

# Wprowadzenie

Książka, którą oddajemy do rąk Czytelników, stanowi próbę kompleksowego rozważenia i przedstawienia przebogatego rejestru zagadnień teoretyczno-praktycznych związanych – zarówno *stricte*, jak i *sensu largo* – z narracją w filmie i ruchomych obrazach. Warto więc na początek wytłumaczyć się z zamysłu, który towarzyszył autorowi przy pisaniu. U źródeł tego zamysłu leży spostrzeżenie, że będący w posiadaniu naszej teorii filmu potencjał naukowy, jakim sami dysponujemy, pozostaje o wiele większy niż moc wyjaśniająca refleksji, która bywa w niej na ogół prezentowana.

Widać to doskonale na przykładzie ewidentnych braków dalekiego od jasności słownika polskojęzycznych terminów dotyczących narracji w filmie i ruchomych obrazach, a także w odniesieniu do nuworyszowskiej, co tu dużo mówić, mody transferowania rozmaitych cudzych – często bardzo prowizorycznych, za to efektownie brzmiących – konceptów badawczych, pojawiających się w ogromnych ilościach na terytorium filmoznawstwa i medioznawstwa. Nie idzie tu bynajmniej o lekomyślne nawoływanie do narratologicznej autarkii, lecz o krytyczny przegląd „stanu posiadania”, zmierzający do całościowej rewizji naszych własnych, tudzież zbioru cudzych, propozycji i rozwiązań.

Propozycja dokonania takiej rewizji nie wzięła się znikąd. Część naszych badaczy z niejakim mozołem usiłuje adaptować to, co podziwiani przez nich inni dopiero co niedawno dla siebie zaadaptowali. Jak mawiał Andrzej Maksymilian Fredro: „Cudze wiedzieć rzeczy ciekawość jest, a swoje potrzeba”. To ważna wskazówka. Z wyczuwalną dla wtajemniczonych dozą przekory

warto podkreślić, że wynoszone na ołtarze narratologii teorie francuska, niemiecka, holenderska i anglosaska w znacznej mierze czerpią z przetworzeń myśli: Wiktora Szklowskiego, Wiktora Winogradowa, Jurija Tynianowa, Borisa Eichenbauma, Władimira Proppa, Romana Jakobsona, Wiktora Żirmunskiego, Jana Mukařovský'ego, Romana Ingardena, Borisa Tomaszewskiego i Michaiła Bachtina. A myśl tę, było nie było, badacze polscy (Franciszek Siedlecki, Dawid Hopensztand, Kazimierz Budzyk, Kazimierz Wyka, Henryk Markiewicz, Jerzy Ziomek, Maria Janion, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, Kazimierz Bartoszewski, Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak, Seweryna Wyślouch, Anna Legeżyńska, Bogumiła Kaniewska i in.) przyswoili sobie doskonale i operowali nią z powodzeniem w swoich studiach nad narracją wiele dekad temu!

Cudze chwalicie... Nie jest to tylko nasz lokalnie występujący problem. Pochopne przejścia cudzych, niekoniecznie sprawdzonych i trafnych koncepcji prowadzą do popełniania, już własnych, oczywistych błędów. Nie ma racji Christian Metz, lansując teorię *langage sans langue* i wypaczając w ten sposób klasyczny model zaprojektowany przez Ferdinanda de Saussure'a, którego istotę stanowi splot funkcjonalny ściśle powiązanych z sobą zależności między triadą pojęciową: *langue*, *parole* i *langage*. Nie ma też słuszności Sol Worth, gdy twierdzi, iż „obrazy nie mogą powiedzieć, że coś nie istnieje”. To nieprawda. Oczywiście mogą.

Z innych przykładów wymieńmy panujący nie od dzisiaj w światowej narratywistyce niemały bałagan pojęciowy dotyczący kwestii terminologicznych rozróżnień pomiędzy: *story*, *plot*, *narrative*, *narration*, *narrativity*, *telling*, *showing*, *discours*, *sujet* itp. Sięgając jeszcze dalej, za wyważanie dawno otwartych drzwi uważam to, co na temat mowy wewnętrznej (*inner-speech*) miał do powiedzenia na początku lat osiemdziesiątych Paul Willemen, w zestawieniu z dotyczącymi tego fenomenu doniosłymi rozważaniami autorstwa: Jakoba Lincbacha, Borisa Eichenbauma, Jana Mukařovský'ego oraz Lwa Wygotskiego, opublikowanymi przez nich, było nie było, w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku!

Nieistotne przy tym, czy Willemen – podejmując zagadnienie mowy wewnętrznej i proponując własne jej ujęcie – znał prace rosyjskich i czeskich badaczy, czy ich nie znał. Ważne natomiast, że w świetle istniejącego stanu badań jego rzekomo nowatorskie rozważania wokół problematyki mowy wewnętrznej nie wnoszą do refleksji badawczej nad tym zjawiskiem niczego specjalnie odkrywczego i nowego. Porównanie z sobą koncepcji Willemena i tamtych badaczy pozwala stwierdzić, iż jego poprzednicy mówili na ten temat rzeczy o wiele bardziej doniosłe.

A już zupełnie horrendalny błąd metodologiczny krępuje sensowną refleksję badawczą w zakresie narratologii przekazów perswazyjnych, odkąd poniekąd francuscy badacze-ideolodzy doszli do wniosku, iż jakiegokolwiek użycie znaku i posłużenie się nim w filmie staje się, rzekomo automatycznie, „manipulacją” znakiem i jego znaczeniem. Termin „manipulacja” przekazem, używany w funkcji poręcznego wytrycha, którym można rzekomo „otworzyć” wszelkie przekazy, zrobił od tego momentu oszałamiającą, acz najzupełniej niezastudzoną, globalną karierę.

Na skutki nie trzeba było długo czekać. W refleksji narratologicznej doszło do pomieszania elementarnych pojęć z zakresu komunikowania: z jednej strony – użycia znaków, a z drugiej – manipulacji znakami w przekazie. Zagarniająca całość dokonywanych operacji na znakach kinematograficznych i języku ruchomych obrazów „manipulacja” tłumaczyła każdy z takich zabiegów i narracyjnych czynności: w odniesieniu nie tylko do przekazów o charakterze perswazyjnym, ale i dzieł artystycznych.

Niestety, na tym jakże efektownym i błyskotliwym, lecz pozornym, objaśnieniu semiotwórczych operacji przy użyciu języka ruchomych obrazów wszyscy ponieśli niepowetowane straty. Okazuje się ono bowiem objaśnieniem pozornym i dodajmy zaraz – z gruntu fałszywym w świetle powszechnego doświadczenia czerpanego z praktyki komunikacyjnej ruchomych obrazów. Użycie znaku zrównano tu pochopnie i całkiem mylnie z jego nadużyciem. Tak oto z góry zamierzona przez nadawcę rzekoma perfidia spotkała się z naiwną ortodoksją

a priori wpisana w „demaskatorskie” nastawienie badacza. Zarządzający procesem przedstawiania narrator stał się manipulatorem, a spektator, widz, adresat, odbiorca – manipulowanym. Każdy kontakt z jakimkolwiek przekazem oznaczał dla drugiej ze stron nieświadome poddanie się ukrytej manipulacji znakiem i językiem.

Dekonstrukcyjny rozbiór tekstu zdawał się dowodzić, iż wszelkie komunikowanie (niemożliwe wszak bez udziału znaków) zawiera w sobie cechy operacji ewidentnie manipulatorskich. Używasz znaku, więc nim manipulujesz. Oczywisty nonsens. Operowanie językiem i chwytem pochopnie i całkiem mylnie zrównano i utożsamiono z manipulowaniem przekazem. Przyjęte za niewzruszony pewnik twierdzenie, dotyczące rzekomo nieuniknionej manipulacji znakiem użytym w ruchomych obrazach, zaprowadziło rozważania narratologiczne na spolietyzowane manowce z udziałem – hucznie okrzyczanych jako ponoć absolutnie niepodważalny aksjomat – Althusserowskich twierdzeń i dogmatów.

Podkreślmy raz jeszcze: adaptowanie terminów badawczych, ich transfer i import to działanie usprawiedliwione pod jednym wszelako, zawsze obowiązującym warunkiem: rozumnego przyswojenia. Nie chodzi o to, by w ogóle nie transferować i nie przejmować cudzych pojęć na własny użytek, lecz o to, by stosować je do opisu, analizy i interpretacji danego przekazu z należytych zrozumieniem. Nie tylko w narratologii repertuar terminów badawczych nigdy nie jest zbiorem zamkniętym, lecz zestawem stale otwartym na nowe ujęcia, modele i przydatne instrumenty pojęciowe.

W przypadku studiów nad narracją w filmie i ruchomych obrazach do pewnego stopnia wymusza to na badaczu zmienny i często trudno uchwytny obiekt jego zainteresowań i studiów. Ze względu na właściwą jej indywidualną inwencję, narracja kinematograficzna od ponad stu dwudziestu lat wykazuje w codziennej praktyce komunikacyjnej oraz artystycznej znaczną, momentami zawrotną wprost, dynamikę rozwoju i bywa szczególnie podatna na przemiany i rozmaite nowinki. Stąd jako przedmiot badań dostępny „w procesie” bezustannie podlega różnym metamorfozom. Nic dziwnego, iż wywołuje potrze-

bę wprowadzania i stosowania nowych pojęć. Idzie jednak o to, by te, które dochodzą, nie górowały nad resztą jedynie tym, że są od niej nowsze (a zatem *en vogue* i przez to samo bardziej od tamtych atrakcyjne).

Wśród wyznawców i użytkowników nowomowy współczesnej narratologii filmu i mediów panuje fetysz tzw. high-endu. High-endowe koncepty i coraz to nowe pojęcia obowiązujące „przez chwilę” wyparły z rozwoju dzisiejszej refleksji potrzebę ugruntowanej metodologii. Widać to po wynikach badań publikowanych w książkach i periodykach naukowych. Nie brakuje nam rozeznania w przedmiocie. Rzeczywistym problemem nie jest deficyt wiedzy. Coraz bardziej i w coraz większym stopniu problemem narratologii staje się nie to, co wiemy, lecz to, co zapomnieliśmy.

Hołdowanie temu, co nowe i obecnie modne, w zakresie studiów narratologicznych niekoniecznie i nie zawsze przynosi dobre owoce. W dziedzinie tak złożonej i subtelnej pod względem stojących przed nią wyzwań metodologicznych, jak narratologia filmu i ruchomych obrazów, roztropne nawiązywanie i czerpanie z zasobów dostępnej tradycji badawczej może przynieść wiele pożytku. Do tej pory korzystaliśmy, mniej lub bardziej fortunnie, z czerpanych skądinąd wykładni tej problematyki, nieomal z zasady pomijając i nie ufając temu, co własne.

Ów charakterystyczny brak przekonania i niewiara, że stać nas na coś swojego, skutkuje w rodzimej literaturze przedmiotu chaosem pojęciowym, którego charakterystyczny wyznacznik stanowi szerzące się w publikacjach nowinkarstwo. Literatury narratologicznej nam nie brakuje. Przekładów z języków obcych mamy pod dostatkiem. Gorzej natomiast z jakością refleksji, którą wyznacza w praktyce nie „potrząsanie nowości kwiatem”, lecz uporządkowane i wielokrotnie sprawdzone instrumentarium, jakim się na co dzień posługujemy.

Nie wyrzekając się generalnie stosowania terminów czerpanych z prac badaczy francuskich, anglosaskich, niemieckich czy holenderskich, warto budować rodzimy słownik narratologii filmu i ruchomych obrazów. Pozwoli on nam i naszym następcom sięgać do własnego, wielorako sprawdzonego, instrumentarium badawczego niczym do domowej skrzynki z przydatnymi narzędziami.

dziami. Rzecz w tym, aby używać ich umiejętnie i roztropnie, dbając o ich odkrywczcze połączenia i zastosowania. Dotyczy to zarówno studiów nad historią narracji filmowej (poetyka historyczna), jak i zagadnień teoretycznych (poetyka opisowa). Zarówno dziedziny utworów artystycznych (studia nad dziełami sztuki filmowej), jak i mnogości wszelkiego typu przekazów kinematograficznych pojawiających się w obiegu współczesnej komunikacji.

Stare instrumenty, czasem nieopatrznie porzucone i zapomniane w terminologicznym lamusie, znajdują swoje nowe zastosowanie. Na kartach tej książki szereg tradycyjnych pojęć z zakresu narratologii, takich przykładowo, jak: obrazowanie, narrator, narracja, punkt widzenia, rama narracji, scena, akcja, fabuła, zdarzenie, temat, motyw, wątek, treść, forma, świat przedstawiony, opis, tło, elipsa, ciągłość, rytm, wiarygodność, narracja pozornie zależna, synkretyzm rodzajów oraz gatunków i inne – po ich niezbędnym przeformułowaniu i ponownym zdefiniowaniu – okaże zapewne swoją zaskakującą poręczność i użyteczność.