



**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**

Szkoła Doktorska 2019/2023

mgr Dominika Montean-Pańków

Nr albumu: 6

**Pisemny komentarz do pracy doktorskiej
„Narracja i narrator w filmie dokumentalnym”**

Promotor: prof. dr hab. Jacek Bławut

Promotor pomocniczy: prof.dr hab. Jacek Ostaszewski

Łódź 2025

Spis treści:

Wstęp	2
Część 1	
1.1. Podstawa teoretyczna	4
1.2. Komunikacja w obrębie relacji autor wpisany – narrator – odbiorca wpisany	6
1.3. Definicje filmu dokumentalnego	13
1.4. Narrator niewiarygodny w filmie dokumentalnym	15
Część 2	
Opis i analiza własnego procesu twórczego na podst. filmu dokumentalnego pt. „Głos”	23
2.1. Temat	23
2.2 Struktura filmu	23
2.3 Pustynia	24
2.4. Bohaterowie	25
2.5 Okres zdjęciowy	25
2.6 Twórcy	25
2.7 Życie duchowe	26
2.8 Rozdziały	26
2.9 Narracja w „Głosie”	27
Zakończenie	39
Bibliografia	44
Filmografia	47

WSTĘP

Tematem mojego pisemnego komentarza do pracy doktorskiej jest narrator oraz inne instancje narracyjne w filmie dokumentalnym, a problemem artystycznym, którym będę się zajmowała jest kwestia na jakiej zasadzie w filmie dokumentalnym obecny jest narrator i jaką może pełnić funkcję na przykładzie mojego pełnometrażowego filmu dokumentalnego pt. „Głos”.

Aby zaistniała opowieść, musi być opowiadający, musi istnieć ktoś, kto nam – odbiorcom opowieść przedstawi. Może on istnieć jako swego rodzaju głos, postać, lub obecność ledwo wyczuwalna na kartach powieści lub w filmie. Instancja i status narratora fascynowała mnie, odkąd pamiętam. Kim jest i w jaki sposób się ze mną, odbiorcą, komunikuje. Czasami bardziej od opowieści interesowało mnie KTO mi ją opowiada. Śledziłam poczynania narratora w tekście, ukrywania się w nim lub jego demonstracyjną obecność, jego szczerość bądź kłamliwość, brak wiedzy lub jej pełnię. Kiedy w dialogu Platona „Państwo” Sokrates opisywał jaskinię ze spektaklem cieni rzucanych na ścianę, moją pierwszą myślą było: kto go reżyseruje, kim jest narrator? Jakby istnienie narratora było dla mnie integralną częścią historii, która jest mi opowiadana. To zainteresowanie zostało mi po dziś dzień. Moje pierwsze studia, filologię angielską, ukończyłam pisząc pracę magisterską pt. „Characters Versus Vladimir Nabokov – narrative techniques in his selected fiction” („Postacie kontra Vladimir Nabokov – techniki narracyjne w wybranych powieściach V. Nabokova”), gdzie omawiałam relację narrator-bohater- autor wpisany w wybranych powieściach jednego z największych prozaików literatury amerykańskiej dwudziestego wieku.

Swoje zainteresowania narratologią przeniosłam z literatury na film i kiedy przyszło zdecydować się na temat pisemnego komentarza do dzieła doktorskiego, zagadnienie narratora w filmie było pierwszym, które przyszło mi na myśl. Ponieważ moja praca doktorska obejmuje pełnometrażowy film dokumentalny pt. „Głos”, którego jestem scenarzystką oraz reżyserką, postanowiłam pisemny komentarz do niej poświęcić narratorowi w filmie, ze szczególnym uwzględnieniem kina dokumentalnego, odnosząc opisywane rozwiązania do mojego filmu.

Debata nad zagadnieniem narratora w odniesieniu do literatury ma bogatą tradycję, w odniesieniu do filmu już tak dobrze nie jest, a w odniesieniu do filmu dokumentalnego jest wręcz skromnie. Publikacje dotyczące zagadnień narratora i związanych z nim technik narracyjnych na polskim rynku jest niewiele, a w większości mają one anglojęzyczny

rodowód.¹ Wydawać by się mogło, że dla skonstruowania dobrego filmu zagadnienia dotyczące narracji w filmie, a zwłaszcza relacji: narrator - bohater powinny zostać wprowadzone dla studentów szkół artystycznych zajmujących się scenopisarstwem i reżyserią jako bardzo istotny czynnik tworzenia filmów zarówno fabularnych i dokumentalnych. Uzupełnieniem sztuki pisania scenariusza mogłaby być analiza narratologiczna zamierzonego projektu filmowego wykonana przed przystąpieniem do realizacji filmu, a nie po. Taką analizę wyprodukowanych filmów najczęściej przeprowadzają filmoznawcy, a rzadko kiedy sami filmowcy. Natomiast oni właśnie mogliby przeprowadzać ją przed przystąpieniem do zdjęć, udzielając sobie odpowiedzi na trzy podstawowe pytania: kto w filmie opowiada, patrzy oraz wie – czyli kim jest narrator i jaką funkcję pełni w filmie.

Z korpusu teoretycznego dotyczącego narratora w dziele, który zostanie zaprezentowany w tej pracy wyłania się podstawowe pytanie: czy to narrator tworzy narrację czy może raczej to narracja wytwarza narratora? Zagadnienie to przypomina – kolokwialnie rzecz ujmując – pytanie: co było pierwsze jajko czy kura?

¹ Por. np.: Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego: dwadzieścia lat później*, GWP, Sopot 2016; Barbara Szczekała, *Mind-game films: gry z narracją i widzem*, NCKF, Łódź 2018; Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2019.

CZĘŚĆ 1.

1.1 Podstawa teoretyczna

Z bogatej literatury przedmiotu przedstawię w tym komentarzu wątki, które, po pierwsze, cieszą się opinią najbardziej poprawnych a zarazem interesujących rozwiązań i, po drugie, umożliwiają przedstawienie spójnego instrumentarium do opisu i analizy filmu, w tym filmu dokumentalnego, a w tym, takiego jak np. „Głos.”

Przegląd stanowisk zacznę od koncepcji Seymoura Chatmana, jednego z najważniejszych przedstawicieli amerykańskiej narratologii w nurcie strukturalizmu, przedstawionej w książce „*Story and the Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*”.²

W jaki sposób jest konstruowana i prowadzona narracja? Jego zdaniem, narracja składa się z: historii (story) czyli treści lub łańcucha wydarzeń (actions/happenings) i tzw. existents (bohaterowie/świat przedstawiony) oraz dyskursu (discours), czyli sposobu, w jaki historia jest opowiadana. W skrócie historia to jest to, CO zostało za pomocą narracji przedstawione, natomiast dyskurs jest to, JAK to jest przedstawione. Według Chatmana: “Każda narracja – jak głosi teoria – jest strukturą składającą się z płaszczyzny treści (zwanej opowieścią) i płaszczyzny ekspresji (zwanej dyskursem).”³

Moje teoretyczne rozważania będą głównie dotyczyć dyskursu. Będę poszukiwać śladów obecności narratora w filmie dokumentalnym nie na płaszczyźnie pierwszej, czyli treściowej, ale w dyskursie filmu, szukając w nim instancji narratora i przyjmując – za Chatmanem – że jest on autorytetem zakładanym dla racjonalizacji przedstawianych ujęć, odpowiadającym za dystrybucję informacji o przedstawianych zdarzeniach i posiadającym sprawczość w ramach opowiadania, ale w granicach wyznaczonych przez autora filmowego, a dokładnie implikowanego autora filmowego, do czego przyjdzie mi jeszcze powrócić.⁴

Płaszczyzna ekspresji, czyli dyskurs według Chatmana to zbiór wypowiedzi narracyjnych, gdzie wypowiedź jest podstawowym składnikiem dyskursu i może się różnić w zależności od dziedziny sztuki. „Pewna postawa w balecie, seria ujęć filmowych, akapit w powieści lub tylko jedno słowo”⁵ - to wszystko są dla Chatmana pojedyncze wypowiedzi narracyjne i mogą manifestować się w dwóch trybach: bycia lub działania.

² Seymour Chatman, *Story and the Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London 1978.

³ Ibid., s. 146.

⁴ Por.: Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London 1990, s. 130-133.

⁵ Seymour Chatman, *Story and the Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London 1978, s. 146.

Chatman zadaje więc słuszne pytanie o pochodzenie owych wypowiedzi narracyjnych: czy są one bezpośrednio prezentowane odbiorcy czy też zapośredniczone przez kogoś, kogo można nazwać narratorem? Prezentacja bezpośrednia sugeruje, że odbiorca podsłuchuje, zapośredniczona natomiast zakłada komunikację pomiędzy narratorem a odbiorcą. Jak pisze Chatman, jest to platońskie rozróżnienie między mimesis i diegesis, czyli między pokazywaniem a opowiadaniem. Skoro mamy opowieść, to musi być opowiadający. Nie ma narracji bez narratora, tak jak nie ma kreacji bez kreatora.⁶

Dla Chatmana źródłem przekazu jest narrator [„the transmitting source”]. Źródłem - zatem to właśnie z niego wypływa opowieść. Nie jest więc konstruktem zbudowanym przez nasz umysł w trakcie przetwarzania narracji. Chatman twierdzi, że narratora jako źródło przekazu, najlepiej można opisać jako opowiadacza, którego skala słyszalności może przebiegać od ledwo słyszalnego szeptu aż po całkiem donośny głos.⁷

Dla Chatmana obecność narratora w dziele wynika z wyraźnego poczucia u odbiorcy, że między nim a narratorem zachodzi jakaś komunikacja, czy to w tekście czy w filmie. Innymi słowy – że jakaś instancja, inna niż autor czy autor wpisany, zwraca się do odbiorcy na poziomie dyskursu, dając nam wyraźnie do zrozumienia jak mamy postrzegać zdarzenia i postaci w świecie przedstawionym.

Kluczowe jest tutaj słowo: „komunikacja”, która u Chatmana angażuje dwie strony: narratora/opowiadacza oraz odbiorcę. Jak przystało strukturaliście, Chatman wyklucza za Rolandem Barthesem, twórcą „Śmierci autora” (1967), autora z dzieła: „W teorii literatury przyjęło się, że nie należy mylić autora i narratora.”⁸ Z Chatmanem zgodzi się w tej kwestii wielu badaczy narracji, m.in. holenderska teoretyczka, Mieke Bal, pisząc: „Narratorem ‘Emmy’ nie jest Jane Austin.”⁹

Komunikacja u Chatmana przebiega przede wszystkim na linii narrator – odbiorca. Jego zdaniem, aby zrozumieć koncepcję głosu narratora (w tym także jego braku, czyli „nieobecności”), najważniejsza jest analiza w obrębie trzech kluczowych kwestii:

1. wzajemnych relacji między różnymi instancjami wewnątrz tekstu (rzeczywisty autor – autor wpisany – narrator – odbiorca wpisany – rzeczywisty odbiorca)
2. punktu widzenia i jego związków z głosem narratora
3. akty mowy i myśli w dziele.

⁶ Seymour Chatman, *Story and the Discourse...*, dz. cyt., s. 146.

⁷ Jw.

⁸ Ibid., s. 147.

⁹ Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, edios, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 15.

Jak pisze Chatman: „Tematy te stanowią niezbędny wstęp do analizy głosu narratora, na którym opiera się każda dyskusja na temat dyskursu narracyjnego.”¹⁰

1.2. Komunikacja w obrębie relacji autor wpisany – narrator – odbiorca wpisany

Kim jest autor wpisany/implikowany? Pojęciem autora wpisanego czy też implikowanego posłużył się w „The Rhetoric of Fiction” Wayne Booth: „Nawet powieść pozbawiona ukształtowanego dramatycznie narratora tworzy w i z e r u n e k domniemanego autora, który stoi za poszczególnymi scenami jak reżyser, jak animator lub jak obojętny Bóg zaabsorbowany swoimi sprawami. Ów autor wpisany zawsze różni się od tego „prawdziwego” (bez względu na to, jak go sobie wyobrażamy), który pisząc utwór tworzy doskonalszą odmianę samego siebie, swoje ‘drugie ja’.”¹¹

Booth określa też instancję autora wpisanego mianem “oficjalnego skryby”. Rzeczywisty autor pisząc, tworzy nie tylko idealnego, bezosobowego „człowieka w ogóle”, ale wpisaną w tekst wersję „siebie samego”, której jednak nie należy bezpośrednio utożsamiać z prawdziwym autorem.¹²

Autor wpisany w tekst, żyje więc w tekście. Jest tworem, którego na podstawie wskazówek tekstualnych wyobraża sobie odbiorca. Korzystając z obrazowego porównania „domu fikcji” Henry’ego Jamesa, ów dom, w którym żyje autor wpisany, ma podwójne ściany, a on sam żyje między nimi, podglądając bohaterów poprzez sprytnie ukryte w nich dziury, będąc niewidocznym zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz domu, ukryty w jego murach. W przeciwieństwie do autora wpisanego, narrator natomiast może żyć w tym domu razem z bohaterami, może z niego wyjść i relacjonować wydarzenia z zewnątrz, zaglądając przez okna lub ze środka i cieszyć się tym, czym autor wpisany nigdy cieszyć się nie będzie – mianowicie przywilejem MOWY. Jak pisze Chatman, podstawową kwestią różniącą autora wpisanego od narratora jest fakt, że autor wpisany nie może do nas mówić bezpośrednio. Może dawać nam znaki za plecami narratora, znaki ukryte w dziele, kreować pewne wrażenia i sytuacje, ale nie może podejmować z nami werbalnej komunikacji. Jeżeli to zrobi, z miejsca stanie się narratorem, tracąc status autora implikowanego.

Chatman nazywa autora wpisanego „zasadą strukturalną”, nie przypisując mu zaimka osobowego: „he” lub „she”, ale bezosobowe: „it”. Wpisany lub rekonstruowany przez

¹⁰ Seymour Chatman, *Story and the Discourse...*, dz. cyt., s. 147.

¹¹ Wayne Booth, *Rodzaje narracji*, tłum. I. Sieracki „Pamiętnik Literacki”, 1971, z. 1, s. 231.

¹² Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1983, s. 70-71.

czytelnika z tego, co znajduje się w narracji, nie jest narratorem, raczej to on tworzy narratora i wszystko, co zawiera narracja.¹³

Jak pisze W. C. Booth: „W każdym przeżyciu czytelniczym dokonuje się dialog między autorem, narratorem i innymi postaciami a czytelnikiem. Każdy z tej czwórki ma do dyspozycji całą skalę postaw, od utożsamienia do krańcowego sprzeciwu, na każdej współrzędnej wartości: moralnej, intelektualnej, estetycznej, a nawet fizycznej.”¹⁴

Chatmanowską komunikację nazywa więc Booth dialogiem, ale na diagramie układ pozostaje ten sam: autor wpisany – narrator – bohater – czytelnik wpisany.

Autor wpisany a narrator niewiarygodny

Instancję autora wpisanego można z łatwością odczuć w dziele, kiedy mamy do czynienia z narratorem niewiarygodnym, czyli takim, który przedstawia wydarzenia ze świata przedstawionego w sposób budzący w odbiorcy wątpliwości dotyczące wiarygodności jego relacji, ponieważ mówi lub działa niezgodnie z normami dzieła, wyznaczonymi przez wpisanego autora. Przy takiej konstrukcji narratora stopniowo pojawia się dystans między autorem wpisanym w tekst a narratorem. Ta stopniowa utrata zaufania do postaci snującej opowieść zachęca czytelnika do wspólnej z autorem oceny jego postawy i sprawia, że autor implikowany niejako ponad głowę narratora zawiera porozumienie z czytelnikiem/widzem, zmieniając tym samym efekt całego dzieła, za sprawą dystansu ironicznego.¹⁵

Chatman komentuje tę sytuację w następujący sposób: „Narrator niewiarygodny jest w zasadzie w konflikcie z domniemanym autorem; w przeciwnym razie jego niewiarygodność nie mogłaby się ujawnić.”¹⁶

Odpowiednikiem autora wpisanego jest czytelnik wpisany. Chatman uważa, że podobnie jak autor wpisany jest zawsze obecny w dziele, tak samo jest w nim zawsze obecny czytelnik wpisany. Natomiast niekoniecznie zawsze w dziele ujawni się narrator lub „narratee” - czyli odbiorca narracji. „Narratee” może zmaterializować się jako bohater w świecie przedstawionym, np. jak ktoś słuchający opowieści Marlowa o Kurtzu w „Jądrze ciemności” lub może nie być zupełnie wzmianki o nim, lecz jego obecność może być wyczuwalna. Jak pisze Chatman: „Postać odbiorcy narracji („narratee”) jest jedynym narzędziem, za pomocą

¹³ Seymour Chatman, *Story and Discourse*, dz. cyt., s. 148.

¹⁴ Wayne C. Booth, *Rodzaje narracji*, dz. cyt., s. 235.

¹⁵ Wayne Booth, *Rodzaje narracji*, dz. cyt., s. 238-9; por. też: Jacek Ostaszewski, *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy”, 2010, nr 71-72, s. 60-65.

¹⁶ Seymour Chatman, *Story and Discourse*, dz. cyt., 149.

którego autor wpisany informuje prawdziwego czytelnika jak ma się on zachować jako czytelnik wpisany.¹⁷

Zatem model komunikacji w dziele na poziomie narracji przedstawia się w następujący sposób według Chatmana: rzeczywisty autor – autor implikowany – narrator – odbiorca narracji – czytelnik implikowany – rzeczywisty czytelnik.¹⁸ Rzeczywisty autor oraz rzeczywisty czytelnik są na zewnątrz, pozostają poza narracyjnym tekstem, czyli dyskursem.

Chatman zakładał dwie rzeczy: skoro mamy do czynienia z narracją, musi być narrator, oraz że narracja to proces komunikacji dzieła z czytelnikiem, w obrębie której z dzieła mówi do nas autor wpisany (dając nam znaki w tekście za plecami narratora) lub narrator (w sposób bezpośredni lub pośredni – narracja pierwszo lub trzecioosobowa) a przed nami w kolejce, w dziele może stać także czytelnik wpisany (skoro jest autor wpisany) lub tzw. „narratee” – ten do którego mówi narrator. W powieści „Lolita” V. Nabokova, już od początku wiemy, że narrator pierwszoosobowy (narrator-bohater, czyli Humbert Humbert) nie zwraca się bezpośrednio do nas, czytelników, lecz do ławy przysięgłych, ponieważ siedzi już w więzieniu, oczekując na proces i zaczyna pisać coś na kształt pamiętnika/wyznania, zwracając się bezpośrednio do ławników, którzy mają wydać wyrok: „Ladies and Gentlemen of the Jury”.

Chatman działa w obrębie prozy, ale literackie teorie zostały dobrze przeniesione na grunt filmowych rozważań nad narracją i z powodzeniem są tam stosowane. Do Chatmana bezpośrednio odnosi się w swoich rozważaniach nad narracją filmową Dawid Bordwell w książce: „Narration in the Fiction Film”. Założenia, które Bordwell przyjął dla filmu fabularnego, mogą być także zastosowane w filmie dokumentalnym. Dlaczego? Mirosław Przyłipiak argumentuje, że po pierwsze istnieje tyle samo krytyków, którzy uważają, że film dokumentalny jest fikcją, ilu, że nie jest. Po drugie, w obu sytuacjach mamy do czynienia z opowiadaniem historii, w których przedstawianie dotyczy losów postaci rozgrywających się w określonej czasoprzestrzeni. I po trzecie, dla mnie ważniejsze od rozważań rodzajowych czy gatunkowych są kwestie związane z samym dyskursem. To, czy obcujemy z filmem fikcyjnym czy dokumentalnym, niewiele zmienia w badaniach, zwłaszcza jeżeli mamy do czynienia z filmem dokumentalnym zrealizowanym – jak mój film „Głos” – metodą obserwacyjną. Tego typu film ma sprawiać wrażenie filmu fabularnego, gdzie aktorów zastąpili naturszczycy, a życie napisało scenariusz.

¹⁷ Jw., s. 150.

¹⁸ W oryginale: *real author – implied author – narrator – narratee – implied reader – real reader*.

Co było pierwsze jako czy kura?

W kontekście Chatmanowskiego paradygmatu komunikacyjnego w narracji interesującą teorię narracji przedstawił David Bordwell w „Narration in the Fiction Film”. Zaczyna od pytania czy aby na pewno w filmie narrator jest źródłem narracji? W literaturze, faktycznie, przedstawianie zdarzeniowości inicjuje narrator – to narrator prowadzi narrację. Natomiast w filmach jest inaczej, najpierw mamy audiowizualne przedstawianie zdarzeń, czyli narrację, z której może wyłonić się narrator. Przypuśćmy, że oglądamy bohatera na ekranie, który opowiada nam jakąś historię, wówczas jasne jest, że film posiada bohatera, który jest narratorem – pisze Bordwell. Może też być tak, że jakaś osoba, która nie jest częścią świata przedstawionego, ujawnia się jako narrator poprzez *voice over*, zwracając się do widzów i dekretnując samego siebie jako autorytet, który przedstawi historię. Filmy z tego typu narracją noszą znamiona wyraźnej obecności narratora, ale tacy narratorzy szybko przepadają w strumieniu narracji filmowej, ponieważ to nie oni ją wytwarzają – dowodzi Bordwell. „Interesujący problem teoretyczny wiąże się więc z domyślnym, niespersonifikowanym narratorem. Nawet jeśli żaden głos ani ciało nie zostanie zidentyfikowane jako *locus* narracji, czy nadal możemy mówić o narratorsze jako obecnym w filmie? Innymi słowy, czy musimy wyjść poza proces narracji, aby zlokalizować podmiot, który jest jej źródłem?”¹⁹

Według Bordwella podejście diegetyczne zakłada, że narrator w dziele jest enunciatorem, mówcą filmu, ale analogia do mowy zawodzi, jeżeli chodzi o porównanie technik narracyjnych opierających się na słowie a tych, z którymi mamy do czynienia, tworząc film. Bordwell i inni teoretycy są zgodni, że źródłem narracji może być instancja podobna do „autora wpisanego” Wayne’a Booth’a. Bordwell definiuje go tak: „niewidzialny lalkarz, a nie mówiąca i widoczna obecność, tylko wszechmocna postać artystyczna stojąca za dziełem.”²⁰

Bordwell dalej dowodzi, że skoro każdą wypowiedź można zinterpretować w odniesieniu do domniemanego źródła, poszukiwania głosu mówiącego lub narratora są jak najbardziej zasadne. To jest teoria Chatmana – jeżeli mamy opowieść, mamy narratora, bo ktoś musi ją opowiadać. Tyle że, oglądając filmy, raczej nie myślimy, że to, co widzimy na ekranie, jest nam opowiadane przez byt przypominający człowieka. Doszukiwanie się obecności narratora lub autora wpisanego w każdym filmie, oznaczałoby znaczącą antropomorfizację fikcji.

Chatman opiera proces powstawania narracji na diagramie zakładającym komunikację: nadawca wysyła wiadomość do odbiorcy. Takie teoretyczne założenie sprawia, że mamy do

¹⁹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin University Press, Madison 1985, S. 61-62.

²⁰ Jw., s. 62.

odszukania narratorów niebędących postaciami i konstrukty zwane autorami wpisanymi, nie wspominając już o „narratees” i wpisanych czytelnikach. Znalezienie w tekście narracyjnym/w dziele filmowym wszystkich czworga, a zwłaszcza dwóch ostatnich, jest czasami bardzo trudne.

Bordwell sugeruje więc, żeby raczej traktować narrację jako zestaw wskazówek do konstruowania historii. Takie podejście zakłada odbiorcę, ale niekoniecznie nadawcę. Narracja w tekście może więc zawierać wskazówki sugerujące narratora lub „narratee”, ale nie musi. Istnieją teksty, które nie sygnalizują obecności narratora lub “narratee”, są też takie, które sygnalizują obecność wyłącznie jednego, ale nie drugiego. Większość filmów jednakże nie dostarcza nam żadnej informacji dotyczącej jasno określonego narratora i nie musi tego robić. Według Bordwella nie ma sensu zakładać, że komunikacja jest podstawowym procesem wszelkiej narracji, tylko po to, aby przyznać, że większość filmów „zaciera” lub „ukrywa” ten proces. Dla niego lepszym rozwiązaniem jest uznać, że czasami jest tak, że to widz konstruuje narratora. Kiedy tak się dzieje, musimy pamiętać, że taki narrator jest produktem określonych założeń organizacyjnych, czynników historycznych oraz uwarunkowań mentalnych widza. Wbrew temu, co sugeruje model komunikacyjny, tego rodzaju narrator nie tworzy narracji, to narracja, odwołując się pewnego bagażu historycznego, kulturalnego i społecznego widza, tworzy narratora.

Można się pokusić tutaj o pytanie typu: co było pierwsze jajko czy kura? Narrator, który stworzył narrację czy narracja, która stworzyła narratora? Nie ma prostej odpowiedzi na to pytanie. Jest to bowiem kwestia podejścia do zagadnienia oraz doboru techniki do rodzaju narracji, z którą mamy w dziele do czynienia.

Edward Branigan uznał, że stanowisko Chatmana, zakładające, że nie ma narracji bez narratora, a więc jest on zawsze obecny, ale czasem bywa nieujawniony i domyślny, można nazwać racjonalnym. Natomiast odmienne podejście Bordwella, w myśl którego, jeśli w danym filmie nie ujawnia się nadawca wewnątrztekstowy, to znaczy, że go – po prostu – nie ma, można nazwać empirycznym podejściem do kwestii narratora.²¹

Podsumowując, można uznać, że o ile instancja narratora osobowego, umiejscowionego w diegezie lub poza nią nie budzi wątpliwości, to do rozstrzygnięcia pozostaje usytuowanie narratora bezosobowego, czyli w empirycznym ujęciu Bordwella samej narracji. Wydaje się, że do celów analitycznych warto tutaj posłużyć się kategorią narratora filmowego w rozumieniu jakie zaproponowali niezależnie od siebie Robert Burgoyne w artykule „The Cinematic

²¹ Edward Branigan, *Point of View in the Cinema*, op cit., s. 177; por. też: Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2019, s. 32.

Narrator: the Logic and Pragmatics of Impersonal Narration” i Seymour Chatman w „Coming to Terms”. Pierwszy z nich zwraca uwagę, że narrator osobowy jedynie zapowiada, relacjonuje i – ewentualnie – komentuje zdarzenia, natomiast narrator nieosobowy ma możliwość operowania środkami stylistycznymi, jak montaż czy obrazowanie. Wykazuje tym samym podwójną aktywność – konstruuje świat przedstawiany i jednocześnie odnosi się do niego, jak gdyby istniał niezależnie od niego.²² Chatman z kolei stwierdza, że narrator filmowy nie jest jedynie głosem, ale konstrukcją złożonych i zróżnicowanych środków komunikacyjnych, które jako zorganizowane wskazówki wizualne i słuchowe, kierują interpretacją widza.²³ Tak rozumianą instancję narracyjną, będę tutaj określać mianem narratora kinematograficznego, ze względu na możliwość operowania technicznymi środkami przedstawiania: obrazowaniem, montażem dźwiękiem i inscenizacją.²⁴

W „Narrative Comprehension and Film” Edward Branigan zaproponował wielopoziomowy model narracji, który z punktu widzenia potrzeb tej pracy można uprościć do trzech poziomów dyskursywnych. Pierwszy poziom to poziom narracji, na którym nie ma żadnego narratora, ani w żaden sposób nie ujawnia się nadawca. Widz ma dostęp do szerokiego zakresu informacji, która znacznie wykracza poza wiedzę postaci diegetycznych. Drugi poziom to narrator (osobowy lub bezosobowy) a trzeci to fokalizator.

W konfrontacji z praktyką realizacyjną typologia narratorów jest tworem umownym, umożliwiającym jedynie analizę konkretnych przypadków. Sposób obecności narratora może się zmieniać nawet w obrębie jednego dzieła. Narrator może występować np. tylko w ramie kompozycyjnej lub też w jednym filmie może pojawić się kilku narratorów. Przykładem takiej złożoności jest „Zezowate szczęście” Andrzeja Munka, z konkurującymi ze sobą narratorami: Piszczkiem, granym przez Bogumiła Kobielę, narratorem homodiegetycznym, w dodatku niewiarygodnym i narratorem kinematograficznym, jawnie dyskredytującym Piszczka w retrospekcjach.²⁵

Trzeci poziom występowania w filmie instancji filtrującej dyskurs dotyczy przypadków zawężenia narracji do perspektywy konkretnej postaci ze świata przedstawionego. Fokalizatora – albo inaczej postać ogniskującą - wprowadził do teorii narracji Gérard Genette w swojej

²² Robert Burgoyne, *The Cinematic Narrator: the Logic and Pragmatics of Impersonal Narration*, „Journal of Film and Video”, 1990, t. 42, nr 1, s. 7.

²³ Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca 1990, s. 133-136.

²⁴ Za: Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, dz. cyt., s. 36-37.

²⁵ Por.: Alicja Helman, „Zezowate szczęście”. *Między biegunami interpretacji*, „Kwartalnik Filmowy”, 1997, nr 17, s. 71-73.

przełomowej dla narracji książce „Narrative Discourse”²⁶ celem odróżnienia narratora przedstawiającego wydarzenia od sposobu postrzegania tych wydarzeń bezpośrednio z perspektyw danej postaci. Różnicę tę Genette sprowadził do prostego rozróżnienia: narrator jest tym, który „mówi”, a fokalizator to ten, który „widzi”. Edward Branigan, próbując dostosować ten aparat pojęciowy do potrzeb opisu filmu, zwracał uwagę na to, że fokalizacja oznacza niekoniecznie widzenie sytuacji z punktu widzenia postaci, a raczej doświadczanie tej sytuacji z jej perspektywy. Powiada on, że postać „doświadcza czegoś poprzez widzenie lub słyszenie [...] myślenie, pamiętanie, interpretowanie, zastanawianie się, obawianie, wierzenie, pragnienie, rozumienie i poczucie winy”.²⁷ Tak rozumiana fokalizacja wiąże się – rzecz jasna – z kwestią subiektywizacji w narracji. Trzeba jednak zaznaczyć, że subiektywizacja na poziomie dyskursu polega na przykład na przedstawianiu akcji z czyjegoś punktu widzenia. Natomiast fokalizacja polega na wprowadzeniu czyjejś perspektywy na poziomie historii. Na przykład w „Szóstym zmyśle” (1999) M. Nighta Shymalana występuje zmienna fokalizacja między dwoma postaciami: doktorem Malcolmem Crowe (Bruce Willis) i jego pacjentem, Cole’em Sear (Haley Osment). Natomiast w scenie na plaży otwierającej „Szczęki” (1975) Stevena Spielberga, gdy widzimy od dołu dziewczynę pływającą w oceanie, najwyraźniej z perspektywy rekina-ludojada, możemy to uznać – na poziomie dyskursu – za subiektywny punkt widzenia w chwili ataku na ofiarę, co stanowi rozwiązanie typowe dla filmowych horrorów. Natomiast z całą pewnością nie można uznać rekina za fokalizatora.

Koncepcję fokalizacji, w której Genette kładł główny nacisk na różnicę w wiedzy pomiędzy narratorem i bohaterem, rozwijała Mieke Bal akcentująca postrzeganie świata diegetycznego przez bohatera, zaś na gruncie filmoznawczym – wspomniany przed chwilą Edward Branigan, skupiający się na sposobach doświadczania zdarzeń ze świata przedstawianego przez postać ogniskującą.²⁸ Wszystkie te koncepcje – pomimo różnic – uwzględniają podział na fokalizację wewnętrzną i zewnętrzną. Fokalizacja wewnętrzna przypomina tryb literackiej narracji pierwszoosobowej. W tej sytuacji zdarzeniowość filtrowana jest przez świadomość postaci, przybierając np. postać obrazowania z jej punktu widzenia (subiektywizm percepcyjny). Może też być realizowana poprzez dostęp do myśli postaci, jej wyobrażeń czy snów (subiektywizm mentalny). Sekwencja otwierająca „Mroczne przejście” (1947) Delmera Davesa stanowi dobry przykład tego typu fokalizacji. Natomiast

²⁶ Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1983.

²⁷ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, dz. cyt., s. 101; por. też: Gérard Genette, *Narrative Discourse...*, dz. cyt., s. 189-196.

²⁸ Por. też Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Wyd. UJ, Kraków 2009, s. 146-164.

fokalizacja zewnętrzna polega na tym, że postać działa na naszych oczach, ale nie mamy dostępu do jej myśli. Może to być realizowane np. za pomocą tzw. widzenia półsubiektywnego, jak w „Synu Szawła” (2015) László Nemesa.

1.3. Definicje filmu dokumentalnego

Określenie „kino dokumentalne” nie jest do końca jasne, jak się okazuje i wzbudza przez lata kontrowersje, których skutkiem jest mnożenie definicji czym jest i jak definiować film dokumentalny przy całej jego różnorodności form i podgatunków. Mirosław Przyłipiak słusznie pisze w „Poetyce filmu dokumentalnego”, że teoretycy mnożą definicje, natomiast przeciętny widz doskonale rozpoznaje czy ogląda film dokumentalny czy fabularny bez czytania teoretycznej „instrukcji obsługi” danego filmu. Książka ta zawiera obszerny i systematyczny przegląd definicji filmu dokumentalnego, począwszy od historycznie pierwszej próby Johna Griersona, przez definicję filmu dokumentalnego uchwaloną w 1948 roku w Pradze na konferencji Światowego Związku Dokumentalistów, aż po pragmatyczne ujęcie w podręczniku Davida Bordwella i Kristin Thompson „Sztuka Filmowa: Wprowadzenie” czy „indeksową” definicję Noela Carrolla.²⁹ Odnotowuje też definicję Wojciecha Wiszniewskiego, ze znaną frazą: „Przedmiotem zainteresowania twórców [kina dokumentalnego] jest człowiek i wszystkie jego sprawy [...]. W odróżnieniu od filmu fabularnego charakterystyczne dla filmu dokumentalnego jest to, że punktem wyjścia są konkretni, rzeczywiście istniejący ludzie, konkretne sytuacje, konkretne przedmioty. Krótko mówiąc, przedmiotem zainteresowania twórców filmu jest rzeczywistość ludzka, rzeczywistość społeczna.”³⁰

Przedstawia też własną definicję, w której stara się oddzielić kino dokumentalne z jednej strony od kina fikcji, z drugiej zaś od kina awangardowego oraz eksperymentalnego, dokonując zarazem podstawowych rozróżnień w jego obrębie. W ostatecznej formie definicja brzmi następująco: „Film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem

²⁹ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 12-21.

³⁰ Wojciech Wiszniewski, *Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego*, „Film na świecie”, 1976, nr 12, s. 62-3 [cyt. za:] Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, dz. cyt., s. 20.

się ekipy filmowej, lub też wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej”.³¹

Na potrzeby tego eseju posłużę się definicją zaproponowaną przez współcześnie chyba najważniejszego teoretyka filmu, zajmującego się kinem dokumentalnym, a powstałą mniej więcej równocześnie z opracowaniem Mirosława Przyłipiaka. Otóż w „Introduction to Documentary” Bill Nichols zgadza się z poglądem, że film dokumentalny jako taki nigdy nie miał precyzyjnej definicji, biorąc pod uwagę efektywność Griersonowskiego rozumienia dokumentu jako „twórczego traktowania rzeczywistości.” Sam proponuje dość zwięzłą formułę:

"Film dokumentalny mówi o sytuacjach i zdarzeniach z udziałem realnych ludzi (aktorów społecznych), którzy prezentują sami siebie jako siebie samych w historiach przekazujących wiarygodne oświadczenie na temat tych zdarzeń lub punkt widzenia na życie, sytuacje i opisywane zdarzenia. Szczególny punkt widzenia reżysera kształtuje tę opowieść tak, że jest ona po prostu widzeniem raczej świata faktycznego niż fikcyjną alegorią.”³²

Następnie proponuje on rozróżnienie sześciu podstawowych stylów reżyserii dokumentalnej:

- styl poetycki – preferuje skojarzenia wizualne, jakości tonalne lub rytmiczne, przejścia opisowe i uporządkowanie formalne;
- styl objaśniający – preferuje komentarz słowny i logikę argumentu (ten styl większości ludzi kojarzy z dokumentem jako takim);
- styl obserwacyjny – preferuje bezpośrednie zainteresowanie codziennym życiem bohaterów obserwowanych przez nienarzucającą się kamerę;
- styl uczestniczący - preferuje interakcję między reżyserem a bohaterem; realizacja dokonuje się drogą wywiadów czy innych form nawet bardziej bezpośredniej interwencji od rozmowy po prowokację; często łączy się z wykorzystaniem archiwaliów, by odnieść się do kwestii historycznych;

³¹ Jw. 40.

³² Bill Nichols, *Jak możemy zdefiniować film dokumentalny?*, tłum. T. Rutkowska, "Kwartalnik Filmowy", 2011, nr 75-76, s. 246 (polski przekład pierwszego rozdziału pt. *How can we define documentary film?* z książki Billa Nicholasa, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2001).

- styl refleksyjny – wymaga skierowania uwagi na założenia i konwencje, które rządzą filmem dokumentalnym; wymaga znajomości zasad konstrukcyjnych filmowej reprezentacji rzeczywistości.³³

W innym miejscu proponuje rozróżnienie w odniesieniu do konstrukcji czasu w filmach dokumentalnych na filmy rejestracyjne, rekonstrukcyjne i prekonstrukcyjne.³⁴ Według zaproponowanych przez niego typologii, film dokumentalny „Głos” jest, po pierwsze, filmem obserwacyjnym i po drugie, rejestracyjnym. Jako taki będzie poddany analizie narracyjnej. Zanim to jednak nastąpi powrócę do omawianego w odniesieniu do filmu fabularnego problemu narratora niewiarygodnego, ponieważ kategoria ta stanowi wyzwanie w odniesieniu do kina dokumentalnego, które z założenia – jak to ujął Wojciech Wiszniewski – winno się zajmować konkretnymi ludźmi w rzeczywistych sytuacjach.

1.4. Narrator niewiarygodny w filmie dokumentalnym

„Warunkiem wejścia w świat opowiadania filmowego jest obdarzenie go przynajmniej odrobiną wiary.”³⁵ uważa Jacek Ostaszewski. Parafrazując ten cytat: aby świat przedstawiony mógł zaistnieć, musi być on wiarygodny w oczach widza, inaczej rozplynie się niczym fatamorgana, a widz wyjdzie z kina lub wyłączy ekran zanim opowieść dobiegnie końca. Świat przedstawiony, żeby był wiarygodny musi być opowiedziany wiarygodnie, ale jak się okazuje - niekoniecznie jego narrator musi być wiarygodny. Wiarygodne musi być przynajmniej jedno źródło – będzie nim autor wpisany. Jacek Ostaszewski pisze: „Jednym z podstawowych gwarantów zaufania odbiorcy do przedstawianego zmyślenia jest narrator. Nie jest jednak tak, żeby jego wiarygodność była zakładana z góry i nie podlegała żadnej weryfikacji. Szczególnie dobrze widoczne jest to w przypadku narratorów personalizowanych, którzy relacjonują nam zdarzenia jako ich uczestnicy bądź świadkowie, lecz w konfrontacji z innymi źródłami informacji ich relacja nie uzyskuje potwierdzenia, a oni sami okazują się – w sposób typowy dla ludzi – omylni, stronniczy lub kłamliwi, słowem – niewiarygodni.”³⁶

Czy w filmie dokumentalnym może pojawić się narrator niewiarygodny? Tego typu narrator najczęściej opisywany jest przez teoretyków filmu w odniesieniu do kina fabularnego. Jak słusznie zauważa Fiona Otway w artykule pt. „The Unreliable Narrator in Documentary”³⁷

³³ Jw., s. 259.

³⁴ B. Nichols, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, „Critical Inquiry”, 2008, t. 35, nr 1, s. 72-89.

³⁵ Jacek Ostaszewski, *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy”, 2010, nr 71-72, s. 60.

³⁶ Ibid. s.60.

³⁷ Fiona Otway, *The Unreliable Narrator in Documentary*, „Journal of Film and Video”, 2015, nr 3-4, s.3.

dokumenty czerpią swoją siłę z założenia widza, że to, co ogląda na ekranie jest absolutną prawdą, w przeciwieństwie do filmów fabularnych, na które idzie się ze świadomością, że jest to fikcja. Można by się nawet pokusić o uogólnienie, że obecność narratora niewiarygodnego w dokumencie jest sprzeczna z samą definicją filmu dokumentalnego. Należy więc zadać pytanie czy instancję narratora niewiarygodnego można odnieść do filmu dokumentalnego i czy, jeżeli tak się zdarzy, nie podważy to „prawdziwości” założeń rodzajowych dokumentu. Jak w takim przypadku podejść do kwestii narratora niewiarygodnego i jego obecności w filmie dokumentalnym?

Kiedy mamy do czynienia z narratorem niewiarygodnym? Otóż pojawia się on w powieści czy w filmie, fabularnym czy dokumentalnym zawsze, kiedy czytelnik/widz zaczyna dostrzegać niezgodności pomiędzy perspektywą narratora i autora wpisanego w ramach świata przedstawionego. Odbiorca wówczas zaczyna nabierać podejrzeń, że przekaz, który otrzymuje, pochodzi od narratora niewiarygodnego, który albo nie ma stosownej wiedzy, albo celowo próbuje go oszukać. Jacek Ostaszewski w artykule: „O narracji epistemicznie niejednoznacznej. Niewiarygodność w kinie gier umysłowych” odwołuje się do definicji W.C. Bootha: „W ujęciu Bootha narrator jest wiarygodny, kiedy mówi lub działa w zgodzie z normami dzieła (zatem normami autora wpisanego w tekst), pozostaje natomiast niewiarygodny, kiedy sytuacja jest odwrotna. Przy takiej konstrukcji narratora za sprawą ironii pojawia się dystans między autorem wpisanym w tekst a narratorem. Stopniowa utrata zaufania do postaci snującej opowieść zachęca czytelnika do wspólnej z autorem oceny jej postawy. Zmianie ulega tym samym efekt retoryczny dzieła.”³⁸ Potwierdza to Otway pisząc, że kiedy niewiarygodność staje się oczywista, widz przyjmuje rolę swego rodzaju detektywa, szukając w dziele ukrytych wskazówek od autora wpisanego. Taki rodzaj zaangażowania widza zachęca go także do bardziej krytycznego myślenia o tym, co jest mu opowiadane przez narratora.³⁹

A teraz kwestia założenia prawdy w dokumencie. Jak pisze Otway, już od zarania kina, kiedy tylko pojawił się rodzaj filmu dokumentalnego, teoretycy oraz jego twórcy mierzyli się z ograniczeniami, które narzucał dokument w kwestii ukazywania prawdy.⁴⁰ Od kina obserwacyjnego do dokumentów zawierających subiektywną narrację pierwszoosobową, prawda była zawsze przedmiotem sporu, a dokumentalny narrator (czy to bohater w filmie, czy tzw. „głos boga” płynący spoza świata diegetycznego, czy też narrator kinematograficzny lub autor wpisany) był w trudnej pozycji wobec widzów, ponieważ w założeniu, wymagana była

³⁸ Jacek Ostaszewski, *O narracji epistemicznie niejednoznacznej*, „Ethos”, 2021, nr 134, s.269.

³⁹ Fiona Otway, *The Unreliable Narrator in Documentary*, „Journal of Film and Video”, 2015, nr 3-4, s.5.

⁴⁰ Ibid., s.8.

od niego „obiektywna” prawda. Otway w swoim eseju słusznie dowodzi, że wykorzystanie w dokumencie instancji narratora niewiarygodnego niekoniecznie może zaszkodzić „prawdziwości” narracji, a wręcz może pomóc, zachęcając widza, żeby z większą uwagą przeanalizował narrację i poszukał w niej prawdy poza wersją przedstawioną przez narratora niewiarygodnego.

Umieszczenie niewiarygodnego narratora w dokumencie może zatem stać się doskonałym chwytem, kierującym uwagę widza na to jak prawda i przekłamywanie prawdy stają się kluczowe w zrozumieniu danego filmu dokumentalnego. Obecność narratora niewiarygodnego może stać się bardzo ważnym elementem w dyskusji o poszukiwaniu prawdy w dokumencie na poziomie treści, struktury oraz filozofii.

Dla Otway, szczególnie w dokumentach, w których bohater–narrator jest źródłem wiedzy o świecie przedstawionym oraz o nim samym, a który oszukuje lub kłamie, użycie technik narracyjnych związanych z narratorem niewiarygodnym jest kluczowe dla zrozumienia takiego dokumentu przez widza. Należy zatem tak poprowadzić narrację, aby widz szybko zorientował się, że to, co przedstawia narrator-bohater nie jest obiektywną prawdą, a jedynie jego subiektywnym wyborem, podyktowanym często chęcią przedstawienia siebie samego w jak najlepszym świetle. Ukryte znaki od autora wpisanego lub jak pisze Otway: filmowca wpisanego, pomagają widzowi rozeznaczyć, gdzie jest prawda i dotrzeć do względnie prawdziwego obrazu sytuacji oraz bohatera–narratora.

„Niewiarygodność narratora jest wykrywalna tylko w oparciu o stopień realizmu narracji, ponieważ istnienie narratora niewiarygodnego zależy od jego przeciwwagi – narratora wiarygodnego, od którego odbiorca dzieła oczekuje, że zda mu wiarygodny, czytaj prawdziwy opis/relację z fikcyjnych zdarzeń w świecie przedstawionym.” – cytuje za Brunonem Zerweck, Otway.⁴¹

Techniki narracji związanej z wykorzystaniem narratora niewiarygodnego nie muszą odnosić się wyłącznie do bohaterów–narratorów negatywnych, którzy kłamią lub oszukują. W filmach dokumentalnych w większości przypadków mamy do czynienia raczej z pozytywnymi bohaterami, ale nawet wówczas narrator kinematograficzny może za pomocą znaków w filmie odsłonić ich pomyłki w interpretacji zdarzeń lub nawet siebie, wynikające z wielu różnych uwarunkowań. Jak pisze Otway narratorzy niewiarygodni: pierwszo czy trzecioosobowi, jawni lub ukryci w świecie diegetycznym są niewiarygodni z różnych przyczyn: mają problemy psychiczne, cierpią na demencję, patologicznie kłamią, są niedojrzali, naiwni, mało inteligentni

⁴¹ Ibid. s.13.

lub np. są dziećmi. Niektórzy nie mają po prostu wiedzy, którą dysponuje autor wpisany, lub celowo oszukują „narratee” a tym samym i prawdziwego odbiorcę.

Następnym problemem według Otway, z którym twórca dokumentu musi się zmierzyć, kiedy użyje w dokumencie narratora niewiarygodnego, jest wiarygodność autora wpisanego. W fikcyjnej opowieści, autor wpisany nigdy nie może się mylić, ponieważ on sam jest autorem świata, który przedstawia. Dokumentalista tworzy filmową opowieść w dokumencie, ale tworzy ją z prawdziwych wydarzeń, a nie wymyślonych, jak scenarzysta w fabule. W filmie dokumentalnym autor wpisany opowiada świat, który już istnieje i nie jest jego wymysłem jako taki, co zmienia wiele, jeżeli chodzi o instancję autora wpisanego i jego wiarygodność wobec widza. Ponieważ film dokumentalny z założenia ma być obiektywny i prawdziwy, zdarzenia przedstawione powinny być umocowane w prawdziwym, realnym świecie i zawierać prawdę rzeczywistego świata, faktów oraz historycznej prawdy. Ale wyboru tych zdarzeń i opisu dokonuje autor wpisany i jego wybór i opis może nie być obiektywny ani „prawdziwy”. Taki aspekt dokumentu stanowi dodatkowe wyzwanie dla dokumentalisty, jeżeli chodzi o wykorzystanie narratora niewiarygodnego w dokumencie, ponieważ musi on postarać się zachować swoją własną wiarygodność jako autor wpisany, przedstawiając dokumentalną opowieść oraz dołożyć wszelkich starań, aby jego głos jako autora wpisanego nie zlał się z głosem bohatera–narratora w hierarchii narracji.

Narrator kinematograficzny z założenia więc jest uznany jako świadek tego, co jest prawdziwe i rozgrywa się przed jego oczami. Głos narratora kinematograficznego/autora wpisanego powinien więc różnić się od głosu narratora – bohatera w dokumencie, zwłaszcza jeżeli chodzi o hierarchię w narracji. Z założenia autor wpisany stoi nad narratorem jak słusznie dowodzi Otway.⁴²

Czasami dokumentalista wykorzystując w dokumencie narratora niewiarygodnego, który jest bohaterem, przyjmuje pozycję narratora kinematograficznego, aby skutecznie utrzymać swoją wiarygodność, ponieważ z natury narrator kinematograficzny jest a priori obdarzany zaufaniem przez widza/odbiorcę na zasadzie: co widzę, w to wierzę, (niekoniecznie co słyszę, w to wierzę).

Kiedy narrator kinematograficzny (podobnie jak autor wpisany) zbyt słabo odsłania nierzetelności i kłamstwa bohatera-narratora (jako taki nie może on mówić w filmie) lub kiedy pozycja bohatera-narratora jest zbyt podobna do pozycji autora wpisanego lub kiedy narrator kinematograficzny zaprzecza znanym faktom historycznym, wiedzy ogólnej i szeroko

⁴² Ibid. s. 14.

sprawdzonej wówczas – jak dowodzi Otway – mogą się wydarzyć dwie niebezpieczne sytuacje dla odbioru filmu dokumentalnego z taką narracją. Pierwsza - widz nie zauważy, że przekaz płynie od narratora niewiarygodnego i nie zarejestruje go w filmie, co wpłynie na kompletne niezrozumienie filmu i jego przekazu przez widza. Druga – autor wpisany sam stanie się niewiarygodny w oczach widza, co podważy jakąkolwiek prawdę w takim dokumencie.

Powyższe rozważania dotyczące posłużenia się narratorem niewiarygodnym w filmie dokumentalnym są szczególnie ważna dla dokumentów robionych metodą obserwacyjną i stosujących narrację diegetyczną, bez użycia wywiadów, głosu zewnętrznego narratora, czy też jakiegokolwiek elementów narracyjnych spoza świata przedstawionego.

Fiona Otway uważa, że w kinie dokumentalnym granice pomiędzy różnymi warstwami narracyjnymi mogą się bardziej rozmywać niż w fabule. Dla Otway doskonałym tego przykładem jest film „Wyjście przez sklep z pamiątkami” (2010) Banksy’ego: „Dystans pomiędzy autorem wpisanym a narratorem kinematograficznym może się zatrzeć. Głos narratora heterodiegetycznego (będącego poza światem przedstawionym) może zostać mylony z punktem widzenia autora wpisanego. Co więcej, czasami różne poziomy narracji są ze sobą mieszane na przykład, gdy Thierry Guetta staje za kamerą i zaczyna filmować w „Wyjściu przez sklep z pamiątkami” – czy jest on narratorem – bohaterem czy narratorem kinematograficznym, a może jednym i drugim? Albo gdy postać podająca się za Banksy’ego zajmuje miejsce na krześle rozmówcy, czy jest on bohaterem – narratorem czy autorem wpisanym, czy też jednym i drugim?”⁴³

Otway zadaje także bardzo ważne pytanie: czy autor wpisany w filmie dokumentalnym jest jego twórcą czy prezenterem? Ponieważ czasami realny świat przedstawiony w filmie dokumentalnym może nie pokrywać się z rzeczywistością historyczną, jeżeli chodzi o fakty.

Poza tym ważnym pytaniem, istnieje także możliwość, że narrator niewiarygodny zostanie przez kogoś źle zrozumiany, ponieważ ironia, na której opiera się wykrywanie narratora niewiarygodnego w dziele, może być źle zrozumiana lub wręcz niewychwycona przez odbiorcę i potraktowana jako fakt rzeczywisty. Otway zwraca uwagę, że widzowie mogą nie wychwycić ironii. Według teorii Wayne C. Bootha, wskazówki dotyczące niewiarygodności narratora są ukryte w tekście przez autora wpisanego i powinny być odczytane przez czytelnika.⁴⁴

⁴³ Ibid. s. 21.

⁴⁴ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1983, s. 158-159.

Ironia jest kluczowa dla wychwycenia obecności narratora niewiarygodnego, w fabule jak i w dokumencie. Jacek Ostaszewski w artykule „Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym” pisze: „Kluczem do wyjaśnienia funkcji narratora niewiarygodnego wydaje się ironia, która pojawia się – niejako automatycznie – za sprawą paradoksalności przedstawianych sytuacji i sprzecznych wskazówek płynących z opowiadania.”⁴⁵ Bardzo ważną uwagę czyni Ostaszewski dalej, analizując istotę ironii: „[...] o ironii można powiedzieć, że w tradycji retorycznej opisuje się ją zwięźle jako *mówienie jednej rzeczy, znaczenie zaś innej*, co pozwala np. *zawrzeć przyganę w pochwie, pochwałę w naganie*. Przy czym, jak zauważa Umberto Eco: *Ironia polega na mówieniu nie przeciwieństwa prawdy, ale przeciwieństwa tego, co, jak się przypuszcza, interlokutor uważa za prawdę. Jest ironią określenie osoby głupiej jako bardzo inteligentnej, ale tylko wtedy, kiedy odbiorca wie, że jest ona głupia. Jeśli tego nie wie, ironia nie zostanie zrozumiana i dostarczymy jedynie fałszywej informacji. A zatem, kiedy odbiorca nie jest świadomy gry, ironia (...) staje się po prostu kłamstwem.*”⁴⁶

Kluczowe wydaje się tutaj być sformułowanie: „Kiedy odbiorca nie jest świadomy gry...” Żeby narrator niewiarygodny zadziałał, musi zadziałać także ironia. Jeżeli natomiast nie zostanie ona rozpoznana, instytucja niewiarygodnego narratora nie spełni swojej funkcji. Tak się może wydarzyć, jeżeli widz nie zrozumie kontekstu społeczno-historycznego, nie będzie go znał lub pamiętał. Wówczas nie „wylapie” ironii i narzędzie niewiarygodnego narratora nie otworzy mu drzwi do zrozumienia dzieła poprzez strukturę narracji, co ma lub może mieć kolosalne znaczenie w przypadku filmu dokumentalnego. Ironia, nie tylko może stać się kłamstwem – jak pisze Ostaszewski, ale gorzej – może stać się prawdą, którą tak zinterpretuje widz, co jest dużym zagrożeniem w filmie, zwłaszcza dokumentalnym.

Podobnie Otway w swoim esej powołuje się na podejście kognitywne, gdzie to czytelnik tworzy znaczenie dzieła, które czyta lub ogląda poprzez pryzmat swojego doświadczenia, pochodzenia, wychowania itd. Według takiego podejścia różni czytelnicy będą różnie interpretować dzieła w zależności skąd pochodzą, jakie wyznają wartości i jakie jest ich tło społeczne i kulturalne. „Niewiarygodny narrator w jednej kulturze może nie być interpretowany jako niewiarygodny w innej, ponieważ różne kultury podchodzą do pewnych zjawisk inaczej.”⁴⁷ Otway podaje przykład Ansgara Nunninga, narratologa, który napisał, że pedofil czytając powieść „Lolita” V. Nabokova nie znajdzie w niej nic zdrożnego ani moralnie

⁴⁵ Jacek Ostaszewski, *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy”, 2010, nr.71-72, s. 63.

⁴⁶ Ibid., s. 63.

⁴⁷ Fiona Otway, *The Unreliable Narrator in Documentary*, „Journal of Film and Video”, 2015, t. 67, nr 3-4, s. 3-23.

nagannego.⁴⁸ Oprócz wyraźnych różnic w moralności/wychowaniu/edukacji/środowisku odbiorcy, sygnały niewiarygodności w dziele starzeją się w zależności od czasu historycznego, w którym dzieło powstaje. Obecnie inaczej interpretujemy pewne normy i zwyczaje sprzed paru dekad lub wieków. W dobie politycznej poprawności, uważności na prawa mniejszości oraz ekologię pewne zachowania, które dawniej uchodziły, teraz nie są akceptowane. Odbiorcy w konkretnym czasie historycznym inaczej interpretowali wiarygodność danego bohatera niż odbiorcy dekadę czy kilka dekad później. Zatem można śmiało pokusić się o stwierdzenie, że czynniki interpretacyjne mocno wpływają na odbiór filmu dokumentalnego, co znacznie utrudnia takie skonstruowanie narratora, żeby był rozpoznawalny jako niewiarygodny zawsze i na wszystkich poziomach interpretacyjnych. Narrator niewiarygodny może więc okazać się mocno ryzykownym przedsięwzięciem w filmie dokumentalnym. Czy jest sens zatem sięgać po niego w dokumentach?

Dokumenty są pełne kłamstw – twierdzi Otway.⁴⁹ Ludzie, którzy w nich występują, mają ograniczoną wiedzę o świecie, a fakt, że występują przed kamerą ma wpływ na ich zachowanie, więc także na ich wiarygodność w filmie. Poszukując znaczenia w filmowanej rzeczywistości, reżyser ucieka się do skrótów montażowych, często filmuje z jednego punktu widzenia kamery, a ustawienie to jest subiektywne. Reżyser musi także dokonać wielu subiektywnych wyborów: jak długo trzymać ujęcie, z czyjego punktu widzenia filmować, na co skierować kamerę, co zawrzeć w kadrze, czyje emocje podkreślić itd. Dokument tworzą także te informacje, które reżyser pominął, celowo z nich rezygnując. Z takich powodów filmy dokumentalne są więc stronnicze i nieobiektywne – dowodzi Otway.⁵⁰

Poprzez różnice pomiędzy narratorem-bohaterem, narratorem kinematograficznym a autorem wpisanym, konstrukcja narratora niewiarygodnego skupia uwagę na tym JAK historia jest opowiedziana i z CZYJEJ perspektywy, ostatecznie podważając założenie „prawdy” w tym, CO jest opowiadane w dokumencie.

Jak dowodzi Otway, choć narrator niewiarygodny może powodować problemy w filmie dokumentalnym poprzez nieumiejętne wykorzystanie go przez autora lub niezrozumienie go przez widza, jednak zalety jego pojawienia się w dokumencie przewyższają wady. Zaletami według amerykańskiej dokumentalistki niewątpliwie są: większe zaangażowanie widza w opowiadaną historię, zachęta do krytycznego myślenia odnośnie treści i świata przedstawionego, zwrócenie uwagi na konstrukcję filmu oraz na pytanie o możliwości

⁴⁸ Ibid. s.21.

⁴⁹ Ibid. s. 21

⁵⁰ Ibid. s.22

obiektywnej reprezentacji rzeczywistości w filmie dokumentalnym. Dobrze to uzmysławiają chociażby takie filmy jak „Królik po berlińsku” Bartosza Konopki (2009) czy „Wyjście przez sklep z pamiątkami” (2010) Banksego.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

CZEŚĆ 2

Opis i analiza własnego procesu artystycznego na podstawie filmu dokumentalnego pt. „Głos”

2.1. Temat

Film dokumentalny „Głos” jest o powołaniu do życia w zakonie. Ekipa filmowa składająca się z reżyserki, operatora i dźwiękowca przyjeżdżała do wybranego nowicjatu (pierwszy etap formacji zakonnej) w wybranym zakonie przez okres roku, spędzając z nowicjuszami po kilka dni w każdym miesiącu, obserwując ich życie, zmagania i decyzje dotyczące rozeznawania powołania.

2.2. Struktura filmu

Szukając struktury dla tego filmu, zdecydowałam się filmować kandydatów na zakonników w nowicjacie, który czasowo obejmuje pierwszy rok lub dwa lata w zależności od zakonu. Film ukazuje życie codzienne nowicjuszy w zakonie oraz ich rozeznawanie czy życie zakonne jest na pewno dla nich. Nowicjat zaczyna się we wrześniu i kończy ślubami wieczystymi rok lub dwa lata później. Taka trajektoria buduje strukturę filmu, jego kręgosłup. Od początku filmu wiadomo gdzie jest jego początek i gdzie będzie jego koniec. Upływ czasu pokazany w filmie, ważny dla procesu, pomagają uzewnętrzniać zmieniające się pory roku. Ponieważ interesowała mnie przede wszystkim kwestia decyzyjności nowicjuszy, walki ze sobą, wewnętrznych zmagających dotyczących tego, co chcą zrobić ze swoim życiem, wiedziałam, że są to bardzo trudne do uchwycenia przez kamerę rzeczy, bardzo intymne, niechętnie wyjawiane, poza tym nie miałam żadnej gwarancji, że akurat będą się wydarzać wówczas, kiedy będę przy nich z włączoną kamerą. Szukałam więc odpowiedzi w „metafizyce codzienności”, a życie zakonne, ze swoim rytmem i rytuałami, bardzo jej sprzyjało. Harmonogram zdjęć wydawał się więc prosty do ułożenia. Dokumentacja polegała głównie na tym, aby szczegółowo poznać rozkład zajęć nowicjuszy w tygodniu, uroczystości i ważne wydarzenia w ciągu roku w nowicjacie oraz zdecydować, kiedy przyjeżdżamy i co z tego filmujemy.

Pozornie, ich tydzień był ściśle zaplanowany. W poniedziałki sprzątają, we wtorki mają angielski, w środy łacinę, w czwartki - dzień willowy – wychodzą na cały dzień z zakonu na zaplanowaną wycieczkę, piątek jest dniem milczenia, w soboty oglądają wieczorem film fabularny, niedziela jest dniem świętym, spędzają go głównie w kościele. Oprócz tego w ciągu roku mają zaplanowane próby, czyli pewne działania lub czynności, które muszą wykonać. Z

tych prób do filmowania wybraliśmy okres Wielkich Rekolekcji, kiedy opuszczają zakon na miesiąc, jadą do innego zakonu jezuickiego i przez miesiąc milczą oraz medytują. Podczas tego czasu intensywnie rozeznają swoje powołanie i swoją decyzję. Po Wielkich Rekolekcjach zazwyczaj jest parę odejść z Nowicjatu i faktycznie, po miesiącu ciszy dwóch z moich bohaterów zrezygnowało z życia zakonnego i pożegnało się z resztą współbraci. Drugą próbą, którą filmowaliśmy, był miesiąc spędzony w hospicjach przez naszych nowicjuszy, którzy w charakterze wolontariuszy wykonywali tam proste prace pielęgnacyjne przy chorych i umierających. Moi bohaterowie byli w Hospicjum Puckim, w Hospicjum w Gdyni oraz w Gdańsku. Tam też udało nam się towarzyszyć im z kamerą podczas ich pierwszych dni w hospicjach, kiedy uczyli się jak pomagać pacjentom, myć ich, przewijać, karmić, ale także towarzyszyć w umieraniu i w cierpieniu. Ostatnią próbą, którą filmowaliśmy była próba domowa. Nowicjusze pod koniec roku, czyli po prawie rocznym odcięciu od kontaktów towarzyskich, telefonów, portali społecznościowych, wizyt przyjaciół, ale także wyjść do miasta z pieniędzmi, jechali do domów, gdzie spotykali się nie tylko z rodziną, ale także z przyjaciółmi, na dwa pełne tygodnie wracając do swojego "dawnego życia". A to życie kusiło... Moi bohaterowie jednak wszyscy wrócili do zakonu stawiając się na śluby wieczyste swoich dwóch starszych współbraci z drugiego roku.

Film kończy się ślubami wieczystymi jednego z moich bohaterów, Janka Głąby, z II roku nowicjatu, które są zapowiedzią ślubów wieczystych pozostałych moich bohaterów z pierwszego roku nowicjatu, czekających ich za rok. Zakończenie filmu pozostawiam otwarte. Ich pierwszy, najtrudniejszy rok jest już za nimi, rok, w którym uczą się siebie w zakonie, siebie bez zakonu oraz podejmują decyzję, czy chcą zostać czy odejść, przyjmują suknię zakonną w połowie roku i stawiają czoła paru próbom. W pierwszym roku zdarza się najwięcej odejść. Czy moi bohaterowie za rok przystąpią do ślubów wieczystych? Nie wiadomo. Na pewno pierwsza i najważniejsza decyzja jest za nimi. Wytrwali rok, chcą wytrwać dalej. Powołanie nie jest czymś, co jest dane im na całe życie, podobnie jak niektórzy porównują miłość, która też nie jest dana kochankom na całe życie bez walki i ciągłych starań o jej utrzymanie.

2.3. Pustynia

Nowicjat jest czasem odosobnienia, pustyni, jak mówi prowadzący nowicjuszy, ojciec Piotr Szymański, magister nowicjatu. Podczas nowicjatu kandydaci na zakonników mają spotkać się z Jezusem, ale przede wszystkim, mają spotkać się ze sobą, bo bez znajomości samego siebie, co często podkreśla magister nowicjatu, dalszy rozwój duchowy nie ma sensu.

2.4. Bohaterowie

Bohaterowie „Głosu” to 15 kandydatów na zakonników w Towarzystwie Jezusowym w zakonie jezuickim w Gdyni. 13 z nich jest na pierwszym roku w nowicjacie, 2 jest na drugim roku i pod koniec tego drugiego roku składa śluby wieczyste, które obejmują ślub czystości, ubóstwa oraz posłuszeństwa. Moich bohaterów przez nowicjat prowadzi magister nowicjatu, ojciec Piotr Szymański.

2.5. Okres zdjęciowy

Zdjęcia trwały od października 2019 roku do września 2021 roku. Okres montażu i postprodukcji trwał od września 2020 roku do grudnia 2021 roku. Film wyszedł z datą 1 stycznia 2022.

2.6. Twórcy

Operatorem zdjęć jest Wojciech Staroń, producentem Zbigniew Domagalski, studio filmowe Kalejdoskop. Za muzykę odpowiada Adam Bałdych. Za montaż odpowiada Milenia Fiedler. Przy tym filmie udało mi się zgromadzić ludzi z niezwyklej dorobkiem artystycznym, znanych i cenionych twórców. Wojciech Staroń jest autorem nagradzanych na całym świecie filmów dokumentalnych, nie tylko jako autor zdjęć, ale także jako reżyser. Zbigniew Domagalski ma w swoim dorobku jako producent ponad 200 filmów dokumentalnych. Adam Bałdych jest jednym ze światowej klasy skrzypków jazzowych, a Milenia Fiedler to znane nazwisko w historii polskiego montażu. Wszyscy oni wykazali niezwyklej entuzjazm i zaangażowanie wobec projektu już na wstępie rozmów o nim.

Wybór operatora przy tym projekcie okazał się kluczowy. Kręcąc tak intymne zdjęcia w męskim towarzystwie, które nie wpuszcza kobiet (zdjęcia w większości odbywały się za klauzurą) musiałam zdecydować się na wybór mężczyzny operatora, to było dla mnie jasne od początku. Kwestia czy operator musi być człowiekiem wierzącym nie była dla mnie jasna. Ale okazało się, że stała się ona kluczowa. Wojtko Staronia wybrałam nie tylko ze względu na jego entuzjazm wobec tematu, ale także świetne zdjęcia, ponieważ znam jego filmy. Natomiast fakt, który zauważyła podczas montażu Milenia Fiedler, że zdjęcia są jakby kręcone od wewnątrz, bez efektu “jesteśmy z kamerą wśród zwierząt”, świadczą o tym, że operator poruszał się po dobrze znanym sobie świecie, nie kręcił przypadkowych rzeczy, ponieważ ich nie znał i wszystko go dziwiło. Umiał odróżnić tzw. folklor od prawdziwej sytuacji dokumentalnej,

ponieważ był wierzący i poruszał się po świecie oraz ikonografii bardzo dobrze mu znanej. Pomijam już oczywisty fakt, że zdobył natychmiast zaufanie magistra nowicjatu, jego przełożonych oraz moich bohaterów. Dlatego charakter zdjęć jest bardzo intymny. Wydaje się, że widzę sam na sam obcuje z moimi bohaterami, niemal bez pośredniczenia kamery.

2.7. Życie duchowe

W założeniu, chciałam w tym filmie uciec od psychologicznego obrazu moich bohaterów i skupić się na próbie uchwycenia ich życia duchowego, jego rozwoju, walki, przemiany. Wyzwaniem, które sobie postawiłam, było uciec od psychologii i skupić się na duchowości. Warstwę tę, w głównej mierze opartą na metaforze, budujemy w montażu. Jest to swego rodzaju metafizyka codzienności, jako że to, czego moi bohaterowie uczą się w pierwszych miesiącach życia w zakonie, to skupienie się na tu i teraz, owo filmowe “siedź w budzie”. Siedź, trwaj, kontempluj, bądź tu i teraz, a nie “jedną nogą na mszy porannej, a drugą już na jajeczniczy.” Duchowość będziemy chcieli pokazać w totalnym zaangażowaniu moich bohaterów w proste czynności, dzięki którym stają się one życiem, medytacją, swoistą kontemplacją. Sprzątanie nie jest tylko sprzątaniem. Obieranie pomarańczy ze skórki nie jest tylko obieraniem. To swoista celebrowanie życia, bycia, w zasadzie. To celebrowanie codzienności, smakowanie małych czynności, drobnych okruszków czasu, których większość z nas nie zauważa, nie przywiązując do nich najmniejszej wagi. Co znaczy obranie mandarynki czy odkurzenie wycieraczki przed drzwiami? Nic przecież. Jaki to może mieć związek z duszą? Moi bohaterowie uczą się, że ma. Nawet najdrobniejsza chwila i okruszek rzeczywistości to bycie, czysta forma bycia ze sobą, z drugim człowiekiem i z Bogiem. Dar. I wieczność.

2.8. Rozdziały

Film podzielony jest na rozdziały, choć nie są one zaznaczone planszami w filmie. Pierwsza część to “Pustynia”. Potem: “Siedź w budzie”, “Magis”, “Wielka cisza” (o ich miesięcznych rekolekcjach milczenia), “Śmierć” (o hospicjum), “Zmartwychwstanie” (o ich wyjazdach do domów, trzech z nich odwiedza swoje domy i towarzyszymy im z kamerą, kiedy prawie po roku wracają do rodzin i przyjaciół) oraz Ad Amorem (“Ku miłości”) i ta część pokazuje Śluby Wieczyste Janka, który wstępuje do zakonu, składając śluby wieczyste i jest zarazem końcem filmu.

W filmie wykorzystałam także zdjęcia z ruchomych wydym w Słowińskim Parku Narodowym, dokąd udali się na wycieczkę pewnego majowego dnia moi bohaterowie i obrazy ich wędrujących poprzez bezkresny piach, aż po niebieski horyzont, rozpoczynają i kończą

film, spinając metaforyczną klamrą opowieść o ludzkiej wędrówce, trudach, oraz o tym, co w filmie przekazuje im Ojciec Piotr, magister nowicjatu: "Na tej ziemi, jesteśmy tylko pielgrzymami, tylko pielgrzymami".

2.9. Narracja w „Głosie”

Narrator: osobowy czy nieosobowy?

Robert Burgoyne w artykule „The Cinematic Narrator: the Logic and Pragmatics of Impersonal Narration”⁵¹ proponuje podział na narratorów osobowych i bezosobowych, którzy operują środkami stylistycznymi i technikami przedstawiania, ale obywają się bez głosu, który by wskazywał na "osobę".

Jak dowodzi Burgoyne określenie „bezosobowej narracji” [impersonal narration] przypisać można amerykańskiej narratolożce Marie-Laure Ryan⁵² i oznacza brak narratora, który mógłby mieć cechy ludzkie. Według Burgoyne koncepcja bezosobowej narracji padła na podatny grunt w filmie, ponieważ w medium, które operuje obrazem, a nie słowem, narrator często jest niewidzialny i niesłyszalny. Film, wydawać by się mogło, prezentuje bezpośredni i niezapośredniczony zapis wydarzeń oraz często zdaje się być wolny od mediacji narratora w świat przedstawiony. Daje to znakomite podstawy pod funkcjonowanie w filmie konceptu narratora filmowego [cinematic narrator] lub w definicji Jacka Ostaszewskiego – kinematograficznego, którą przytaczałam w części teoretycznej. Burgoyne dowodzi dalej, że bezosobowy dyskurs narracyjny nie tylko tworzy fikcyjny świat, ale także odnosi się do niego w taki sposób, jakby miał on autonomiczne istnienie, a nawet istniał przed aktem illokucyjnym (kategoria aktu illokucyjnego pochodzi z teorii aktów mowy Johna Austina i dotyczy intencji wypowiadającego się, która jest warunkowana jego sprawczością, czyli w kategoriach Austina "konwencjonalną siłą wypowiedzi")⁵³. Takie dwutorowe działanie bezosobowej narracji Burgoyne uznaje za kluczowe dla niej, w przeciwieństwie do narracji osobowej, opartej na osobie narratora-bohatera, który nie tworzy fikcyjnego świata, ale relacjonuje go jako świadek lub uczestnik. Bezosobowy narrator natomiast – według Burgoyne’a - jest nie tylko illokucyjnym źródłem narracji, ale także i agentem, który komentuje, ocenia, kwalifikuje fakty fikcyjnego świata, zarazem tworząc go.

⁵¹ Robert Burgoyne, *The Cinematic Narrator: the Logic and Pragmatics of Impersonal Narration*, „Journal of Film and Video”, 1990, nr 1, s. 3-16.

⁵² Ibid. s. 4.

⁵³ John L. Austin, *Mówienie i poznawanie*, przekł. pol. B. Chwedeńczuk, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 648-651.

„Tworząc fikcyjny świat, narrator bezosobowy produkuje rodzaj dyskursu, który jest odczytywany bezpośrednio jako fakty „prawdziwego świata” fikcyjnego wszechświata. Brak ludzkiej osobowości u narratora bezosobowego pozwala widzowi wyobrazić sobie, że konfrontuje się on z fikcyjnym wszechświatem w sposób bezpośredni, odkładając na bok wszelkie refleksje na temat formy dyskursu narracyjnego.” – pisze Burgoyne.⁵⁴

W „Głosie”, który jest dokumentem rejestracyjnym, mamy do czynienia głównie z typem narracji omówionym powyżej, czyli narracją bezosobową, z narratorem kinematograficznym, który działa na poziomie narracji, ale się nie ujawnia. W moim zamierzeniu reżyserskim miał być to czysty i prosty przekaz, klasyczna narracja obserwatorska, pozbawiona gry z widzem i bez wysuwającej się na pierwszy plan struktury i formy. Wszystko po to, żeby widz mógł skupić się na życiu zakonnym i metaforycznie rzecz ujmując - wejść całym sobą w zakon, czyli zatopić się w życiu pokazywanym na ekranie. Poczuć je dogłębnie, chłonąć treści, bez zastanowienia nad formą czy narratorem lub stylistycznymi pułapkami narracji. „Przezroczysty” narrator był mi jako twórczyni, bardzo na rękę. Razem z operatorem chcieliśmy w tym filmie zniknąć, dlatego też uznaliśmy, że i narrator powinien być niewidzialny, bezosobowy duch unoszący się nad zakonem, który wszystko widzi i wie, a częścią swojej wiedzy obdarza widza.

Narrator: wiarygodny czy niewiarygodny?

Według Burgoyne’a wiarygodność dyskursu zależy całkowicie od tego, czy jest on wytworzony przez narratora osobowego czy bezosobowego. Burgoyne powołuje się tutaj na Marie-Laure Ryan, która uważa, że: „wszystko, co mówi narrator bezosobowy, stwarza fakty świata fikcyjnego”. Burgoyne cytuje także czeskiego literaturoznawcę Lubomira Dolezela, który uważa, że narrator osobowy „musi zasłużyć na swój uwierzytelniający autorytet”⁵⁵

Warto uczynić tutaj uwagę w stosunku do konceptu autora wpisanego Chatmana, o którym także pisze Burgoyne. Bowiem instancja bezosobowego narratora w literaturze, czyli narratora kinematograficznego w filmie jest bardzo podobna do instancji Chatmanowskiego autora wpisanego, tyle tylko, że Chatmanowski autor wpisany jest pozbawiony głosu w narracji w przeciwieństwie do narratora. „Jedną z funkcji narratora kinematograficznego lub bezosobowego w proponowanym modelu, jest walidacja lub ujawnienie dyskursu osobowego narratora-bohatera. Narracja bezosobowa eliminuje w ten sposób potrzebę kategorii autora domniemanego. Wydaje się, że brak rozróżnienia w podejściu Chatmana narracji osobowej i bezosobowej prowadzi go do postawienia autora domniemanego jako ostatecznego arbitra

⁵⁴ Ibid. s. 7.

⁵⁵ Ibid. s. 8.

prawdy i autentyczności w tekście, roli, która mieści się w zakresie narratora bezosobowego/ anonimowego.” – uważa Burgoyne.⁵⁶

Chatman odwołuje się do autora wpisanego jako jedyne gwaranta faktów fikcyjnego świata⁵⁷ – pisze Burgoyne – w sytuacji narracyjnej, gdzie nie jest wprowadzony podział na narrację bezosobową (z gruntu wiarygodną) oraz osobową, która może być niewiarygodna, ponieważ zawiera element ludzki. „W przypadku narracji bezosobowej, brak ludzkiej osobowości chroni narratora przed błędami, błędnymi osądami, wypaczeniami narratora osobowego. Co więcej, narracja osobowa jest zawsze zamknięta w otaczającym dyskursie bezosobowej narracji w filmie.”⁵⁸ – dowodzi dalej Burgoyne.

W kontekście powyższych rozważań teoretycznych można uznać, iż bezosobowy narrator kinematograficzny w „Głosie” jest wszechwiedzący, choć nie dzieli się z widzem pełnią swojej wiedzy. Widz wie dokładnie tyle, ile narrator mu przekaże. Nie dostaje wcześniej sygnałów od narratora kinematograficznego (ani np. od autora wpisanego za jego plecami), którzy nowicjusze odejdą z zakonu wcześniej niż oni sami tego nie oznajmiają w scenie w kaplicy. Zdawać by się mogło, że widz jest tak samo zaskoczony decyzją odejścia z zakonu dwóch bohaterów jak i ich koledzy na ekranie.

Narrator intra czy ekstradiegetyczny?

Według podziału zaczerpniętego z „New Vocabularies in Film Semiotics”⁵⁹, narrator w tekście filmowym może działać w dwóch strefach. W pierwszej, wewnętrznej strefie, należącej do świata przedstawionego działa osobowy **NARRATOR-BOHATER**, który opowiada historię z wnętrza fikcyjnego świata. Stosując terminologię Genette’a, jest to **NARRATOR INTRADIEGETYCZNY**. Jeżeli narrator-bohater występuje w historii, którą sam opowiada, będzie to tzw. **NARRATOR HOMODIEGETYCZNY**, natomiast jeżeli narrator-bohater nie pojawia się w historii, którą opowiada, jest określany mianem **NARRATORA HETEROGIEGETYCZNEGO**. Druga strefa działania narratora w filmie to strefa POZA światem przedstawionym. W niej działa **NARRATOR EKSTRADIEGETYCZNY** – bezosobowy narrator nie należący do świata przedstawionego, z zewnątrz kontrolujący wizualne oraz dźwiękowe środki stylistyczne obrazu. W filmie ten typ narratora ujawnia się nie poprzez mowę/dyskurs werbalny, a przez obrazy i wizualno-dźwiękowe środki stylistyczne.

⁵⁶ Ibid. s. 12.

⁵⁷ Ibid. s. 11.

⁵⁸ Ibid. s. 12.

⁵⁹ Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge, London and New York 1992, s. 96-97.

Narrator występujący w „Głosie” to narrator ekstradiegetyczny, pozostający poza światem przedstawionym, bezosobowy, określany w filmie jako kinematograficzny według typologii Chatmana i Ostaszewskiego, który nie ujawnia się przez dyskurs werbalny, a jedynie przez obrazy i dźwięki. Przykłady na jego działanie w „Głosie” podam poniżej w akapicie zatytułowanym:

Przebieg narracji, najważniejsze punkty:

Fokalizacja i fokalizator

Narracja w „Głosie” przyjmuje postać linearną w prezentowaniu historii (zgodność sjużetu z fabułą). Ważne dla narracji są dwa aspekty: horyzont poinformowania (według definicji Jacka Ostaszewskiego: stopień, w jakim narracja udostępnia odbiorcy filmu świat przedstawiony czyli obecność narratora wszechobecnego lub takiego, który posiada wiedzę ograniczoną do wiedzy bohatera) oraz głębia informacji (narracja obiektywna lub subiektywna – oglądamy świat przedstawiony oczami bohatera-narratora).⁶⁰ W celu głębszej analizy tych dwóch aspektów posłużę się koncepcją focalizacji, która wydaje się być bardzo pomocna przy tym filmie, głównie ze względu na różnorodność i przenikanie się różnych technik narracyjnych.

Fokalizację wprowadził do literaturoznawstwa strukturalista Gerard Genette w 1972 roku. Koncepcja ta odbiła się głośnym echem w literaturoznawstwie, dając podwaliny polemicznej koncepcji focalizacji holenderskiej narratolożki Mieke Bal, która znalazła swoich zwolenników także w filmoznawstwie. Genette dzieli focalizację na trzy typy. Są to:

1. Fokalizacja zerowa – inaczej nefokalizowana – to narracja z narratorem wszechwiedzącym
2. Fokalizacja wewnętrzna – związana z punktem widzenia, z poziomu narratora schodzimy na poziom postaci, gdzie mamy dostęp do myśli bohatera, do jego perspektywy, horyzont ogranicza się do jego stanu świadomości. Dzieli się ona na stałą (punkt widzenia jednej postaci) oraz zmienną (punkty widzenia różnych postaci)
3. Fokalizacja zewnętrzna – nie mamy dostępu do myśli bohatera, opisuje go jedynie to, co bohater robi i mówi, a nie co myśli. Narrator/narracja czerpie wiedzę o bohaterze jedynie na podstawie obserwacji jego zachowania. Nie ma wglądu w jego myśli.

⁶⁰ Jacek Ostaszewski, Narracja [w:] *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010, s. 114-5.

Dla Genette'a focalizacja ściśle koresponduje z terminem „focus of narration”⁶¹ i określa relację pomiędzy narratorem a bohaterem, jeśli chodzi o wiedzę na temat świata przedstawionego oraz dostęp do życia wewnętrznego bohatera przez narratora. Może także zmieniać się w jednym utworze wielokrotnie.

Różnice pomiędzy poszczególnymi typami focalizacji są często trudne do uchwycenia i mogą dotyczyć części dzieła, co więcej możemy mieć do czynienia ze zmienną focalizacją. Jak już pisałam w Części 1 komentarza, tak się np. dzieje w „Szóstym zmyśle” Shyamalana, w którym w procesie narracyjnym nie występuje narrator osobowy, możemy co najwyżej mówić o narratorze kinematograficznym, natomiast wyraźnie daje się rozpoznać zmienną focalizację między dwoma postaciami: doktora Malcolma Crowe'a i jego pacjenta, Cole'a Seara.

Wykorzystując typologię Genetta w „Głosie” mamy do czynienia z focalizacją zewnętrzną, behawiorystyczną oraz focalizacją zerową. Narracja prezentuje nam bohaterów bez dostępu do ich myśli prezentowanych przez głos z offu. Od początku pracy nad tym filmem, który w dużej mierze dotyczy życia duchowego moich bohaterów – problem wglądu w ich myśli i duchowe rozterki był na pierwszym planie. Jak poprowadzić narrację (i z jakim narratorem), która w dużej mierze dotyczy zagadnień metafizycznych (decyzja o powołaniu, wiara/niewiara/ rozterki duchowe), ale też nie będzie „przegadana” i pozostanie w ramie czystej obserwacji – podglądania i podsłuchiwania, a nie wywiadów i komentarza z offu.

Celowo nie zdecydowałam się na pozakadrowy komentarz narratora wszechwiedzącego, czyli zewnętrzny głos, który będzie widzom opowiadał o bohaterach, a także ograniczyłam ich wewnętrzny głos w postaci *voice over* do minimum. Jedynie cztery razy w filmie pojawiają się ich głosy na zasadzie *voice over* i to w bardzo formalnie określonych sytuacjach, o czym będę pisać poniżej, przy okazji focalizacji Mieke Bal.

Wybierając styl narracji w oparciu o metodę obserwacyjną, najczystszy rozwiązaniem było polegać na narratorze bezosobowym, zewnętrznym, ekstradiegetycznym, nie ujawniającym nadwyżki wiedzy w stosunku do wiedzy bohaterów, którego przekaz wymusi na widzach większe zaangażowanie się w analizę zachowań bohaterów w celu zrozumienia ich sytuacji oraz wewnętrznych rozterek dotyczących wiary i decyzji pozostania lub nie w zakonie. A zarazem będzie sprawiał wrażenie najbardziej obiektywnego, ponieważ będzie należał do narratora bezosobowego, spoza świata przedstawionego.

W sytuacji narracyjnej dotyczącej przedstawienia życia wewnętrznego bohaterów „Głosu” bardzo ważną okazała się być kwestia: kto patrzy, kto mówi oraz kto wie. Dlatego też sięgnę w

⁶¹ Gerard Genette, *Narrative Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1983, s. 189.

tej pracy do rozważań Mieke Bal, która w swojej książce „Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji” odniosła się także do Genettowskiej focalizacji.

Czym różni się narrator od focalizatora? Stosując prosty podział Genette’a: narrator mówi, a focalizator widzi. Genette nie uważał, by focalizatorem mógł być bohater, tylko wyłącznie narrator oraz nie zgadzał się z stwierdzeniem, że narracji nieustannie towarzyszy focalizacja – to wniosła Mieke Bal, która prawem do focalizacji obdarzała potencjalnie wszystkie postacie w dziele, także te, które nie są narratorami. Dla niej focalizacja to „związek pomiędzy „widzeniem”, agensem, który patrzy i tym, co zostaje ujrane. [...] A mówi, że B widzi, co robi C.”⁶² Narrator i focalizacja wspólnie determinują sytuację narracyjną. Focalizator jest jednym z aspektów opowieści narratora. To „zabarwienie” fabuły przez konkretnego agensa percepcji, do którego przynależy określony „punkt widzenia”. Dla Bal więc focalizacja jest „relacją między widzeniem i tym, co „widziane”, postrzegane.”⁶³

Używając zatem takiej koncepcji focalizacji w „Głosie” mamy do czynienia z focalizatorami; są nimi nowicjusze, początkowo w dość rozproszonej formie, ale po rekolekcjach w bardzo czytelny sposób, gdy odwiedzają swoje rodziny bądź spotykają się z kolegami - wówczas widz doświadcza tych spotkań z ich perspektywy. Spacer po plaży trójki bohaterów również ma cechy focalizacji, dzieli się swymi odczuciami, komentują sytuację. Natomiast magister nowicjatu, Ojciec Piotr Szymański, choć jest jednym z najważniejszych bohaterów w „Głosie” już focalizatorem nie jest. Nie widzimy zdarzeń z jego perspektywy czy z jego punktu widzenia. Nie ulega on w filmie także żadnej przemianie, jak np. nowicjusze, którzy z „nieopierzonych” kandydatów w ciągu roku lat stają się pełnoprawnymi zakonnikami.

Bohater w „Głosie” jest zbiorowy. Lokalna i raczej rozproszona focalizacja nie daje podstaw do rozpoznania focalizacji wewnętrznej. Dominuje focalizacja zewnętrzna oraz zerowa - używając typologii Genette’a.

Voice-over

W „Głosie” nie ma przypadku „zewnętrznego” głosu spoza kadru, czyli tzw. *voice over*. Głosy z offu, które pojawiają się w filmie, należą do bohaterów. Są to w kolejności chronologicznej: Piotr, Kuba, Dawid i Florentyn, którzy wspominają swoje życie przed zakonem. Nie jest to jednak przykład focalizacji wewnętrznej, ponieważ nie dotyczy rozwoju akcji, a przedakcji [backstory], konstruowanej na zasadzie subiektywnych wyznań, czyli tego co było przed ekspozycją i zawiązaniem akcji, które osadzają postaci, ale nie popychają

⁶² Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. S. 151.

⁶³ Ibid. s. 147.

zdarzeniowości do przodu. W większości narrację prowadzi narrator kinematograficzny [bezosobowy] natomiast krótkie wstawki bohaterów o tym skąd przybyli i jaka była w skrócie ich historia są tak śladowe, że na ich podstawie nie można tych czterech bohaterów uznać za lokalnych narratorów, ponieważ ich informacje nie dotyczą właściwej akcji filmu. Taki też był mój zamysł reżyserski – chciałam ograniczyć *voice over* do minimum (jeżeli w ogóle go używać) i na pewno nie „popychać” nim akcji filmu do przodu. Tak skąpo wykorzystany *voice over* jak w „Głosie” służył mi wyłącznie do zaprezentowania w warstwie audio szczątkowej przeszłości moich bohaterów przed wstąpieniem do zakonu. W „Głosie” nie o ich przeszłość mi chodziło, tylko o „tu i teraz” w zakonie, dlatego w warstwie wizualnej nie odwoływałam się do żadnych retrospekcji z ich poprzedniego życia sprzed zakonu, tylko w warstwie audio (*voice over*).

Subiektywizacja czy współodczuwanie?

Subiektywizacja nie musi odnosić się jedynie do perspektywizacji widzenia czy odgłosów, zmian kolorów jak w „Hokeju” Bogdana Dziworskiego, gdzie czarno-białe widzenie można przypisać subiektywizacji bohatera-narratora. Subiektywizacja widzenia narratora-bohatera może nie odzwierciedlać żadnych szczególnych różnic i być przez widza brana za obiektywną narrację czynioną oczami narratora zewnętrznego nie należącego do świata przedstawionego. Co czasami jest zabiegiem celowo wykorzystywanym, aby zmylić widza.

W czasach częstej narracji schizofrenicznej w filmach, zwłaszcza w odniesieniu do tzw. puzzle-films czy mind-game films („Zagubiona autostrada”, „Podziemny krąg”, „Memento” czy dokumentów takich jak „Wyjście przez sklep z pamiątkami”) w celu początkowego zmylenia widza stosowane są techniki narracyjne ukrytej focalizacji wewnętrznej, która przyjmując pozory przedstawiania obiektywnego, ewentualnie focalizacji zewnętrznej, dopiero po prześledzeniu całości filmu, okazuje się być przypadkiem spersonalizowanej narracji. Taki zabieg przeprowadzono np. w filmie „Piękny umysł” czy „Wyspa tajemnic”. W „Głosie” nie stosowaliśmy techniki czystej subiektywizacji, raczej półsubiektywizację w scenach np. wykładów, kiedy Ojciec Piotr Szymański widziany jest zza pleców nowicjuszy, którzy „wcinają” się w kadr. Zamysłem było nieidentyfikowanie się z widzeniem jednego, pojedynczego nowicjusza, biorąc pod uwagę bohatera zbiorowego, a raczej obiektywne „przeniesienie” widza w sam środek zakonu, dając mu miejsce wśród innych nowicjuszy. Stąd ciasne kadry, ocierające się postacie o kamerę, sprawiające wrażenie niemal fizycznej bliskości nowicjuszy tuż koło widza. Bardziej niż na subiektywizacji, czyli „widzeniu” oczami bohatera

zależało mi na tym, alby widz w pełni mógł poczuć/doświadczyć tego, czego doświadczają bohaterowie, w szczególności czynności, które dotyczyły ich życia duchowego.

W „Głosie” są to szczególnie sceny medytacji bohaterów w samotności w swoich pokojach. Formalnie przekaz musi pochodzić od obserwatora zewnętrznego, widz bowiem widzi bohatera na ekranie podczas samotnej medytacji, jest on zupełnie sam w pokoju. Jednocześnie widz „współodczuwa” razem z bohaterem jego skupienie wewnętrzne i ciszę. Nie ma dostępu do myśli medytacyjnych bohatera, ale ma dostęp do jego skupienia, do tego w jaki sposób w danym momencie bohater zanurzony jest w rzeczywistości. A ona w momencie filmowania bohatera jest bardziej wewnętrzna niż zewnętrzna – w końcu na tym właśnie polega medytacja. W sytuacji przedstawiania na ekranie medytacji bohaterów, zwłaszcza chrześcijańskiej, jak to jest w „Głosie”, można przywołać koncepcję empatyzowania Edyty Stein i jej słynny doktorat napisany pod opieką Edmunda Husserla „O zagadnieniu wczucia”. W artykule “You feel me?! Ästhetische Einfühlung, intersubjektive Empathie und Perspektivität”⁶⁴ Susanne Schmetkamp przywołuje słowa Stein:

„Przez to, że za jednym zamachem jawi się przede mną {doświadczenie – S.S.}, przedstawia mi się jako obiekt (np. smutek, który ‘czytam w czyjejs twarzy’); jeśli jednak pójdę za implikowanymi przezeń tendencjami (i staram się doprowadzić do tego, aby mi był dany jasno nastrój, w jakim się ten drugi {człowiek} znajduje), nie jest on już obiektem we właściwym sensie, ale wciągnął mnie w siebie, nie jestem już ku niemu zwrócona, lecz w nim zwracam się ku jego obiektowi, jestem przy {przeżywającym go} podmiocie, na jego miejscu. I dopiero po przeprowadzonym wyjaśnieniu sobie {całej tej sytuacji} staje przede mną znowu jako obiekt”.⁶⁵

Schmetkamp zauważa, że Stein opisuje „wczucie”, pod którym obecnie rozumie się empatię jako proces składający się z trzech faz: po pierwsze, mamy do czynienia z bezpośrednim pojmowaniem (percepcją) obcego „ja” i jego przejawów, po drugie, z perspektywizacją, czyli wyobrażeniowym wcieleniem się w sytuację drugiej osoby, a po trzecie, z powrotem do siebie i „obiektywizacją” zdystansowanej pozycji. Ta sekwencja faz jest często pomijana w dyskusjach naukowych, a koncepcję Stein sprowadza się do bezpośredniej empatii z ekspresyjnym ciałem innej osoby. Jest to ciekawe połączenie punktu

⁶⁴ S. Schmetkamp, *You Feel Me?! Ästhetische Einfühlung, intersubjektive Empathie und Perspektivität* [w:] *Perspektive Fiktion und Perspektivität*, T. Hilgers, G. Koch (red.), Wilhelm Fink Verlag, München 2017, s. 101-120

⁶⁵ Ibid., s. 116; tłumaczenie podaję za polskim przekładem: E. Sten, *O zagadnieniu wczucia*, przeł. ks. J. Machnacz, Wyd. Karmelitów Bosych, Kraków 2014, s. 66-67.

widzenia fenomenologii z filmoznawczym rozumieniem empatii jako komponentu mechanizmów odbioru filmów.

Przebieg narracji, najważniejsze punkty:

„Głos” jako film rejestracyjny, realizowany metodą obserwacyjną, jest filmem wykorzystującym narratora bezosobowego, ekstradiegetycznego (pozostającego na zewnątrz świata diegetycznego), kinematograficznego w ujęciu Chatmanowskim – czyli sterującego narracją poprzez użycie filmowych środków stylistycznych, a nie werbalnych. Narrator kinematograficzny ujawnia się na przykład poprzez świetnie punktujące motywy muzyczne - na zasadzie pauzy bądź podsumowania.

Z narratorem kinematograficznym widz ma do czynienia już od pierwszych kadrów filmu. Z daleka obserwujemy postacie wędrujące przez wydmy. Po kilku takich ujęciach narracja przechodzi w subiektywizowany punkt widzenia bohatera, który wędrując przez wydmy widzi swoje stopy grzęznące w piachu. Zmienia się perspektywa z dalekiej (zewnętrznej) na bardzo bliską (subiektywizm percepcyjny). Wówczas daje się usłyszeć głos z offu, nie wiadomo (jeszcze) do kogo należący, który zwraca się bezpośrednio do odbiorców, (ale jak się potem okazuje nie do nas, widzów tylko do filmowych bohaterów - „narratees”): „Nie jesteście pierwsi.” Jest to głos jednego z bohaterów dokumentu, magistra nowicjatu, Ojca Piotra Szymańskiego, stojącego w hierarchii nowicjatu nad nowicjuszami, który ma za zadanie wprowadzić bohaterów w tajniki życia zakonnego oraz dokonać selekcji na tych, którzy w zakonie zostaną oraz tych, których zakon nie przyjmie. Kolejne ujęcia w kaplicy podczas adoracji Najświętszego Sakramentu to również narrator kinematograficzny, ekstradiegetyczny.

W następnej scenie wkraczamy w zakon, scena mierzenia sukien (tak określa się jezuicką sutannę) przez przyszłych zakonników tętni życiem. Kamera blisko bohaterów, nie ma głosu pozakadrowego (tzw. voice over), ciasna przestrzeń, jesteśmy bardzo blisko bohaterów, niemalże wśród nich. Ponieważ jest to bezosobowy narrator kinematograficzny, czerpiemy wiedzę o bohaterach, nie kwestionując wiarygodności „opowiadacza”. I nie ma też takiej potrzeby, żeby wiarygodność tego świata podważać. Wszak jest to dokument obserwacyjny, zakładający obiektywne rejestrowanie rzeczywistości. Stąd bezosobowy typ narracji oraz niewprowadzanie osobowego narratora-bohatera (a więc i poddanego na błędy, wypaczenia, niewiedzę) wydaje się być odpowiednie. Takie też było moje reżyserskie założenie: stajemy z kamerą i obiektywnie filmujemy rzeczywistość zakonu. „Bez ustawek” – jak obiecaliśmy Ojcu Piotrowi, który dawał zgodę na wpuszczenie kamery do zakonu i za klauzurę.

Bohaterów „Głosu” obserwujemy przy codziennych czynnościach: sprzątaniu, przygotowywaniu posiłków, medytacjach, modlitwach, meczach piłki nożnej, próbach chóru, wstrząsających wizytach w hospicjach oraz powrotach na dwa tygodnie do własnych rodzin. Na podstawie ich zachowań, owej metafizyki codzienności, drobnych czynności określających ich charakter i walkę o wiarę, widz musi sam domyślić się, co dzieje się w ich głowach. Narrator kinematograficzny jest jedynie obserwatorem ich zachowań bez dostępu do percepcji zmysłowej (ujęcia POV) czy stanów umysłowych (myśli), jego wiedza jest ograniczona. Podgląda ich także jakby w ukryciu, kiedy są sami: np. Florentyn na modlitwie na tarasie klasztoru lub kiedy bohaterowie oddają się samotnej medytacji w swoich pokojach. Tutaj podłożona, skomponowana przez Adama Bałdycha muzyka, sugeruje narrację zewnętrzną, a nie subiektywizację dodatkowego milczącego i nieujawnionego bohatera-narratora, który obserwuje w milczeniu modlącego się na tarasie kolegę.

Szczególną sytuacją narracyjną jest sekwencja scen na zewnątrz budynku zakonu Jezuitów, kiedy bohaterowie są podglądani/obserwowani z zewnątrz przez zakratowane okna. Nie słychać ich głosów, kiedy toczą indywidualne rozmowy z magistrem nowicjatu, prawdopodobnie wielkiej wagi, co można rozpoznać po ich twarzach. Zza zamkniętych okien nie dochodzą do nas żadne ich słowa. Panującą ciszę podkreśla jedynie głośnie krakanie wron i gawronów również będących po tej samej stronie, co narrator kinematograficzny. Nie ma głosu spoza kadru, jest za to milczenie. Metaforycznie milcząca obecność Boga.

Taka sytuacja narracyjna angażująca narratora ekstrapodiegetycznego, który jest obserwatorem bez wszechwiedzy (nie ma informacji z offu na temat co mówią/myślą wówczas bohaterowie, których widz widzi na ekranie) i przez którego postrzeganie widz widzi tę sytuację jest klasyczna, ale może także przypominać inny wariant narracyjny. Podglądanie przez okno kojarzy się z sytuacją narracyjną w słynnej powieści Alaina Robbe-Grielleta „Żaluzja”. Narratorem może na chwilę stać się jeden z bohaterów „Głosu”, milczący, nie nazwany uczestnik wydarzeń świata przedstawionego, do którego subiektywizowanego oglądu sytuacji widz ma dostęp. I tak może on obserwować swoich kolegów przez okna, będąc na zewnątrz budynku. Takiej subiektywizowanej sytuacji nie zakłóca żaden niepochozący spoza świata diegetycznego dźwięk np. podłożona muzyka.

Narrator kinematograficzny jest przy Szymonie, nowicjuszu, który w „Głosie” podejmuje decyzję o opuszczeniu zakonu i pakuje swoje rzeczy w pokoju. Szymon wychodzi z pokoju z bagażami, kamera/narrator podąża za nim schodami, przez jego percepcję widz widzi tę scenę. Szymon opuszcza zakon, narrator jednak zostaje na schodach, nie wychodzi z zakonu razem z bohaterem. Widz widzi Szymona ostatni raz przez okno, ale z wewnątrz

zakonu, jak były już nowicjusz odchodzi. Narrator zostaje w środku, w zakonie, znak, że opowieść toczy się dalej.

Trójka przyjaciół idzie blisko siebie plażą nad morzem na wieczorny spacer. Kiedy nowicjusze mówią o falach, które się przełamują, narrator kinematograficzny udostępnia odbiorcy perspektywę fokalizatora, a widz dostaje ich półsubiektywne spojrzenie na morze. Jednakże koniec tej sceny należy znowu do narratora kinematograficznego, nagle punkt widzenia się zmienia. Już nie jest obok nich, ale staje się nieruchomy oraz pozostaje w tyle. Z tego zewnętrznego punktu widzenia widz obserwuje trójkę przyjaciół odchodzących w stronę zachodzącego słońca. Ich sylwetki oddalają się, a rozmowy powoli wchłania szum morza. Widzowie zostają z narratorem kinematograficznym sami na plaży.

Kto natomiast obserwuje pomieszczenia, które są puste? Czyj to jest punkt widzenia/percepcji? Ujęcia puste, przygotowanej do remontu kaplicy, zasłonięte folią okna i ołtarz, brezent remontowy rozłożony na podłodze, przestrzeń zamknięta w oczekiwaniu na remont. Widzowi pobrzmiewają jeszcze w uszach słowa wypowiedziane przez nowicjusza Piotra w poprzedniej scenie: „Jak przyjdzie, to przyjdzie”. W statycznym obrazie przygotowanej do remontu kaplicy pojawia się ruch. Faluje na wietrze folia zakrywająca ołtarz. Ale skąd wiatr, kiedy zasłonięte folią okna są zamknięte? W kaplicy nie ma nikogo lub jest ktoś, kogo percepcję właśnie widzimy na ekranie. Słysząc jedynie szum poruszającej się folii. Cisza. „Jak przyjdzie, to przyjdzie”. A może już jest. W pustej kaplicy oczekującej na remont. W końcu niewidzialny Bóg też jest bohaterem tego dokumentu. Tak samo niewidocznym, jak narrator, który o Nim opowiada.

Po tym metafizycznym ujęciu następuje pełna dynamiki sekwencja. Nowicjusze niosą suknie jezuickie, przygotowując obłóczyny. Bliskie, półsubiektywne ujęcia. Punkt widzenia któregoś z bohaterów na plecy idącego przed nim z sukniami kolegi. Jazda windą, ciasne kadry. Ruch windy, w windzie bohaterowie trzymają naręcza sutann. Ruch korytarzami za bohaterami, korytarz, przedsionek, sala. Tym razem widz razem z narratorem kinematograficznym wchodzi tam, gdzie idą nowicjusze z sutannami.

O „współodczuwaniu” widza wraz z bohaterem-fokalizatorem pisałam wcześniej w akapicie: „Subiektywizacja czy współodczuwanie?”, ale tutaj należy także wspomnieć o intensywnych dramaturgicznie scenach w hospicjum, gdzie mamy kilku nowicjuszy – fokalizatorów oraz z ich perspektywy jako widzowie przeżywamy smutek, ból, cierpienie i strach umierających. Nowicjusze, prawdopodobnie po raz pierwszy, mają styczność nie tylko z cierpieniem, ale przede wszystkim ze śmiercią, która zaskakuje ich na oddziale jednego z hospicjum. A wraz z nimi konfrontuje też widzów z umieraniem.

Film kończy się w sposób otwarty. Do zakonu na razie wstępuje jeden z nich, najstarszy stażem, i na podstawie jego wstąpienia, narrator kinematograficzny pokazuje nam ową ceremonię. Pozostali bohaterowie bacznie przyglądają się temu, ponieważ być może za rok, pójdą w jego ślady i wstąpią do zakonu. Czas zatacza koło, wracamy na pustynię, gdzie bohaterowie kontynuują swoją drogę, być może dojdą do celu zanim znikną nam z oczu niczym fatamorgana. Wszak na tej ziemi wszyscy „jesteśmy tylko pielgrzymami. Tylko pielgrzymami...”

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

ZAKOŃCZENIE

Teoria braku narratora [non-narrator theory] bezosobowej fikcji opiera się na stwierdzeniu, że źródłem narracji nie jest człowiek lub podmiot mówiący, a wydarzenia w świecie przedstawionym niejako opowiadają się same. Robert Burgoyne w swoim artykule „The Cinematic Narrator: the Logic and Pragmatics of Impersonal Narration”⁶⁶ powołuje się jednak na wielu teoretyków literatury i filmu, którzy uważają, że koncepcja narratora jest logiczna i przede wszystkim konieczna w analizie narracji dzieła. Przytacza argument amerykańskiej narratolożki Marie-Laure Ryan według której narratora nie trzeba interpretować ani konstruować, antropomorfizując go. Burgoyne utrzymuje, że w bezosobowej fikcji zachowana jest wyłącznie funkcja narracyjna, bez wymiaru psychologicznego. Nie jest on także wymagany. Taki typ narratora pozbawiony jest wymiaru psychologicznego i nie jest postrzegany jako ludzka świadomość lub fikcyjny człowiek niejako wstawiony pomiędzy umysł autora a umysł bohatera. Zamiast tego bezosobowy narrator „zerowego stopnia” reprezentuje indywidualizację, która zakłada tylko jedną aktywność – umiejętność przedstawiania zdarzeń i opowiadania historii. Zatem w narracji bezosobowej nie ma narratora „ludzkiego”, jest jednak narrator bezosobowy, bez psychologizacji, czyli uczłowieczenia go pod względem cech ludzkich.

Dlaczego narrator w dziele jest tak ważny? Na to pytanie Mieke Bal w swojej książce „Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji” odpowiada krótko: „Tożsamość narratora, sposób i stopień jego ujawniania się w tekście a także implikowane nim wybory decydują o specyfice danego tekstu.”⁶⁷ Oraz: „Używając go [pojęcia narratora] nie mam na myśli osoby, która opowiada historię – widocznego, fikcyjnego „ja” swobodnie ingerującego w relację lub nawet uczestniczącego w akcji jako postać. Tak wyraziste „ja” jest szczególnym rodzajem narratora, jedną z kilku możliwych jego manifestacji.”⁶⁸ Według Bal: „narrator to agens, który wytwarza (językowe lub inne) znaki konstytuujące tekst.”⁶⁹

W „Głosie”, który jest dokumentem rejestracyjnym, mamy do czynienia z bezosobowym narratorem kinematograficznym, który momentami zbliża się do perspektywy swoich postaci, ale tylko w nielicznych momentach pozwala im zaistnieć jako fokalizatorom: podczas spaceru

⁶⁶ Robert Burgoyne, *The Cinematic Narrator: the Logic and Pragmatics of Impersonal Narration*, „Journal of Film and Video”, 1990, t. 42, nr 1, s. 6; <http://www.jstor.org/stable/20687886>

⁶⁷ Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 18.

⁶⁸ Ibid. s. 8.

⁶⁹ Ibid. s. 8.

po plaży, w czasie medytacji czy przygotowania do obłóczyn. Kiedy słyszymy ich wyznania dotyczące własnej przeszłości, możemy mówić o wglądzie w ich osoby, ale raczej nie na zasadzie subiektywizacji narracyjnej czy fokalizacji w ramach historii, lecz wprowadzenia przedakcji, czyli wyjaśnienia skąd się wzięli w nowicjacie i jak różne drogi ich do niego przywiodły.

„Głos” jest dokumentem tworzonym głównie metodą obserwacyjną, która dominuje w dokumencie poza kilkoma wyjątkami, kiedy widz słyszy głosy bohaterów z tzw. offu. W scenach otwierających film jest to głos jednego z bohaterów, magistra nowicjatu, który zwraca się do przyszlých zakonników: „Nie jesteście pierwsi” – określając „narratee”- czyli wewnętrznego odbiorcę narracji filmu. Z głosem z offu mamy do czynienia jeszcze czterokrotnie. Są to głosy 4 bohaterów nowicjuszy: Piotra, Kuby, Dawida i Florentyna, którzy dzielą się swoimi myślami na temat swojej przeszłości oraz dlaczego trafili do tego miejsca. Głosy bohaterów są podłożone pod obrazy zakonu oraz rzeczywistość świata przedstawionego, przedstawione obiektywnie przez narratora kinematograficznego.

Jeżeli założymy istnienie narratora kinematograficznego, ekstrapolując obserwatora, który momentami ceduje swoją władzę na postaci stające się lokalnymi fokalizatorami, to mamy do czynienia z narracją zabarwioną pewną dozą subiektywizacji. Fokalizator patrzy tam, gdzie chce i jego spojrzenie jest już zabarwione pewnym wyborem, ideologią, celowością czy założeniem pewnej idei poszukiwania - dlaczego powstaje ten film. Według Mieke Bal nie istnieje coś takiego jak obiektywność w opowiadaniu, zawsze mamy do czynienia z czyjąś perspektywą, z jakimś punktem widzenia.

Zgodne z ideą, że to odbiorca tworzy narratora i narrację, fokalizacja i fokalizator w filmie dokumentalnym mają olbrzymi wpływ na sterowanie treścią, manipulację czy też ideologizację widza. Sposób przedstawienia nowicjuszy jest w „Głosie” bardzo ciepły, czuć, że narrator- obserwator ich lubi, a oni, obserwowani, zachowują się bardzo naturalnie. Czy ta informacja pochodzi od autora wpisanego czy też od narratora kinematograficznego? Wydawać by się mogło, że od obu. Autor wpisany – nie może się z widzem komunikować werbalnie, ale sposób postrzegania bohaterów nowicjuszy jest bardzo pozytywny w całym filmie. Podczas jednego ze spotkań z publicznością po seansie „Głosu”, młody mężczyzna powiedział do mnie: „Jestem antyklerykałem i nie wiem, dlaczego zostałem na tym filmie. Ale on bardzo mi się podobał. Boję się, że gdybym go zobaczył po raz drugi, chciałbym zostać księdzem.”

Na koniec jeszcze jedno zagadnienie. Zgodnie z jedną z teorii narracyjnych, jeżeli to narracja tworzy narratora, a właściwie sposób jej odczytywania przez widza, to czy na jej odczytanie w filmie „Głos” ma wpływ status widza jako wierzącego lub niewierzącego?

Wydaje mi się, że nie. Może poprzez prowadzoną w większości filmu narrację zewnętrzną z użyciem narratora obserwatora spoza świata diegetycznego, unikamy tego problemu dywersyfikacji odbioru ze względu na wiarę lub jej brak u widzów.

Film dokumentalny, jak każda inna sztuka, rozwija się nieustannie, podlegając innowacjom i eksperymentom ze strony twórców, które łamią stereotypy, igrają z konwencją, formą czy strukturą. Nowe środki wyrazu w dokumencie z czasem wchodzą do kanonu klasyki, a coś, co było klasyką, po kilku dekadach wyciągnięte z lamusa, wydaje się być twórcze czy wręcz rewolucyjne. Taką myśl zawiera artykuł Sary Kozloff „Humanizing ‘The Voice of God’. Narration in *The Naked City*”⁷⁰, w którym autorka analizuje trzecioosobową narrację typu voice over w filmie „Nagie miasto” z 1948 roku, sięgając w niej po przykłady, które w obecnej narracji tego typu wydają się być narracyjnie bardzo odważne. Na przykład heterodiegetyczny narrator w postaci głosu z offu, podczas narracji bezpośrednio zwraca się do bohaterów na ekranie, jakby stał z boku, obserwując każdy ich ruch i reagując na niego żartem, pytaniem, radą lub ostrzeżeniem, na co nie zwracają oni uwagi. Jak pisze Kozloff, technika komentarza z offu, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku mocno wyparta przez filmowców jako „autorytarna, elitarna, opresyjna i obraźliwa”⁷¹, wraca do łask w latach osiemdziesiątych, a w filmie z 1948 Kozloff odkrywa na nowo jej zalety, wpisujące się we współczesny trend większej personalizacji czyli „uczłowieczania” komentarza zwanego „głosem Boga”.

Droga narracyjna jaką przeszedł komentarz w filmie dokumentalnym jest imponująca – od prostego komentarza w trzeciej osobie, uzupełniającego luki informacyjne obrazu do oparcia całej konstrukcji filmu wraz z precyzyjnym zbudowaniem za pomocą komentarzy bohaterów lub narratorów napięcia i wszelkich możliwych zaskoczeń widza, czyli zbudowania narracji filmowej w głównej mierze nie na obrazie, a na słowie np. w filmach „Sugar Man” (2012) lub „Wyjście przez sklep z pamiątkami” (2010).

Ważną zmianę w stylu narracji współczesnego dokumentu zauważa Ufuk Onen w artykule „The Voice as a Narrative Element in Documentary Films”⁷² i jest nią włączenie twórcy do filmu. „W wyniku tego, że twórcy występują we własnych filmach, wchodzą w interakcje z bohaterami i sami opowiadają historię, filmy dokumentalne stały się bardziej

⁷⁰ Sarah Kozloff, *Humanizing ‘The Voice of God’: Narration in ‘The Naked City’*, „Cinema Journal”, 1984, nr 4, s. 41-53.

⁷¹ Ibid. s.41.

⁷² Ufuk Onen, *The Voice as A Narrative Element in Documentary Films*, „The Journal of Sound and Culture”, 2021, nr 1, s.6-18.

napędzane osobowością [twórcy]. W tych nowoczesnych metodach głosy narratorów i/lub twórców mają duże znaczenie jako elementy narracji.”⁷³ - pisze Onen.

Drugą zmianę we współczesnym dokumencie, jaką zauważa Onen w „The Voice as a Narrative Element in Documentary Films” jest zacieranie granic pomiędzy faktami a fikcją. Ufuk pisze: „współcześni twórcy filmów dokumentalnych wykorzystują style narracji inspirowane fikcją, które zacierają granice między faktami a fikcją, rozciągając granice i reguły gatunku wyznaczone przez to, co określa się mianem klasycznego lub ekspozycyjnego dokumentu.”⁷⁴ Filmy na granicy dokumentu i fikcji nie są wcale taką nowością, wszak już jeden z pierwszych twórców filmów dokumentalnych, Robert Flaherty, był oskarżany o wymyślanie i inscenizowanie scen w filmie „Nanuk z Północy” (1922), jednak Flaherty robił to paradoksalnie w zamiarze ukazywania „prawdy”, a nie celowej zabawy z widzami czy wprowadzania narratora niewiarygodnego do dokumentu.

Jako twórcy eksperymentujemy ciągle z formą, narracją, punktem widzenia, nie po to, żeby być oryginalnymi (może nie tylko po to), ale przede wszystkim, żeby przybliżyć widzom, wszystkimi możliwymi sposobami, do iluminacji, do katharsis, do tego, żeby coś przeżył, poczuł i żeby to uczucie było prawdziwe i w nim zostało na długo. To jest ten cel nadrzędny wszelkich eksperymentów z narracją i narratorem. Przybliżyć widzowi świat, którego nie zna w taki sposób, żeby go odczuł i zapamiętał. Warto tu przywołać "Deklarację z Minnesoty" z 1999 roku Wernera Herzoga, w której - w formie manifestu, przeciwstawiał prawdę księgowych prawdzie ekstatycznej mówiąc: "W kinie istnieją głębsze pokłady prawdy, istnieje coś takiego jak prawda poetycka, ekstatyczna. Jest ona tajemnicza i nieuchwytna, można do niej dotrzeć tylko poprzez fabułę, wyobraźnię i stylizację.”⁷⁵

Jako twórcy ciągle poszukujemy nowych tematów, bohaterów, technologii, choć i tak w kółko opowiadamy te same historie. I zawsze są to historie o miłości, męstwie, bohaterstwie, cnocie i walce dobra ze złem. Zmieniają się tylko imiona, miejsca oraz czas. I pewnie zawsze w centrum będzie stał człowiek, choć próbujemy inaczej. Przykładem może być rozwój focalizacji zmysłowej dotyczącej innych niż człowiek podmiotów. Pod wpływem książki Laury Marks "The Skin of the Film" jest wysyp analiz poświęconych haptyczności wizualnej i audialnej. Mogłoby to być bardzo potrzebne narzędzie w rozwijających się animal studies, analizujących percepcję zwierząt. Film zrealizowany całkowicie lub częściowo z perspektywy

⁷³ Ibid. s.6.

⁷⁴Ufuk Onen, *The Voice as A Narrative Element in Documentary Films*, „The Journal of Sound and Culture”, 2021, nr 1, s.6.

⁷⁵ Eric Ames, *Ferocious Reality. Documentary according to Werner Herzog*, University of Minnesota Press, Minnesota, London 2012, str. 10.

zwierzęcia, jak np. „Gunda” (2020) Wiktora Kossakowskiego czy „Krowa” – głośny dokument Andrei Arnold z 2021 roku to ciekawe przykłady „posthumanistycznej” perspektywy, które w badaniach nad narratorem mogą sporo namieszać. Podobną drogą poszła dokumentalistka Eliza Petkova, kręcąc film „Co zwierzęta robią w ukryciu” o górskiej wiosce Pirin w Bułgarii i jej mieszkańcach wyłącznie z perspektywy żyjących w niej zwierząt: kota, psa, konia i kozy. Mamy dokument, gdzie głównym bohaterem jest wiatr pt. „Wiatr. Thriller dokumentalny” Michała Bielawskiego z 2019 roku. W moim kolejnym dokumencie bohaterem będzie ...cisza. Ale i tak zawsze wrócimy do człowieka, który jest w centrum każdej historii oraz do głosu, który ją opowiada.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Bibliografia

Książki:

1. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Biblioteka Narodowa, Zakład Narodowy Im. Ossolińskich, 1989.
2. John L. Austin, *Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1993.
3. Michał Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Biblioteka Krytyki Współczesnej, PIW, 1970.
4. Mieke Bal, *Narratologia: Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2013, s. 15.
5. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1983.
6. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin University Press, Madison 1985.
7. Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*,
8. Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London 1990.
9. Seymour Chatman, *Story and the Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London 1978.
10. Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1983.
11. Alicja Helman, *O dziele filmowym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1970.
12. Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk, 2007.
13. Laura Marks, *The Skin of the Film*, Duke University Press, 2020.
14. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 2017.
15. Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2018.
16. Jacek Ostaszewski, *Rozumienie opowiadania filmowego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 1999.
17. Alain Robbe-Grillet, *Żaluzja*, przeł. M. Zenowicz, Nike, Czytelnik, Warszawa, 1975.
18. Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego: dwadzieścia lat później*, GWP, Sopot 2016.

19. Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.
20. Robert Stam, Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge, London and New York 1992.
21. Edyta Sten, *O zagadnieniu wczucia*, przeł. ks. J. Machnacz, Wyd. Karmelitów Bosych, Kraków 2014.
22. Barbara Szczekała, *Mind-game films: gry z narracją i widzem*, NCKF, Łódź 2018.
23. Pekka Tammi, *Problems of Nabokov's Poetics*, Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki, 1985.

Artykuły:

1. Eric Ames, *Ferocious Reality. Documentary according to Werner Herzog*, University of Minnesota Press, Minnesota, London 2012.
2. Wayne Booth, *Rodzaje narracji*, przekł. I. Sieracki „Pamiętnik Literacki”, 1971, z. 1.
3. Edward Branigan, *Point of View in the Cinema*
4. Robert Burgoyne, *The Cinematic Narrator: the Logic and Pragmatics of Impersonal Narration*, „Journal of Film and Video”, 1990, t. 42, nr 1.
5. Alicja Helman, „Zezowate szczęście”. *Miedzy biegunami interpretacji*, „Kwartalnik Filmowy”, 1997, nr 17.
6. Sarah Kozloff, *Humanizing „The Voice of God”: Narration in „The Naked City”*, „Cinema Journal”, 1984, nr 4.
7. Henryk Markiewicz, *Narratori i autor w światowej teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki”, 1994, nr 85/4.
8. Bill Nichols, *Jak możemy zdefiniować film dokumentalny?*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy”, 2011, nr 75-76.
9. B. Nichols, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, „Critical Inquiry”, 2008, t. 35, nr 1.
10. Ufuk Onen, *The Voice as A Narrative Element in Documentary Films*, „The Journal of Sound and Culture”, 2021, nr 1.
11. Jacek Ostaszewski, *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy”, 2010, nr 71-72.
12. Jacek Ostaszewski, *O narracji epistemicznie niejednoznacznej*, „Ethos”, 2021, nr 134.
13. Fiona Otway, *The Unreliable Narrator in Documentary*, „Journal of Film and Video”, 2015, nr 3-4.

14. Wojciech Wiszniewski, *Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego*, „Film na świecie”, 1976, nr 12.
15. William Uricchio, To, co nadejdzie. *Potencjalne przyszłości form dokumentalnych z perspektywy historycznej*. „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, 2022, nr 33.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Filmografia:

1. *Co zwierzęta robią w ukryciu*, reż. Eliza Petkova, Bułgaria, Niemcy, 2024.
2. *Głos*, reż. Dominika Montean-Pańków, Polska, 2022.
3. *Gunda*, reż. Viktor Kossakovsky, Norwegia, 2020
4. *Hokej*, reż. Bogdan Dziworski, Polska, 1976.
5. *Krowa*, reż. Andrea Arnold, Wielka Brytania, 2021.
6. *Królik po berlińsku*, reż. Bartosz Konopka, Polska, Niemcy, 2009.
7. *Memento*, reż. Christopher Nolan, USA, 2000.
8. *Mroczne przejście*, reż. Delmer Daves, USA, 1947.
9. *Nagie miasto*, reż. Jules Dassin, USA, 1948.
10. *Nanuk z Północy*, reż. Robert J. Flaherty, Francja, USA, 1922.
11. *Piękny umysł*, reż. Ron Howard, USA, 2001.
12. *Podziemny krąg*, reż. David Fincher, USA, 1999.
13. *Sugar Man*, reż. Malik Bendjelloul, Wielka Brytania, Szwecja, 2012.
14. *Syn Szawła*, reż. Laszlo Nemes, Węgry, 2015.
15. *Szczęki*, reż. Steven Spielberg, USA, 1975.
16. *Szósty zmysł*, reż. M. Night Shyamalan, USA, 1999.
17. *Wiatr. Thriller dokumentalny*, reż. Michał Bielawski, Polska, 2019.
18. *Wyjście przez sklep z pamiątkami*, reż. Banksy, USA, Wielka Brytania, 2010.
19. *Wyspa tajemnic*, reż. Martin Scorsese, USA, 2010.
20. *Zagubiona autostrada*, reż. David Lynch, USA, Francja, 1997.
21. *Zezowate szczęście*, reż. Andrzej Munk, Polska, 1960.