychiatrycznym. Pewnie nie mieli jeszcze pacjenta, który by się zakochał w trupie”. Z drugiej strony obniżanie komunikatywności polega często na wyraźnym sygnalizowaniu, że narracja dysponuje pewnymi informacjami, ale ich nie ujawnia widzowi, by zbudować zagadkę na przykład w ramach intrygi kryminalnej. Tak przykładowo dzieje się w *Podejrzanych* (reż. Bryan Singer, 1995), w scenie otwierającej, gdy niemożliwe staje się zidentyfikowanie Keysera Soze za sprawą konsekwentnego kadrowania postaci bez twarzy. Innym przypadkiem jest *Zeszłego roku w Marienbadzie* (reż. Alain Resnais, 1961), gdzie skomplikowana konstrukcja czasu, subiektywizacja i – właśnie – obniżenie komunikatywności przekazu doprowadzają do sytuacji, w której wobec dwuznaczności informacji narracyjnej widz może jedynie zastanawiać się: Co tak naprawdę się stało?, Co powinienem na ten temat sądzić?²⁵. Nieostentacyjne obniżanie komunikatywności jest natomiast zauważalne – w sposób charakterystyczny dla kina artystycznego – w filmie *Festen* (reż. Thomas Vinterberg, 1998). Informacje są na tyle skąpe, i mało precyzyjne, że widz dopiero na podstawie poszlak potrafi ustalić, iż pałac, w którym odbywa się jubileusz sześćdziesięciolecia Helge Klengenfelta (Henning Moritzen) na co dzień pełni funkcję hotelu. Wymusza to na widzu snucie domysłów i prowadzenie niemal śledztwa co do prawdziwości oskarżenia wnoszonego przez Christiana (Ulrich Thomsen) wobec ojca, podejmującego w swoim hotelu rodzinę i przyjaciół.

²⁵ Przykładem tym posługuje się m.in. Jens Eder, *Dramaturgie des populären Film. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, LIT, Hamburg 1999, s. 42.

Trzecim kryterium opisowym narracji, zaproponowanym – za Meirem Sternbergiem – przez Davida Bordwella, jest samoświadomość (ang. *self-consciousness*), która zależy od stopnia, w jakim w filmie ujawniana jest czynność opowiadania. Jeśli, na przykład w scenie ekspozycji, informacja dociera nie bezpośrednio od narratora, lecz za sprawą realistycznie umotywowanej sceny dialogowej, to można uznać narrację za obdarzoną niskim stopniem samoświadomości, niejako przezroczystą, a zatem umożliwiającą identyfikację z samym przedstawieniem. Ten niski stopień samoświadomości polega na stwarzaniu iluzji bezpośredniego kontaktu z przedstawianymi zdarzeniami, zaś ciągłość przyczynowa i chronologiczna maskują aktywność instancji nadawczych (narratora czy autora). W sytuacji natomiast, gdy postać zwraca się wprost do publiczności, jeśli narrator z *offu* mówi „ty” albo używa podobnej formy adresowania, jeśli kamera najeżdża na ważny detal, bez subiektywnej motywacji dla tej jazdy – to takie chwytły ujawniają narracyjny akt wypowiedzi, a tym samym wysoki stopień samoświadomości. Adaptacja powieści Fieldinga *Tom Jones* (reż. Tony Richardson, 1963) jest dobrym przykładem narracji o wysokim stopniu samoświadomości na przestrzeni całego dzieła – pojawiają się tu ironiczne komentarze narratora na zasadzie *voice over*, kolejne miejsca akcji i postacie wprowadzane są przez *śródnapisy*, a postacie często „wypadają” z roli, by zwrócić się wprost do widza. Równie wyrazistym przykładem jest prolog *Magnolii* (reż. Paul Thomas Anderson, 1999), w którym na trzech przykładach narrator wyklada filozofię przypadku, posługując się szybkim montażem, stop-klatką, a nawet tak zwanymi *gmochami*, czyli strzałkami wskazującymi w ramach statycznego obrazu trajektorię ruchu ciał fizycznych.

Jeśli chodzi o konstrukcję opowiadania, to panuje – w ramach narratologii – dość zgodne przekonanie, że dwoma podstawowymi zagadnieniami w konstruowaniu opowiadania są czas i punkt widzenia.

1.3. Czas w opowiadaniu

Wobec założenia, że logika przyczynowa wytwarza realistyczną iluzję chronologii, zaproponowana przez formalistów rosyjskich para pojęć – sjużet i fabuła – uzmysławia kreacyjne możliwości aranżacji zdarzeń w konstrukcji dramaturgicznej dzieła, gdzie linearne następstwo wypadków jest tylko jednym z możliwych wariantów. Warto przy tym pamiętać, że ta wariantowość wynika z faktu, że film, konstruuąc czas fabuły, sam rozwija się w czasie, który można nazwać czasem sjużetu, a który odpowiada – upraszczając nieco sprawę – czasowi odbioru dzieła w trakcie jego projekcji.

Pole wyboru, wynikające z możliwości posłużenia się elipsami czasowymi bądź układem niechronologicznym, usystematyzował Gérard Genette w *Discours du récit*²⁶. Jego zdaniem istnieją trzy aspekty czasowe organizowania zdarzeń fabuły w ramach sjużetu lub – jeśli ktoś nie lubi terminologii formalistów – zdarzeń historii w ramach dyskursu. Są to: porządek, trwanie i częstotliwość.

Porządek czasowy może przybierać dwie formy dyskursywnego przedstawiania następstwa zdarzeń fabuły: chronologiczną lub anachroniczną, czyli niechronologiczną. Chronologia następstwa ułatwia widzom przyczynową rekonstrukcję fabuły. Co więcej, sprzyja wytwarzaniu napięcia dramatycznego związanego z przewidywaniem skutków podjętych działań w ramach linearnie rozwijającej się akcji. Dlatego też zdecydowana większość filmów kina klasycznego i post-klasycznego korzysta z układu chronologicznego. Dobrym przykładem porządku chronologicznego jest *Dyżurni* (reż. John Ford, 1939). Linearność zdarzeń jest wspierana przez schemat fabularny podróży, na którym oparta jest akcja – rozwiązanie akcji następuje w momencie wyjazdu z Tonto, a rozwiązanie – po dotarciu dyżurni do Lordsburga.

Porządek anachroniczny natomiast związany jest z posłużeniem się dwiema figurami narracyjnymi: retrospekcją bądź prospekcją (nazywaną też antycypacją lub futurospekcją)²⁷. Retrospekcje dla zachowania realizmu opowiadania mają prawie zawsze swe źródło w świecie przedstawionym – są motywowane subiektywnie jako wspomnienia lub relacje postaci, choć zdarzają się tutaj wyjątki, o czym będzie mowa dalej. Przykładem z kina klasycznego jest *Obywatel Kane* (reż. Orson Welles, 1941), który, poza ramą kompozycyjną, wprowadzającą motyw

²⁶ Gérard Genette, *Diskurs der Erzählung. Ein methodologischer Versuch*, przeł. Andreas Knop [w:] idem, *Die Erzählung*, Wilhelm Fink UTB, Paderborn 2010 (wyd. 1972), s. 17–102; por. też Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 79–114. Do tej koncepcji odwołują się na gruncie filmoznawczym m.in. Brian Henderson, *Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)*, „Film Quarterly” 1983, Vol. 36, No. 4, s. 4–17; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, op. cit., s. 77–88; Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London–New York 1992; Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge, London–New York 1992, s. 118–122.

²⁷ W koncepcji Genette’a zdarzenia sprzed „punktu zero”, czyli rozpoczęcia akcji, określane są jako analepsy, zaś antycypacje zdarzeń nazywane są prolepsami (por. Gérard Genette, *Diskurs der Erzählung...*, op. cit., s. 27–47). Ze względu na kontekst filmowy, w pracy zostanie zachowana terminologia przyjęta w tradycji filmoznawczej; przykłady egzemplifikacyjne także będą – prawie bez wyjątku – filmowe; por. też: Mieke Bal, *Narratologia...*, op. cit., s. 84–92.

dziennikarskiego śledztwa, składa się z pięciu retrospekcji, przedstawiających historie z życia tytułowego bohatera opowiedane przez ludzi, którzy dobrze go znali. Ze względu na umiejscowienie retrospekcji na osi czasowej, Bordwell rozróżnia retrospekcje zewnętrzne, przywoływane sprzed „punktu zero”, czyli pierwszego zdarzenia przedstawionego w sjużecie (należą one do tak zwanej przedakcji), i retrospekcje wewnętrzne, cofające do zdarzeń, które miały miejsce już po rozpoczęciu właściwej akcji²⁸.

Prospekcje, czyli wybieganie do przodu, w przyszłość, spotykane są w filmach znacznie rzadziej niż retrospekcje. Dzieje się tak ponieważ z punktu widzenia realizmu opowiadania znacznie trudniej je uzasadnić logicznie czy nadać im prawdopodobieństwo. Mogą mieć one zarówno status obiektywny, jak w ekspozycji filmu *Trzy kolory: Białe* (reż. Krzysztof Kieślowski, 1994), gdy widzimy walizkę z Karolem Karolem (Zbigniew Zamachowski) w środku, jadącą po taśmie na lotnisku, co przydarzy się dopiero w połowie filmu, jak i subiektywny, jak w *Martwej strefie* (reż. David Cronenberg, 1983), w której Johnny Smith (Christopher Walken) posiadał zdolność antycypowania nadchodzących zdarzeń.

W koncepcji Genette'a drugą kategorią opisu czasu w opowiadaniu jest częstotliwość występowania jakiegoś wydarzenia. W zdroworozsądkowym podejściu do rzeczywistości przyjmuje się, że „Nic dwa razy się nie zdarza/i nie zdarzy”, jak swego czasu ujęła to Wisława Szymborska²⁹. Niemniej jednak w filmach fabularnych odstępstwa od tej zasady są dość częste. W sjużecie – czyli dyskursywnym przedstawianiu zdarzeń fabularnych – może się przytrafić, że jedno zdarzenie jest na przykład przedstawiane z różnych punktów widzenia wielokrotnie, nie naruszając – tym samym – typowego dla klasycznej narracji poczucia realizmu. Wystarczy przywołać kanoniczny przykład *Rashomona* (reż. Akira Kurosawa, 1950), w którym jedno zdarzenie jest referowane z czterech różnych perspektyw. *Przypadek* (reż. Krzysztof Kieślowski, 1981) w trybie warunkowym przedstawia trzy wersje skutków zdarzenia na dworcu w Łodzi. *Requiem dla snu* (reż. Darren Aronofsky, 2000) z kolei zapętla sekwencję epizodyczną brania narkotyków, dramatyzując sytuację egzystencjalną postaci. Współczesne kino chętnie posługuje się pomysłem pętli czasowej, proponując w obrębie fikcji różne warianty alinearne aberracji czasu. Może to być na przykład uwięzienie bohatera w cyklicznie powtarzającym się tytułowym *Dniu świstaka* (reż. Harold Ramis, 1993), w oczekiwaniu na moment, aż on się „poprawi”, lub podróże w czasie na różne sposoby

²⁸ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, op. cit., s. 78.

²⁹ Wisława Szymborska, *Nic dwa razy [w:] eadem, Wybór wierszy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 35.

zakrzywiający czas, poczynając od *Powrotu do przyszłości* (reż. Robert Zemeckis, 1985), a na *Zagubionej autostradzie* (reż. David Lynch, 1997) kończąc.

Trzecią kategorią opisową dotyczącą czasu prezentacji wydarzeń w sjużecie, czyli relacji między czasem historii i czasem jej opowiadania – czasem sjużetu – jest trwanie. Jak zauważa David Bordwell: „Trwanie sjużetu składa się z wycinków czasu, które film dramatyzuje”³⁰. Ze względu na czasową wymierność filmowego sjużetu, którą na przykład trudno precyzyjnie określić w odniesieniu do powieści, Bordwell proponuje następującą klasyfikację:

1. trwanie zrównoważone, kiedy czas trwania zdarzeń fabularnych jest równy czasowi ich trwania w sjużecie, czyli ekranowej prezentacji; na przestrzeni całego dzieła tego typu rozwiązania są rzadkie, ale możliwe, czego dowodem są takie filmy jak: *W samo południe* (reż. Fred Zinnemann, 1952), *Cleo od piątej do siódmej* (reż. Agnès Varda, 1962) czy *Na żywo* (reż. John Badham, 1995) – w każdym przypadku w zawiązaniu akcji zostaje wyznaczony dwugodzinny *deadline*³¹, który następuje po mniej więcej dwóch godzinach projekcji filmu;
2. trwanie zredukowane, gdy czas trwania zdarzeń w sjużecie jest krótszy niż w fabule; w filmach jest to osiągnięte za pomocą elips, które są wprowadzane albo w celu pominięcia elementów nieistotnych dramaturgicznie, albo też w celu chwilowego ukrycia informacji, która zbuduje zagadkę lub umożliwi późniejsze zaskoczenie odbiorcy – z taką kondensacją akcji za pomocą elips mamy do czynienia na przykład w filmie *Tylko dla orłów* (reż. Brian G. Hutton, 1968), który trwa 158 minut, akcja właściwa obejmuje dwie doby, a przedakcja bez mała trzy lata; znacznie rzadszą techniką jest „redukcja”, osiągnięta przykładowo z pomocą zdjęć przyspieszonych;
3. trwanie rozciągnięte, gdy czas zdarzenia fabularnego zostaje w sjużecie wydłużony, co oznacza, że jego przedstawienie w filmie trwa dłużej, niż miało to miejsce w rzeczywistości. Jest to realizowane albo za pomocą chwytu spowolnienia, czyli zwolnionych zdjęć, albo za pomocą wstawek – w tym przypadku paleta możliwości rozciąga się od „ekspansji” czasowych w filmach Sergiusza Eisensteina na czele z sekwencją schodów odeskich w filmie *Pancernik Potiomkin* (1925), aż po finałową sekwencję konfrontacji Maxa

³⁰ Ibidem, s. 80.

³¹ Ponieważ termin ten może powrócić, np. w odniesieniu do wprowadzania suspense do konstrukcji opowiadania filmowego, warto zwrócić uwagę, że chodzi tutaj nie tyle o „termin ostateczny”, ile raczej o „zapowiedziane zdarzenie”, stanowiące zarazem punkt kulminacyjny intrygi.

Rockatansky'ego (Mel Gibson) z przywódcą gangu w filmie *Mad Max 2 – Wojownik szos* (reż. Georg Miller, 1981).

Przykłady na wydłużanie czasu trwania akcji można by mnożyć, sięgając do filmów symultanicznie prezentujących rozwój dwóch działań, ze szczególnym przykładem wprowadzania za pomocą montażu równoległego tak zwanego Griffithowskiego ocalenia w ostatniej chwili, jak w *Samotnej willi* (reż. David W. Griffith, 1909), *Narodzinach narodu* (reż. David W. Griffith, 1915) czy *Męczennicy miłości* (reż. David W. Griffith, 1920). Regułą w tych przypadkach jest budowanie napięcia dramatycznego przy często słabym dookreśleniu relacji czasowych między równoczesnymi zdarzeniami czy też liniami akcji zmierzającymi do bezpośredniej konfrontacji.

Biorąc zaś pod uwagę percepcję opowiadania filmowego, warto zauważyć, że sposób konstruowania czasu w opowiadaniu oraz tryb dostarczania informacji fabularnej prowadzą do konstruowania w odbiorze hipotez ciekawości – w odniesieniu do przeszłości – lub suspense – w odniesieniu do rozwoju wydarzeń w ramach fikcyjnej przyszłości³².

1.4. Punkty widzenia w opowiadaniu filmowym

Przejście od kinematografu (czy kinetoskopu) do kina było możliwe przede wszystkim dzięki owemu staraniu o uporządkowanie i uregulowanie konkurencyjnych instancji narracyjnych i różnych punktów widzenia w ujmowaniu zdarzeń. W historii filmowego przedstawiania bez wątpienia kluczową rolę odegrało odkrycie potencjału narracyjnego obrazu, którego perspektywa może zostać zasymilowana. Wiadomo przecież, jak w kinie klasycznym hipostazowano to spojrzenie z autora na postać³³.

Ograniczanie pola widzenia w opowiadaniu do perspektywy raz jednej, raz innej postaci umożliwia budowanie złożonych relacji pomiędzy nimi, zaś wielość instancji narracyjnych poszerza przestrzeń wyobraźniową gry motywacji i intencji, które – na podstawie lektury – można przypisywać twórcy dzieła, narratorowi wewnątrztekstowemu oraz postaciom fikcyjnym³⁴.

³² Por. na ten temat: David Bordwell, *Procesy poznawcze a rozumienie. Widzenie i zapomnianie w „Mildred Pierce”*, przeł. Jacek Ostaszewski, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11, s. 26–27.

³³ Jacques Aumont, *Le point de vue*, „Communications” 1983, nr 38, s. 4.

³⁴ Por. Gérard Genette, *Diskurs der Erzählung...* op. cit., s. 18; Jacques Aumont, *Le point de vue...*, op. cit., s. 4; Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton Publishers, Berlin 1984, s. 1.

David Bordwell to ograniczenie horyzontu poinformowania do perspektywy postaci rozpatruje jako subiektywizację, uznając – skądinąd słusznie – że kwestia patrzenia na świat oczami raz jednej, raz drugiej postaci jest czymś zupełnie innym niż ujawnienie się – na przykład za pomocą głosu – narratora jako wewnątrztekstowej instancji, kierującej przedstawianiem zdarzeń. Dlatego też sygnałów przejścia z poziomu „obiektywnej wszechwiedzy” na poziom postaci szuka w środkach stylistycznych, z pomocą których organizowany i przedstawiany jest sjużet, takich jak fraza montażowa ujęcia z punktu widzenia (faza POV) czy głos spoza kadru (*voice over*)³⁵.

Podobne narracyjno-stylistyczne podejście do subiektywizacji filmowej zaprezentował Edward Branigan w książce *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, w której jednym z głównych zagadnień – zgodnie z tytułem – stała się fraza montażowa ujęcia z punktu widzenia³⁶. W podstawowej formie fraza ta polega na przedstawianiu w ujęciu pierwszym postaci, która na coś patrzy, a w następnym tego, na co ona patrzy. Optyczna perspektywizacja punktu widzenia postaci działa na zasadzie naśladowania percepcji poprzez przedstawianie jej pola widzenia. Alexander Galloway określa to mianem ikonograficznego substytutu widzenia przez postać³⁷, co potocznie można zdefiniować jako „kamerę subiektywną”. Wśród wariantów posłużenia się tym chwytem Edward Branigan omawia między innymi figurę z retrospektywnym i opóźnionym rozpoznaniem POV, gdzie obok klasycznego *Mrocznego przejścia* (reż. Delmer Daves, 1947) przywołane zostają *Szczyki* (reż. Steven Spielberg, 1975). W scenie otwarcia w filmie Spielberga następuje przejście od pływającej dziewczyny przy poświęcie księżycowej do ujęć spod wody, a następnie z samej powierzchni, którym towarzyszy motyw muzyczny rekina. Następuje atak, ale bez pokazania

³⁵ Głos spoza kadru (*voice over*) jest tutaj rozumiany jako głos sytuujący się „ponad” światem przedstawionym („ponad” diegezą); może należeć do narratora, ale też może należeć do postaci z diegezy, obecnej w kadrze, ale – co istotne – niesłyszanej przez inne postaci. Ta forma „mówienia na stronie” jest sposobem komunikowania widzowi myśli i postaci bądź relacjonowania zdarzeń przez postaci pełniące – często lokalnie i naprzemiennie, jak chociażby w *Nieracjonalnym mężczyźnie* (reż. Woody Allen, 2015) – funkcję narratora. Jest to coś zupełnie innego – z punktu widzenia narracji i dramaturgii – niż głos zza kadru (*voice off*), który oznacza mowę lub dźwięk, którego źródło znajduje się w przestrzeni pozakadrowej, ale dostępnej percepcyjnie postaciom z diegezy. Że w tej materii panuje pewne zamieszanie, najlepiej świadczy używanie określenia „komentarz z offu” w przyjętym tu znaczeniu „głosu spoza kadru”.

³⁶ Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration...*, op. cit.

³⁷ Alexander R. Galloway, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2006, s. 41.

rekina. On sam zostaje pokazany wiele scen później. Branigan wspomina też o eksperymentach z „ciągłym” POV, przywołując słynne doświadczenie w *Tajemnicy jeziora*, w którym w ramie kompozycyjnej detektywu Philippe Marlowe (Robert Montgomery) wprowadza – na zasadzie narratora – w historię zleconego mu śledztwa, po czym cała historia konsekwentnie zostaje przedstawiona z punktu widzenia detektywa. Innym przykładem jest *Psychoza* (reż. Alfred Hitchcock, 1960), w której aż w szesnastu sekwencjach pojawia się podstawowa fraza POV, a sekwencja podróży samochodem Marion (Vera Miles) składa się z czterdziestu dwóch ujęć alternujących między Marion za kierownicą a jej polem widzenia (określanych przez Branigana mianem „wizji”)³⁸.

W *Narrative Comprehension and Film* Branigan zaproponował typologię poziomów narracji w celu usystematyzowania problematyki komunikacyjnej w obrębie tekstu dzieła filmowego. Z wyróżnionych ośmiu poziomów narracji, których hierarchia jest ustalana i definiowana przez kontekst epistemologiczny, można wyprowadzić uproszczony model z trzema podstawowymi poziomami. Pierwszy to poziom narracji „wszechobecnej”, na którym przepływ informacji nie ulega żadnym ograniczeniom i nie występuje ogniskowanie – czyli zawężanie perspektywy – do jakiegokolwiek wewnątrztekstowej instancji nadawcy, na przykład narratora. Drugi poziom to sytuacja, gdy ujawnia się wewnątrztekstowy nadawca, czyli narrator, który odpowiada za sposób dystrybuowania informacji fabularnej. Natomiast na trzecim, najniższym poziomie perspektywa jest zawężana do punktu widzenia postaci fikcyjnej. Branigan w tym zakresie odwołuje się do narratologicznej koncepcji fokalizacji Gérarda Genette’a³⁹. W propozycji francuskiego teoretyka literatury obrano za cel odróżnienie – w obrębie tekstu literackiego – narratora przedstawiającego wydarzenia od postaci bezpośrednio postrzegającej i doświadczającej zdarzeń. W myśl zwięzłej maksymy Genette’a, różnica polega na tym, że narratorem jest ten, „kto mówi”, natomiast fokalizatorem ten, „kto widzi”. Określenia tego – jak zaznacza Genette – nie należy traktować dosłownie, sprowadzając fokalizację do kwestii optycznego punktu widzenia, lecz raczej jako metaforę sytuacji, w której postać zabarwia fabułę swoim przeżywaniem zdarzeń. Właśnie w tym duchu sięga po tę kategorię

³⁸ Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration...*, op. cit., s. 110–120.

³⁹ Poprawnie należałoby, zgodnie z intencją Gérarda Genette’a odsyłającego do optyki, używać terminu: ogniskowanie, o postaci zaś mówić: postać ogniskująca. Dla skrócenia wyrażenia konsekwentnie będę jednak stosował kolokwialne spolszczenie: fokalizacja i fokalizator, zwłaszcza że na takie rozwiązanie zdecydował się także zespół tłumaczy książki Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji...*, op. cit.

Branigan, by przekroczyć rozumienie subiektywizacji jako oddania władzy nad przestrzenią postaci z diegezy, w sposób typowy dla rozważań nad frazą montażową ujęcia z punktu widzenia (POV)⁴⁰.

Według Genette'a w powieści możemy mieć do czynienia z: (1) typową dla klasycznych powieści z narratorem wszechwiedzącym focalizacją zewnętrzną, określaną też mianem narracji niezogniskowanej; (2) focalizacją wewnętrzną, w której strumień narracji jest filtrowany przez świadomość bohatera (jako kanoniczny przykład podany jest Lambert Strether, bohater powieści *Ambasadorowie* [*The Ambassadors*, Henry James, 1903]); (3) focalizację zewnętrzną, w której bohater działa na naszych oczach, ale nie mamy wglądu w jego uczucia ani myśli (jak w powieściach Dashiella Hammetta). Genette na przykładach z focalizacją wewnętrzną pokazuje ponadto, że w trakcie opowiadania focalizacja może być zmienna (jak w *Pani Bovary* [*Madame Bovary*, Gustav Flaubert, 1857], gdzie focalizatorem najpierw jest Karol Bovary, potem Emma, i w zakończeniu ponownie Karol) lub zwielokrotniona (gdy to samo zdarzenie przedstawiane jest z perspektywy kilku postaci, jak w poemacie Roberta Browninga *Pierścień i księga* [1868] czy w filmie *Rashomon* [1950] Akiry Kurosawy)⁴¹.

Edward Branigan odnosi tę typologię do filmów, wskazując na pierwszą scenę, powrotu do domu Manny'ego (Henry Fonda) w *Niewłaściwym człowieku* (reż. Alfred Hitchcock, 1956) jako na przykład focalizacji wewnętrznej, którą określa także mianem półsubiektywnej, niejako w nawiązaniu do kategorii obrazu półsubiektywnego Jeana Mitry'ego⁴². Jako przykłady focalizacji wewnętrznej, dającej subiektywny wgląd w życie psychiczne postaci, Branigan podaje scenę więzienną z *Niewłaściwego człowieka*, w której Manny samotnie przebywa w celi, oraz film *Tam gdzie rosną poziomy* (reż. Ingmar Bergman, 1957)⁴³. Natomiast jako przykład focalizacji wewnętrznej, wielokrotnie zmiennej, można przywołać *Cienką czerwoną linię* (reż. Terrence Malick, 1999), gdzie płynnie orkiestrowany jest wgląd we wspomnienia, myśli i odczucia żołnierzy walczących z Japończykami na wyspie Guadalcanal.

Powtórzmy zatem: w narracji filmowej może dochodzić do ograniczenia horyzontu poinformowania do punktu widzenia konkretnej postaci i wówczas mamy do czynienia z focalizacją; ta funkcja doświadczania, czy też

⁴⁰ Por. Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film...*, op. cit., s. 100–107.

⁴¹ Gérard Genette, *Diskurs der Erzählung...*, op. cit., s. 119–122.

⁴² „Ten typ obrazu można nazwać kompletnym obrazem opisowym (przez to, co pokazuje), analitycznym (tożsamym z wizją postaci) i symbolicznym (ze względu na powstające struktury kompozycyjne)”, Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Athlone Press, London 1998, s. 218.

⁴³ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film...*, op. cit., s. 103–105.

przeżywania sytuacji, może być przenoszona – i to wielokrotnie – z jednej postaci na drugą, i wówczas mamy do czynienia z fokalizacją zmienną. Gwoli ścisłości pamiętać też trzeba, że o ile subiektywizacja należy do porządku narracji, o tyle fokalizacja – do porządku diegezy, czyli świata przedstawianego w opowiadaniu. W systemie przedstawiania może ujawnić swoją obecność ten, który „mówi”, jak ujął to Genette, czyli narrator.

1.5. Narrator w filmie

Problem z narratorem zaczyna się już przy samej próbie zdefiniowania jego miejsca w filmie. Najwyraźniej sformułował tę kwestię David Bordwell, zauważając, że o ile w powieści narrator inicjuje opowiadanie i prowadzi narrację, o tyle w filmie sytuacja wygląda raczej odwrotnie⁴⁴. Strumień obrazów z towarzyszącym im dźwiękiem stanowi narrację, na podstawie której konstruowana jest w odbiorze fabuła. Mamy zatem do czynienia z procesem narracji, w ramach której może – acz nie musi – wyłonić się narrator. Upieranie się zaś *a priori* przy jego obecności określa mianem „fikcji antropomorfizacyjnej”. I by nadać wyrazistość swej propozycji, dodaje:

Sugeruję jednakże, że narracja lepiej jest rozumiana jako organizacja zestawu wskazówek umożliwiających skonstruowanie historii. To zakłada odbiorcę, ale nie jakiegoś nadawcę przekazu⁴⁵.

Z kolei Seymour Chatman, biorąc pod uwagę model komunikacji, polemicznie uznaje, że narracja bez narratora jest równie nieprawdopodobna jak kreacja bez kreatora. Zastrzega jednak, że narratorzy nie pełnią funkcji kreatywnej, a jedynie pośredniczącą w przedstawianiu zdarzeń fabularnych. Stwierdza także, że narratora nie traktuje w sposób antropomorfizujący, lecz jako czynnik sprawczy przedstawiania w obrębie dyskursu, jako autorytet, dzięki któremu możliwa jest racjonalizacja

⁴⁴ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, op. cit., s. 61–62; Bordwell jest tu o tyle w błędzie, że w narratologii literaturoznawczej funkcjonują koncepcje w podobny sposób stawiające problem narratora w powieści. Np. Käte Hamburger w *Die Logik der Dichtung* (1957): „domeną narratora czyniła tylko powieść pierwszoosobową, natomiast powieści trzecioosobowej przypisywała ‘funkcję narracyjną’, nie opowiadającą o postaciach i sytuacjach, lecz ‘opowiadającą postaci i sytuacji’, tj. wytwarzającą je w toku opowiadania”. Henryk Markiewicz, *Narrator i autor w światowej teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, s. 228.

⁴⁵ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, op. cit., s. 62.

przedstawianych ujęć. W rezultacie okazuje się, że mimo polemicznego zacięcia narrator – na ogólnym poziomie – to w jego rozumieniu mniej więcej to samo co u Bordwella narracja⁴⁶.

Edward Branigan wyróżnił w tym kontekście dwa stanowiska teoretyków filmu w sprawie narratora filmowego. Pierwsze to tak zwane podejście empiryczne, w myśl którego – jak u Bordwella – jeżeli w danym filmie nie ujawnia się nadawca wewnątrztekstowy, to znaczy, że go – po prostu – nie ma. Drugie podejście, zbliżone do Chatmana i nazwane przez Branigana racjonalnym, zakłada, że instancja narratora w filmie jest obecna, ale bywa nieujawniona i domyślna⁴⁷.

Nie wdając się w referowanie innych poglądów na temat statusu narratora filmowego i zachowując w pamięci uwagi zarówno Bordwella, jak i Chatmana, można przyjąć, że narrator, będąc potencjalną instancją dyskursu, może przedstawiać historię, którą tylko relacjonuje, nie biorąc w niej udziału, lub też przedstawia ją, będąc jej uczestnikiem – jako *dramatis personae* – a niekiedy wręcz jest jej protagonistą. Użyteczną typologię umiejscawiania narratora wobec świata przedstawionego zaproponował zespół *New Vocabularies in Film Semiotics*, modyfikując i adaptując do potrzeb filmoznawczych nieco bardziej złożoną kwalifikację Gérarda Genette'a.

Otóż po pierwsze, w filmie można mieć do czynienia z narratorem homodiegetycznym, który jest obecny jako postać w historii, którą opowiada, jak chociażby Jan Piszczyk (Bogumił Kobiela) w *Zezowatym szczęściu* (reż. Andrzej Munk, 1960), przedstawiający historię swojego życia naczelnikowi więzienia (Kazimierz Opaliński). Innym przykładem może być krótkowzroczna kobieta (Rachel Weisz) z *Lobstera* (reż. Yorgos Lanthimos, 2015). Każdy z tych przykładów – na swój sposób oczywisty – przy bliższym przyjrzeniu się ujawnia złożoność problemu narratora homodiegetycznego.

Po drugie, w filmie może pojawić się narrator, który nie występuje w opowiadanej przez siebie historii. Ze względu na to, że należy on do tekstu, ale sytuuje się poza diegezą, nazwany został narratorem heterodiegetycznym. Przywołany już w tym rozdziale narrator z filmu J. Lee Thompsona *Złoto MacKenny* jest właśnie narratorem heterodiegetycznym. Z podobnym typem narratora mamy do czynienia w *Kanale* (reż. Andrzej Wajda, 1956). W scenie otwarcia nieupostaciowany – do

⁴⁶ Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca 1990, s. 130–136; por. też: Mirosław Przyłipiak, *Narracja* [w:] Alicja Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, tom 5, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 46–48.

⁴⁷ Edward Branigan, *Point of View in the Cinema...*, op. cit., s. 177.