

„Kwartalnik Filmowy” nr 119 (2022)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1267>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Barbara Szczekała**  
badaczka niezależna  
<https://orcid.org/0000-0001-9576-9629>

# Feministyczna narratologia filmowa. Sporo pytań i kilka odpowiedzi

## Słowa kluczowe:

narracja filmowa;  
narratologia;  
feminizm;  
kino kobiet;  
gender;  
narratologia  
feministyczna

## Abstrakt

Artykuł stanowi wprowadzenie do feministycznej narratologii filmowej: zarysowuje jej cele i wyzwania, wymienia narzędzia, nakreśla wstępnie możliwości operacjonalizacji i mapuje użyteczność analityczną. Feministyczna narratologia filmowa rozumiana jest tutaj jako subdyscyplina narratologii badająca zarówno narracje tworzone przez kobiety, jak i narracje o kobietach. Podkreślony jest jej aspekt metakrytyczny i rewizjonistyczny jako refleksji służącej zdemaskowaniu złudnego (męskiego) uniwersalizmu w tradycyjnych i strukturalistycznych propozycjach teorii opowiadania. Narratologia feministyczna osadzona zostaje w kontekście innych narratologii, przede wszystkim korporealnej (Punday, Stańczyk), naturalnej (Fludernik), kognitywnej (Bordwell, Branigan), transmedialnej i postklasycznej (Herman). Jedną z głównych kategorii stosowanych w tekście jest pojęcie doświadczeniowości (Fludernik), zgodnie z którym narracja jest w stanie reprodukować rzeczywiste ludzkie doświadczenia.

W centrum wydarzeń zmieniających społeczno-polityczne oblicze współczesnego kina znajduje się ruch #MeToo – nieformalna i oddolna inicjatywa zwracająca uwagę na nierówności i przemoc w szeroko pojętym przemyśle kulturalno-rozrywkowym. Od 2017 r. kobiety dzielą się osobistymi „herstoriami”, których wspólnym punktem są doświadczenia wykluczenia i molestowania, jakich doznały ze strony uprzywilejowanych i decyzyjnych mężczyzn, nierzadko czołowych producentów, reżyserów czy aktorów. Rozliczne opowieści, świadectwa i stanowcze zabieranie głosu składają się na bezprecedensowy moment w historii kinematografii, w którym kobiety w końcu zaczęły dysponować prawem do narracji. Moment ten zachęca także do przekalibrowania filmoznawczych narzędzi badawczych związanych właśnie z kategoriami narracji i feminizmu w sposób wstępnie porządkujący i wprowadzający do dotychczas słabo eksplorowanej dziedziny – feministycznej narratologii filmowej.

## Narratologia ma rodzaj żeński

Czym zatem byłaby narratologia feministyczna? Jak każda inna odsłona teorii badania opowieści, także ten jej wariant rozciąga się daleko poza badanie filmu. Zapoczątkowana na gruncie literaturoznawstwa w połowie lat 80. XX w. tekstami Susan Lanser *Toward a Feminist Narratology*<sup>1</sup> oraz Robyn Warhol *Toward a Theory of the Engaging Narrator*<sup>2</sup>, stawiała sobie za cel badanie zależności między płcią a sposobami opowiadania. Jak pisze Lanser, *płeć, gender i seksualność mają znaczenie nie tylko dla tekstualnej interpretacji i odbioru przez czytelnika, ale dla samej poetyki tekstu, a tym samym dla kształtów, struktur, praktyk reprezentacji i kontekstów komunikacyjnych tekstów narracyjnych*<sup>3</sup>. Założenia, cele i sposoby operacjonalizacji narratologii feministycznej, które postaram się w niniejszym tekście zrekapitulować, będą zatem orbitować zarówno wokół rewizji (post)klasycznej narratologii i jej domniemanego uniwersalizmu, jak i nowych propozycji analitycznych ukazujących wieloaspektowość kobiecych doświadczeń ujętych w filmowych opowieściach, a także w narracjach obecnych w szeroko rozumianej kulturze filmowej. Zatem – na jakie pytania może odpowiedzieć narratologia feministyczna? Lub – odzegnując się od wyjaśniającego imperatywu teorii – jakie pytania powinna zacząć zadawać?

Część z nich zapewne będzie się krzyżować z hipotezami klasycznej narratologii, część – z zagadnieniami „kina kobiecego” ochoczo eksplorowanego przez krytykę. Czy kobieca narracja w ogóle istnieje? Czy narratologia feministyczna powinna badać wyłącznie filmy tworzone przez producentki, reżyserki lub scenarzystki? Czy kobiece opowieści – zgodnie z paradygmatem „czułej narratorki” – są bardziej empatyczne, emocjonalne, sensualne? Inaczej strukturyzują czas? Preferują inne elementy i aspekty narracji niż te charakterystyczne dla narracji „męskich”? W końcu – czy projektują inny typ odbioru, afektywności, doświadczeniowości bądź aktywności poznawczej? To tylko początek kawalkady pytań i wyzwania, przed którymi staje filmowa narratologia feministyczna. Warto już na początku wyznaczyć jej ogólny cel, którym bynajmniej nie jest aprioryczne etykietowanie trybów, elementów czy aspektów narracji filmowych jako „kobiecych” czy „męskich”. Eksplorowanie tej propozycji teoretycznej ma nam dostarczyć na-

rzędzi do analizy napięć, podobieństw i różnic między różnymi genderowymi wymiarami tworzenia i odczytywania opowieści, ze wskazaniem na społeczno-kulturowe ekspresje doświadczeń związane z płcią.

Jeśli zatem przyjmiemy – a czyni tak wiele narratologów i narratologów – że kategoria narracji sprzężona jest z kategorią doświadczenia, okaże się, że narratologia feministyczna byłaby wersją teorii opowiadania nakierowaną na badanie, w jaki sposób narratywowane są genderowe (w szczególności kobiece) doświadczenia. Pojawiają się tutaj kolejne dwa – komplementarne – pytania: dlaczego mowa tu o narratologii feministycznej, a nie kobiecej? Oraz: czy narratologia feministyczna służy wyłącznie do badania „narracji kobiecych” – cokolwiek znaczyłyby ten tyleż parasolowy, co mętny termin?<sup>4</sup> Akuszerki i pionierki narratologii feministycznej – tak literackiej (Lanser), jak i filmowej (Jennifer Alyce Machiorlatti<sup>5</sup>) – już od samego początku stawiały sprawę jasno. Narratologiczny feminizm odżegnywał się od ułudy strukturalistycznego obiektywizmu i neoformalistycznego uniwersalizmu, podkreślając swą misję ideologiczną. U zarania narratologia feministyczna miała stanowić punkt oporu oraz perspektywę krytyczną wobec utartych modeli poznawczo-narracyjnych. Miała być „teorią w działaniu”, a nie kolejnym pozornie niewinnym modelem deskrypcji. Zacięcie ideologiczne tej subdyscypliny – z perspektywy strukturalistycznej czy neoformalnej byłoby ono metodologiczną skazą – było demonstrowane już w drugiej połowie lat 80. Narodziło się z chęci obalenia wszechobecnego, lecz nieeksplicytnego redukcjonizmu, *de facto* sprowadzającego to, co „uniwersalne”, do tego, co męskie. Z tej perspektywy kanoniczne już dzieła Davida Bordwella, Seymoura Chatmana czy Edwarda Branigana odczytane być mogą jako złudnie esencjalistyczne i paradygmatyczne, a co za tym idzie – niewrażliwe na różnice genderowe. A zatem odpowiedź na pytanie: czy narratologia feministyczna służy wyłącznie do badania „narracji kobiecych”? winna być negatywna. Perspektywa feministyczna jest niezwykle użyteczna także w badaniu narracji męskich, o mężczyznach i do mężczyzn kierowanych – właśnie z perspektywy krytyczno-rewizjonistycznej.

Takie ujęcie będzie także istotne na poziomie metateoretycznym – pozwoli nam na dekonstrukcję wzorców, trybów i kanonów narracji, które mogą okazać się zmaskulinizowane w dużo większym stopniu, niż nam się wydaje. Czy aktywny i zorientowany na dążenie do celu bohater na pewno jest podstawowym nośnikiem opowieści? Na ile linearna, progresywna i przyczynowa czasowość osadzona jest w rolach płciowych? W jak wielu filmach postaci męskie są – przywołując klasyczną terminologię Rolanda Barthes’a – „funkcjami” akcji, a kobiece jedynie „znakami” opowieści?<sup>6</sup> Czy urastająca do krytyczno-historycznego *sacrum* kategoria integralności narracyjnej (i związana z nią normatywna poetyka ciągłości montażowej, tzw. *continuity*) na pewno jest „szczytowym” osiągnięciem narracji kinowej? Kompleksowa feministyczna analiza narratologiczna, w szczególności kina współczesnego, mogłaby z kolei wskazać nowe typy czy też wzorce narracyjne charakterystyczne dla narracji kobiet i/lub o kobietach. Przyjeliśmy bowiem, że to, co w narracji „klasyczne”, siłą rzeczy będzie paradygmatycznie męskie. Być może jednak należy odwrócić wektor tej zależności i sprawdzić, czy to, co „męskie”, nie jest automatycznie kanonizowane jako „klasyczne” i wzorco-

we. *Narratologia feministyczna zajmuje się zatem również sposobami, w jakie różne koncepcje, kategorie, metody i rozróżnienia narratologiczne rozwijają lub zaciemniają eksplorację płci i seksualności jako znaczących aspektów narracji* – przekonuje Susan Lanser<sup>7</sup>.

Przy tej okazji wypadaloby odżegnać się od przekonania o „strukturalistycznej czystości” narratologii jako dyscypliny. Odwoływanie się do parasolowego terminu narratologii postklasycznej<sup>8</sup> jest dziś przedmiotem powszechnego konsensusu. Biorąc jednak pod uwagę wielokierunkowy rozwój badań nad różnorodnymi narracjami w kulturze, narratologia, którą moglibyśmy nazwać „klasyczną”, stanowi dyscyplinarną mniejszość. Nie mogę się oprzeć ważeniu, że z „klasyczną” narratologią jest jak z „klasycznym” westernem: istnieje pewna tendencja do odnoszenia się do bliżej niezdefiniowanego paraplatońskiego ideału czy wzorca, tymczasem od lat – jeśli nie dziesięcioleci – mamy w większej mierze do czynienia z jego rekonfiguracjami i antytezami.

### Narratywizacja ciała, cielesność opowieści

Chiazmatyczna natura współczesnej narratologii powinna zatem stwarzać możliwość przeplatania dyskursów i metodologii w sposób pragmatycznie uzasadniony przedmiotem badań. Feministyczna narratologia filmowa mogłaby czerpać inspirację z innych wariantów teorii opowiadania oraz sama je inspirować – na przykład narratologię korporalną, sytuującą w centrum zainteresowań tak narratywizację cielesności, jak i cielesność samej narracji. Jak pisał Daniel Punday: *narracja jest korporalna nie tylko dlatego, że potrzebuje ciał postaci jako naturalnych elementów fabuły, którą opowiada, ale także ponieważ sposób, w jaki myślimy o narracji, odzwierciedla paradoksy ciała – jego zdolność do tworzenia schematów i opierania się im, jego pozycję w świecie i poza nim itd. Zatem narracja zawsze zależna jest przede wszystkim od korporalnej hermeneutyki – teorii tego, jak tekst może nabrać znaczenia poprzez ciało*<sup>9</sup>.

W tej optyce zwracalibyśmy uwagę na to, w jaki sposób kobiece ciało może być i ośrodkiem fabuły, i nośnikiem narracji. Cieleśne doświadczenia kobiet mogą wtedy okazać się czynnikiem kształtującym strukturę opowiadania. Z tej perspektywy warto byłoby rozważyć, poddać krytycznej analizie lub zdekonstruować wszelkie próby narratywizacji (a nie jedynie reprezentacji lub ekranizacji) gwałtu i przemocy seksualnej, tak we współczesnym, jak i dawniejszym kinie. Czy gwałt wpisuje się w pewną przyczynowo-skutkową ciągłość narracyjną, która nadaje przemocy seksualnej sens moralny lub stanowi naddatek ideologiczny? Czy kino ujmuje sceny przemocy seksualnej w ramy dramaturgii, w której brutalność okazuje się – niefortunnym – klimaksem? Czy za pomocą środków narracyjnych sama struktura filmowego opowiadania „tłumaczy” sprawców przemocy, obwinia ofiary lub prowadzi do wtórnej wiktyimizacji? Podobnym analizom warto poddać narracyjną konwencję groomingu, a w szczególności jego romanizowania, obecnego nie tylko w aktualizowanych wersjach mitu o Pigmalionie i Galatei (np. w *Nici widmo / Phantom Thread*, reż. Paul Thomas Anderson, 2017/), lecz także w kinie świadomym własnych uwikłań społeczno-genderowych (*Red Rocket*, reż. Sean Baker, 2021).



*Brooklyn*, reż. John Crowley (2015)



*Ślicznotki*, reż. Lorene Scafaria (2019)



*Ukryte działania*, reż. Theodore Melfi (2016)

Innym cielesnym doświadczeniem poddawanym filmowej narratywizacji mogłaby być reprezentowana coraz częściej we współczesnym kinie aborcja. Podobnie jak w powyższym przypadku można zastanowić się, na ile decyzja o przerwaniu ciąży jest przez przeróżne zabiegi narracyjne usprawiedliwiana bądź potępiana, lub też traktowana w sposób przemycający konserwatywne przesłanie: jako „test moralny” dla zagubionej kobiety. Na ile (nadal kontrowersyjny dla kina głównego nurtu) temat aborcji może wpisać się w narracyjne schematy gatunków. Dla przykładu, w niezależnej amerykańskiej komedii romantycznej *Półśladki ciężar* (*Obvious Child*, reż. Gillian Robespierre, 2014) aborcja pełni dla opowieści tę samą funkcję katalizacyjną, co mezalians czy charakterologiczny ambaras – w zupełnie naturalny sposób buduje grunt pod relacje między dwojgiem bohaterów. Z kolei w filmach *Test na przyjaźń* (*Unpregnant*, reż. Rachel Lee Goldenberg, 2020), *Nigdy, rzadko, czasami, zawsze* (*Never Rarely Sometimes Always*, reż. Eliza Hittman, 2020) oraz *Little Woods* (reż. Nia DaCosta, 2018) zmienia się w ostateczny cel, charakterystyczny dla nurtu kina drogi. Jeszcze inne korporalne doświadczenie – ciąża – może wyznaczać kierunek rozwoju fabuły i zwiastować, *nomen omen*, jej rozwiązanie, jak w przypadku filmu *Titane* (reż. Julia Ducournau, 2021), w którym cielesność bohaterów silnie rezonuje z tkanką i rytmem samej opowieści.

Wspominając o korporalnym aspekcie feministycznych rozważań nad narracją, nie sposób pominąć aspektu odbiorczego – wszakże w niemal wszystkich badaniach narratologicznych pozycja widza, czytelniczki czy słuchaczy jest wyraźnie podkreślana. Wyznaczniki narracyjnej korporalności (czy też ucieleśnienia opowieści) Marta Stańczyk definiuje następująco: *Po pierwsze, byłoby to zawieszenie nawyków teleologicznych i linearności, co skutkuje dekonstrukcją lub osłabieniem zależności przyczynowo-skutkowych. Zastąpione zostają one logiką wrażenia – podkreślaniem materialności czy doświadczeniowości. Po drugie, struktury czasoprzestrzenne nie znikają, jednak mechanizmy parametryzacyjne zostają poddane subiektywizacji. Nacisk zostaje położony na percepty i afekty, które konstytuują cielesne doświadczenie. Czas podporządkowany przedstawianej akcji sam staje się zdarzeniem – w filmach nie jest on arbitralnie sfunkcjonalizowany, objawiając się poprzez trwanie, rytmizację bądź gwałtowne zaburzenia. Z kolei przestrzeń to przede wszystkim sfera doznań ambientowych, tekstury i atmosfera, a nie postrenesansowa maszyneria spojrzenia. Po trzecie, materialność zostaje uobecniona na ekranie w sugestywnych reprezentacjach cielesności. Wszystkie te kwestie są bodźcami dla doznającej cielesności<sup>10</sup>.*

Refleksja nad afektywnym rezonansem filmowej czasowości, absorpcja kinowego doświadczenia czy sprzężeniem między różnymi kinowymi ciałami – ekranowymi i widzowskimi – mogłaby wyznaczać kierunek badań nad genderowymi uwikłaniami w narracji, wskazując chociażby na napięcia lub preferencje w recepcji różnych sposobów opowiadania w zależności od płci. Analitycznie pomocne okazałoby się tutaj sformułowane przez Monikę Fludernik pojęcie „naturalnej narratologii”, skoncentrowanej na kategorii doświadczeniowości i definiowanej jako *quasi-naśladowcze przywołanie prawdziwego życiowego doświadczenia<sup>11</sup>*, czyli nieodzownej wartości narracji fikcyjnych. To, w jaki sposób kino, nadal silnie osadzone w społeczno-ekonomicznym patriarchy, używa narracji do symulowania doświadczeń oraz na ile doświadczenia te opowiadane są w sposób dostosowany do specyfiki płci, rasy i seksualności, pozostaje kolejną frapującą kwestią do narratologicznej eksploracji.

## Kobietocentryzm

Feministyczna narratologia filmowa będzie niezwykle wartościowa jako narzędzie analizy kina głównego nurtu, a w szczególności filmów, które zdobywają szczyty światowego box office'u. Jeśli zatem weźmiemy na warsztat filmy wywodzące się z trybu klasycznego (oparte na przyczynowości, z aktywnym i psychologicznie motywowanym bohaterem) oraz ze „stylu zerowego” (według Mirosława Przylipiaka: oparte na zasadach jednoznaczności i zrozumiałości, realizmu i obiektywizmu, przezroczystości oraz oddziaływania na emocje<sup>12</sup>), nieodzownym przedmiotem analizy będą postaci w narracji. Taki narracyjny „postaciocentryzm” będzie dotyczył zarówno twórczyń filmowych opowieści – producentek, reżyserek, scenarzystek i montażystek – jak i narratorek jako wewnątrztekstowych instancji narracyjnych, fokalizatorek i dysponentek spojrzenia, bohaterki pierwszego i kolejnych planów, a w końcu – widzki. Taka optyka pozostaje w zgodzie z doświadczeniowym potencjałem samej narracji. Jeśli zdefiniujemy narrację jako intencjonalną opowieść o doświadczeniach – opowieść przyczynowa, dążąca do spójności i sensu – okaże się, że autonarracja jest aktem upodmiotowienia. Feministyczna narratologia filmowa powinna zatem zarówno krążyć wokół kobiet jako centrów opowieści, jak i analizować ich widmowość lub nieobecność.

Czy zatem skupiając się na instancjach narracyjnych, zakładamy istnienie „tej, która opowiada”? I tak, i nie. Taka genderowa kontekstualizacja jest nie bez znaczenia dla samej historii narratologii, rozgranej onegdaj przez spór o przymus istnienia narratora, w którym to sporze podejście feministyczne może zarówno podzielać przekonanie o jego (a raczej jej) istnieniu, jak i popierać argument narracji bezosobowej<sup>13</sup>. Podejścia postklasyczne i genderowe mogłyby rozwiązać go na korzyść teoretyków twierdzących, że skoro istnieje sam akt opowiadania, ktoś musi być jego nadawcą (nadawczynią). To stanowisko teoretyczne rymuje się z podejściem ideologiczno-produkcyjnym (lub być może zwyczajnie pragmatycznym): zarówno w Hollywood, jak i poza nim cały sztab osób jest odpowiedzialny za fabrykowanie opowieści oraz profilowanie ich bohaterów. Pierwszym odruchem analitycznym byłoby zatem badanie filmów stworzonych przez kobiety – producentki, reżyserki oraz scenarzystki, w najlepszym wypadku: kobiece kolektywy twórcze. Czy *Eternals* (2021), pierwszy marvelowski *superhero movie* wyreżyserowany przez kobietę – znaną ze swoistego, kontemplacyjno-asocjacyjnego stylu prowadzenia opowieści Chloë Zhao – odznacza się inną, cyrkularno-afektywną i spowolnioną narracją? Czy stawia bohaterki i bohaterów przed innymi wyborami lub konfliktami o inne stawki niż w przypadku „męskiego” kina? Czy – zamieniając jedno uniwersum superheroin na inne – filmy o Wonder Woman w reżyserii Patty Jenkins stawiają protagonistkę przed celami lub zadaniami wcześniej w blockbusterach nieobecnymi? A także: czy można mówić o narracyjnych perturbacjach w kinie gatunków, gdy gatunki stereotypowo męskie kręcone są przez kobiety? Dla przykładu: za kamerą westernu stanęły ostatnio Jane Campion i Kelly Reichardt, horroru – Julia Ducournau, Nia DaCosta czy Jagoda Szalc, *science fiction* – Claire Denis.

Feministyczna narratologia filmowa winna także rewidować pewne stereotypy teoretyczne i widzowskie intuicje, dotyczące genderowych determinan-



tów konkretnych aspektów narracji. Nie możemy wykluczać, że przypisywanie filmom stworzonym przez kobiety mniejszej rozpiętości czasowej oraz częstotliwości wydarzeń, tendencji do wolniejszego rytmu, preferowania asocjacyjności ponad przyczynowość czy większej liczby retardacji, pauz i elips to spowodowane stereotypami błędne atrybucje. Nawet jeśli powyższe hipotezy zostałyby jednak potwierdzone, to czy takie, a nie inne strategie strukturywania opowieści przekładają się na specyficznie kobiece doświadczenia? Niezależnie od rozwiązania powyższych kwestii w spektrum feministycznej narratologii filmowej winny znaleźć się nie tylko analizy tekstualne. Uzupełnienie ich o narracje kobiet dotyczące procesu tworzenia, związanych z nim przeszkód, wyzwań i wyborów będzie arcyciekawym tropem badawczym, a dla samej narratologii – szansą na wyjście z enklawy struktury w stronę dynamiki pozatekstualnych uwarunkowań tworzenia filmowych opowieści.

Analizując filmowe narracje z perspektywy feministycznej, należy pamiętać, że narracje o kobietach nie zawsze są narracjami kobiet. W tym przypadku interesowałoby nas nie tyle to, kto stoi za kamera, ile genderowe ukierunkowanie samej narracji. Zainspirowana myślą Susan Lanser<sup>14</sup>, pewne genderowe napięcie między mężczyzną-podmiotem (reżyserem, scenarzystą) a kobietą-przedmiotem (narratorką osobową, bohaterką) porównałabym do Bachtinowskiej polifonii. Wielogłos różnych nadawców jest bowiem charakterystyczny dla filmu jako dzieła zbiorowego. Genderowe aporie między różnymi instancjami opowiadania kierowałyby nas zatem w stronę samej narracji. Pytanie, czy abstrakcyjna struktura opowiadania może mieć płeć, zjeżyłoby włosy na głowie tradycjonalistycznych narratologów – tym bardziej więc warto je zadać.

W tym kontekście szczególnie interesujące wydają się klasycznie opowiedziane historie kobiet, które już na poziomie struktury zawierają spory potencjał emancypacyjny. *Brooklyn* (reż. John Crowley, 2015) to na wskroś klasyczny melodramat retro, opowiadający o młodej Irlandce (Saoirse Ronan), zmuszonej przez powojenny kryzys ekonomiczny do emigracji do Nowego Jorku, gdzie rozwija się zawodowo oraz przeżywa miłosne perypetie. Film ma strukturę trójkątową, jednak najważniejsze dla klasycznej dramaturgii momenty: zawiązanie akcji, jej zwroty oraz punkt kulminacyjny, wcale nie powielają strukturalnego schematu melodramatu kobiecego. Decyzje, które musi podjąć bohaterka, i wyzwania, przed którymi staje, nie dotyczą bowiem życia uczuciowego, a zawodowego; przedstawiają kolejne etapy kariery: najpierw jako doradczynie klientów, później – księgowej. To z jednej strony niewidzialny, z drugiej – niezwykle istotny feministyczny komponent narracji filmowej, która, choć tradycyjna w reprezentacji i wierna w przedstawianiu ról społecznych lat 50., pozycjonuje bohaterkę jako nie tylko aktywną i samoświadomą, lecz także wyswobodzoną z kieratu miłosnej opowieści. Dochodzi tutaj tym samym do ciekawego przesunięcia „priorytetów” samej narracji.

David Bordwell przekonywał, że *zazwyczaj klasyczny sjużet prezentuje podwójnie przyczynową strukturę, dwa wątki opowieści: jeden dotyczy heteroseksualnego romansu (chłopak/dziewczyna, mąż/zona), drugi zawiera inną sferę – pracy, wojny, misji czy zadania lub innych relacji interpersonalnych*<sup>15</sup>. Obie linie rzecz jasna mogą się krzyżować; co jednak charakterystyczne, gdy bohater radzi sobie dobrze ze spr-



*Nigdy, rzadko, czasami, zawsze*, reż. Eliza Hittman (2020)



*High Life*, reż. Claire Denis (2018)

wami zawodowymi, kryzys ogarnia jego życie uczuciowe, i *vice versa*. W przypadku *Brooklynu* odwrócona została hierarchia typowa dla melodramatu – prymarna nić narracji wysnuta została z wątku profesjonalnego. Podobnie było w filmie *Ukryte działania* (*Hidden Figures*, reż. Theodore Melfi, 2017) opowiadającym o czarnych matematyczkach pracujących w NASA. Narracja filmu przesuwiała wątki rodzinno-miłosne na plan drugi, eksponując zawodowe ambicje bohaterek. Feministyczna narratologia filmowa może zatem szukać właśnie takich narracyjnych przesunięć i strukturalnych emancypacji, w których kobiece doświadczenie jest nie tylko reprezentowane, lecz także swoiście opowiedziane.

Innym przykładem, jaki przychodzi mi w tym kontekście na myśl, są filmowe i serialowe narracje o kobietach w potrzasku wieloświatów, takie jak *Wszystko wszędzie naraz* (*Everything Everywhere All at Once*, reż. Daniel Kwan, Daniel Scheinert, 2022) czy *Russian Doll* (2017-), lub w czasoprzestrzennej pętli retroaktywności, jak w *Nowym początku* (*Arrival*, reż. Dennis Villeneuve, 2016). Czy eksploatowany przez kino motyw uniwersum konstruowany jest inaczej w przypadku bohaterek kobiecych? W wyżej wymienionych produkcjach status ontologiczny poszczególnych uniwersów i egzystowanie bohaterek w różnych czasoprzestrzeniach mają podstawy w relacjach na linii matka – córka, a równoległość lub następstwo wydarzeń są umotywowane emocjonalnie. Afektywność – niewyraźna, niezwerbalizowana, choć silnie odczuwana – okazuje się tutaj podstawą wieloświata, który wcześniej, w męskich narracjach, zwykł być konstruowany racjonalnie i z zegarmistrzowską precyzją. W dobie rozrastających się francyz oraz w obliczu obecności narracji filmowych na całej przestrzeni medialnych konwergencji refleksja nad kobiecą doświadczeniowością i emocjonalnością w znarratywizowanym światotwórstwie to kolejne pole badań feministycznej narratologii filmowej.

### Wyemancypowane spojrzenia, podniesione głosy

Inną wartą zbadania filmową instancją narracyjną jest bohaterka – w szczególności bohaterka-fokalizatorka, która filtruje filmowe wydarzenia przez swoje doświadczenia, wiedzę i emocjonalność. Instancja focalizatora<sup>16</sup> jest dla kina głównego nurtu niezwykle istotna; nie tylko wprowadza widzów w filmowy świat i mediuje wydarzenia, lecz także – dzięki mechanizmom identyfikacji i /lub empatii – staje się pasem transmisyjnym dla ideologii filmowej. Z perspektywy historycznej niezwykle ciekawe byłoby prześledzenie sprawczości (realnego wpływu na akcje) bohaterek kobiecych – tym bardziej że tak zwany tryb melodramatyczny skłonny jest do wiktyimizacji bohaterów, a w szczególności bohaterek, które, ubezwłasnowolnione przez społeczeństwo lub historię, nie mają przywileju kształtowania własnego życia. Przyjrzenie się z kolei kobiecej focalizacji w poszczególnych filmach, nurtach, kinematografiach narodowych czy autorskich *oeuvres* pozwoli nam określić, czy światy opowiedziane przez pryzmat kobiecych doświadczeń różnią się w konstrukcji, zasadach i reprezentacjach od tych mediowanych przez mężczyzn. Dla przykładu: jak różna jest percepcja Powstania Warszawskiego przez męskiego focalizatora w *Popiele i diamentach* (reż.

Andrzej Wajda, 1958) od tej zapośredniczonej pamięcią Felicji z *Jak być kochaną* (reż. Wojciech Jerzy Has, 1963)? Kino historyczne i zawarte w nim polityki pamięci to kolejny arcyciekawy obszar badawczy dla feministycznie zorientowanej narratologii.

Innym, tym razem gatunkowo-popkulturowym zjawiskiem wartym analizy są coraz częstsze retellingi klasyków kina, w których przoduje wytwórnia Disneya. Nowe wersje powstałych dekady temu animacji nie tylko kapitalizują nostalgię, wpisując się w kulturę retro, ale są także szansą na przeprowadzenie symbolicznych reparacji: przepisanie historii w sposób uwzględniający osoby czy grupy wcześniej pominięte lub zmarginalizowane – na przykład kobiety. Najnowsze wersje *Aladyna* (*Aladdin*, reż. Guy Ritchie, 2019) czy *Króla Lwa* (*The Lion King*, reż. Jon Favreau, 2019) zdecydowanie poszerzają sprawczość postaci kobiecych względem pierwowzoru (choć nadal sytuują je na drugim planie, w rolach pomocniczek i obiektów uczuć bohaterów płci męskiej). Takie zabiegi mogą świadczyć o tendencji do odopowiadania (*denarration*<sup>17</sup>) klasycznych historii w zgodzie zarówno z polityczną koniunkturą współczesności, jak i zwykłym zapotrzebowaniem publiczności, której połowę stanowią wszakże kobiety. Przyglądanie się takim procesom to także potencjalne zadanie dla narratologii feministycznej, wykraczające jednak daleko poza konkretne dzieła w stronę ogólnych tendencji społeczno-kulturowych. Jak pisała Jennifer Alyce Machiorlatti: *feministycznie zorientowana narratologia rozumie, że nowe opowieści powstają, by przywołać przeszłość, lecz także by być ponownie opowiedziane w przyszłości*<sup>18</sup>.

Szczególnym rodzajem kobiecej focalizacji jest tak zwane kobiece spojrzenie. O ile sformułowana przez Laurę Mulvey kategoria *male gaze*<sup>19</sup> była zarówno kamieniem milowym dla filmoznawczego feminizmu, jak i prekursorskim gestem dla zorientowanej genderowo narratologii filmowej, o tyle *female gaze* zdaje się dziś kategorią wciąż niedookreśloną. Krytyczki i badaczki wciąż zastanawiają się, co tak naprawdę „kobiece spojrzenie” miałoby oznaczać – czy jedynie uprzedmiotowienie i erotyzację męskiego ciała (co wyklucza optykę lesbijską), czy przejęcie lub odzyskanie prawa do pełnej filmowej ekspresji kobiecych doświadczeń przez twórczynię znajdującą się po drugiej stronie kamery? Podobnie jak w przypadku innych ambiwalentnych kategorii, potraktowałabym tę definicyjną trudność jako szansę wielorakich operacjonalizacji, uzależnionych od specyfiki badań. Niezwykle interesująco jawią się tutaj różne subwersje oraz autotematyczne opracowania „kobiecego spojrzenia”, niezależne od identyfikacji genderowej osób stojących za kamera. W filmie *Ślicznotki* (*Hustlers*, reż. Lorene Scafaria, 2019) bohaterka, grana przez Jennifer Lopez striptizerka, jest oglądana przez swoją początkującą podopieczną. Fokalizacja i okularyzacja są tu wyraźnie kobiece, przez co scena tańca na rurze nie ma charakteru fetyszyzującego i uprzedmiotawiającego – ewokuje raczej zawodowy podziw dla tanecznego kunsztu i zdyscyplinowania ciała. Z kolei w filmie *Zaginione miasto* (*The Lost City*, reż. Aaron Nee, Adam Nee, 2022) „kobiece spojrzenie” przypisane zostaje mężczyznom. W scenie, w której wprowadzony zostaje bohater grany przez Brada Pitta, obserwujemy go oczami postaci Channinga Tatum – tempo jest zwolnione, a sylwetka eksponowana w sposób raczej budzący pożądanie niż mający na celu ekspozycję sprawczego „żelaznego ciała”<sup>20</sup>. Takie spojrzenie nie tylko dookreśla jego właści-



*Test na przyjaźń*, reż. Rachel Lee Goldenberg (2020)

ciela jako aspirującego feministę, lecz także tworzy efekt komiczny oraz ustawia relacje między mężczyznami w filmie opartym na schemacie trójkąta miłosnego.

Do kolejnych ciekawych wniosków dojdziemy, porównując focalizację, spojrzenie i głos (czyli narrację werbalną) bohaterek. Między tymi różnymi nośnikami narracji może dochodzić do interesujących napięć, a nawet konfliktów czy zaprzeczeń. Dla przykładu w filmie *Zaginiona dziewczyna* (*Gone Girl*, reż. David Fincher, 2014) mamy do czynienia ze zmienną focalizacją (raz męża, raz żony tkwiących w toksycznym związku), a co za tym idzie – zmiennym wartościowaniem postawy bohaterki fingującej własne zaginięcie. Na tę dynamikę dodatkowo wpływa jeden z najstydniejszych kobiecych monologów w historii kina: wyznanie *cool girl*, które może usprawiedliwiać nieczne czyny bohaterki w oczach (kobiecej) widowni. Kobiece głosy i spojrzenia są dziś w kinie niezwykle samoświadomym aspektem narracji, podatnym na wewnątrznarracyjne rekurse. Mogą być wykorzystane w różny, także „polifoniczny” sposób – w tym jako narzędzie krytyki.

### ***Gaslighting*, histeria, narratorka niewiarygodna**

W kontekście wspomnianej akcji #MeToo feministyczna narratologia filmowa może mieć do spełnienia niezwykle ważne zadanie. Osoby sceptyczne lub krytyczne wobec inicjatywy co rusz zastanawiają się, czy na pewno warto wierzyć (wszystkim) kobietom. Zarzut ten przedstawia kobiety jako osoby, które w swych relacjach dopuszczają się świadomych przekłamań, a w skrajnych przypadkach – są zbyt rozemocjonowane („histeryczne”) lub moralnie skompromitowane, by przekazać prawdę. Takie fałszywe zapośredniczenie w narratologii filmoznawczej badane jest od dawna i określane terminem niewiarygodności narracyjnej. Jak pisze Jacek Ostaszewski, *stopniowa utrata zaufania do postaci snującej opowieść zachęca czytelnika do wspólnej z autorem oceny jego postawy. Wówczas jednak, gdy narrator okazuje się nie być już godny zaufania, zmienia się cały efekt dzieła*<sup>21</sup>. W szczegółowym zbadaniu tego fenomenu upatrywałabym jednego z głównych zadań, by nie powiedzieć misji, feministycznej narratologii filmowej. Czy narracja filmowa przedstawia(ła) kobiety jako narratorki wiarygodne? Jak często konflikt „słowo przeciwko słowu” rozstrzygany jest przez arbitralność struktury opowiadania filmowego na korzyść mężczyzny? Czy w klasyfikowaniu mężczyzn i kobiet jako „niewiarygodnych” kino posługuje się podwójnymi standardami? Czy filmowe bohaterki, które z premedytacją konfabulują, są w konkretny sposób wizualnie reprezentowane? Te pytania postawić można zarówno w perspektywie historycznej (analizując niesławne dzieła reaganomatografii, np. *Fatalne zauroczenie* / *Fatal Attraction*, reż. Adrian Lyne, 1987/), jak i synchronicznej lub współczesnej.

*Gaslighting* – problem często podejmowany przez kino, który ostatnimi laty zajmuje coraz ważniejsze miejsce w debacie publicznej – to kolejny punkt na mapie kreślonej tu wrażliwości teoretycznej. Czy w portretowaniu i narratywowaniu psychologicznych manipulacji kino zawsze stawało po dobrej stronie? Narracyjne dyskredytowanie kobiet jako instancji z natury fałszywych lub skłonnych do kłamstwa nie wyczerpuje jednak całego potencjału fenomenu niewiarygodnych narratorek. Ciekawym i przewrotnym zabiegiem byłoby potraktowa-

nie niewiarygodności narracyjnej w sposób, w jaki Thomas Elsaesser opisywał „produktywne patologie”: nie jako defekty poznawcze, lecz sposoby percepcji rzeczywistości alternatywne wobec normatywnej racjonalności<sup>22</sup>. Badacz opisywał schizofrenię i paranoję w kontekście bohaterów płci męskiej, gdyż silnie zmaskulinizowany był podówczas sam nurt *mind-game films*. Jednak w momencie, w którym fenomen filmowych gier narracyjnych obejmuje coraz większe rejony krajobrazu audiowizualnego, warto poddać kategorię „produktywnej patologii” genderowym uzupełnieniom. Czy „histeria” – jako stereotypowe, stygmatyzujące i antynaukowe określenie przypisywanej kobietom emocjonalnej nadekspresji – mogłaby nieść w sobie wartość dodaną? W swej analizie Elsaesser podkreślał, że produktywność poznawczych patologii zasadza się na pewnych punktach oporu i potencjalnego buntu – umysł, który nie działa zgodnie z trybami racjonalnej technokracji, będzie odporny na jej manipulatorskie działania. Podobnie można byłoby rozumieć „histerię” lub przypisywaną kobietom nadafektywność – jako alternatywne modele poznawcze, krytyczne i demaskatorskie wobec opresji patriarchy lub innych hegemonicznych systemów.

## Typy i tokeny

Feministyczna narratologia filmowa może również inspirować się proajcem badań nad opowieściami – Władimirem Proppem<sup>23</sup>. Typizowanie bohaterek i bohaterów oraz przypisywanie im konkretnych funkcji fabularnych jest wszakże silnie wpisane w kino popularne. W krytycznym opisywaniu stereotypowych postaci kobiecych pojawiających się na ekranach przodują twórczynie youtubowego kanału *The Take*, które z niezwykłą pieczołowitością punktuja powtarzające się we współczesnym kinie wzorce, zaliczając do nich między innymi *bimbo* (naiwna seksbomba o złotym sercu), dziewczynę z sąsiedztwa, kujonkę, kochankę „rozbijającą” małżeństwo, „niezwykłą” dziewczynę (pozornie zwyczajną nastolatkę o ponadprzeciętnych, choć początkowo ukrytych zdolnościach – jak Katniss Everdeen z *Igrzysk śmierci / The Hunger Games*, reż. Gary Ross, 2012/ albo Bella Swan ze *Zmierzchu / Twilight*, reż. Catherine Hardwicke, 2008/), wyluzowaną mamuszkę, złą *girlboss*, wredną dziewczynę, królową chłodu, interesowną manipulatorkę (*gold digger*), a także wiele innych typów interseksjonalnie związanych z rasą lub klasą. Większość z nich ma konkretne miejsce w fabule i w sposób konwencjonalny wpływa na filmowe wydarzenia, na przykład dokonując wyborów (ratowanie świata, kariera, wejście w związek) lub uczestnicząc w różnorodnych konfliktach. Niezwykle interesujące jest badanie modyfikacji owych funkcji, na przykład w kontekście kobiecego upodmiotowienia i zmiennej ewaluacji kobiecych postaw.

Rewersem aktywnej, samoświadomej i sprawczej bohaterki jest bowiem bohaterka-token (w codziennej polszczyźnie pogardliwie określana mianem „paprotki”), funkcjonalizowana raczej jako przedmiot niż podmiot narracji. Tokenami były kobiece postaci opisane we wspomnianym wcześniej słynnym eseju Laury Mulvey *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* – ich uprzedmiotowienie służyło ekspresji męskiej aktywności i katalizowało męskie pożądanie. To wszakże nie jedyny przykład tokenizacji kobiety w narracji filmowej. Niepokojąco częstym motywem fabularnym jest „kobieta w lodówce”. W jednym z wydań

komiksu o Zielonej Latarni bohater odkrywa, że jego partnerka została zamordowana przez arcywroga, a jej ciało zostało włożone do lodówki. To drastyczne rozwiązanie, które miało stworzyć i napędzać konflikt między protagonistą a antagonistą, od tej pory stało się synekdochą zabiegów narracyjnych skazujących kobiety na śmierć jedynie po to, by wygenerować nową linię fabularną lub charakterologicznie rozwinąć bohatera płci męskiej. W tej (charakterystycznej na przykład dla filmografii Christophera Nolana) konwencji kobieta staje się tokenem żałoby mężczyzny i jest niejako podwójnie odpodmiotowana. Nie tylko ginie na samym początku filmu lub w przedakcji, lecz także istnieje w narracji najczęściej dzięki retrospekcjom ewokowanym przez głównego bohatera – jest ubezwłasnowolniona skrajnie idealizującym męskim spojrzeniem i nie istnieje poza optyką partnera.

Wyodrębnieniu kobiecych typów i tokenów w sukurs mogą przyjść rozwijające się coraz prężniej badania ilościowe, które z powodzeniem można włączyć do narzędzi feministycznej narratologii filmowej. Od wielu lat czyni tak zresztą zespół badawczy prowadzony przez Stacey Smith w ramach Annenberg Inclusion Initiative<sup>24</sup>. Skalkulowanie częstotliwości występowania w kontekście genderowym nie tylko pewnych konwencji charakterologicznych, ale także aspektów narracji (np. retrospekcji, wyborów, których dokonują bohaterowie, zwrotów akcji, elips, pętli czasoprzestrzennych itp.) mogłoby stanowić bardzo dobrą podstawę do dalszych badań jakościowych, a być może szansę, by zmienić utarte stereotypy i postawić nowe hipotezy.

### Między teoriami, w gąszczu wyzwań

Narratologia feministyczna stoi – i najprawdopodobniej zawsze stać będzie – przed wieloma wyzwaniami związanymi zarówno z samymi metodami, jak i przedmiotem badań. Jednym z nich może być brak „korpusu tekstów”, które możemy potraktować jako klasyczne, kanoniczne lub wzorcowe. Innym zagrożeniem może się okazać perspektywa esencjalizująca – redukująca narratologię feministyczną do perspektywy zachodniej, białej i heteroseksualnej. O ile lekarstwem na drugie zagrożenie jest zapewne włączenie – tak do badań ogólnych, jak i szczegółowych – kategorii interseksyjności, o tyle pierwsze wyzwanie należałoby postrzegać jako szansę lub przynajmniej element „klęski urodzaju” od lat nawiedzającej szeroko pojętą narratologię. Jeszcze w 2003 r. Ansgar Nünning w tekście *What Is Narratology?*<sup>25</sup> wyróżnił kilkadziesiąt (!) odłamów współczesnej narratologii, przypisując doń czołowe badaczki i badaczy. Jak nietrudno się domyślić, niektóre nazwiska (np. Monika Fludernik czy Manfred Jahn) pojawiają się przy wielu szkołach teorii opowieści. Nie świadczy to bynajmniej o rozszczepieniu osobowości współczesnych narratologów, lecz raczej o wewnętrznym bogactwie i zróżnicowaniu narratologii jako jednej z najważniejszych dyscyplin współczesnej humanistyki, przypominającej rozgwieżdżony nieboskłon o wielu konstelacjach. Narratologia feministyczna może wszakże wchodzić w różnorakie interakcje z innymi narratologiami: korporalną, queerową, kognitywną, poststrukturalistyczną, afektywną, transmedialną, naturalną czy antropologiczno-kulturową, by wspomnieć tylko niektóre.



Wymieniając potencjalne sojusze teoretyczne, nie odrywałabym się bynajmniej od głównego nurtu narratologii filmowej, zapoczątkowanego przez kognitywistów, w szczególności Davida Bordwella<sup>26</sup> i Edwarda Branigana<sup>27</sup>. Sensotwórczy potencjał narracji filmowej oraz dowartościowanie widza w procesie współtworzenia filmowego sensu to także potencjalne obszary feministycznej analizy, zarówno w wymiarze teoretyzowania o hipotetyczno-modelowych widzkach, jak i badań widowni opartych na przykład na najnowszych osiągnięciach neuronauki<sup>28</sup>. Mam tu szczególnie na myśli emocjonalny komponent teorii kognitywistycznych, związany z redefinicją kinowej empatii jako kognitywno-afektywnej relacji widza z filmem<sup>29</sup>. Dla przykładu: czy konkretny tryb narracji (sposób opowiadania, dynamika montażu, intensywność dramaturgii) wpływa na różny stopień odbiorczego zaangażowania w zależności od płci kulturowej? Czy mężczyźni angażują się w narracje o kobietach w taki sam sposób jak w te o mężczyznach? W końcu – czy postulowana przez kognitywistów racjonalna rekonstrukcja fabuły przez widzów może przebiegać inaczej w przypadku mężczyzn i kobiet (np. w kontekście uwarunkowań ról społecznych)? Nawet jeśli nie otrzymamy wiążących odpowiedzi na powyższe pytania, już samo ich zadanie może być produktywne dla refleksji nad filmem i widzem.

Ponad wszystko jednak należy podkreślić nierozzerwalność feministycznej narratologii filmowej z tak zwanymi narratologiami transmedialną<sup>30</sup> oraz postklasyczną. Badając współczesne kino, należy mieć świadomość jego medialnego uwarunkowania i uwikłania w różnorakie relacje produkcyjne. Celem narratologii filmowej byłoby w tym kontekście ukazanie genderowego aspektu narracji w zależności od różnych mediów i typów kina. Dlaczego w uniwersum superbohaterów bohaterki kobiece zyskują przestrzeń w serialach przeznaczonych na platformy streamingowe, a marginalizowane są w wysokobudżetowych widowiskach kinowych? Czy kobiety są pełnoprawnymi mieszkankami medialnych uniwersów opartych o światotwórczy model narracji? Jak różne media wizualne mogą wzajemnie inspirować się w wiarygodnym i jak najpełniejszym opowiadaniu o kobiecych doświadczeniach? Pytania z gruntu transmedialnego warto tym bardziej zadawać poza wymiarem fikcjonalno-tekstualnym. „Postklasyczność” współczesnej narratologii kładzie bowiem nacisk na jej kontekst, poszerzając granice rozumienia narracji jako struktury opowieści czy relacji sjużetu/dyskursu oraz fabuły/historii. Feministyczna narratologia filmowa powinna zatem badać nie tylko filmowe struktury opowiadania, lecz także pozatekstualne narracje kobiet i o kobietach. Włączenie w ten obszar krytyki i piśmiennictwa filmowego oraz medialnej dyskusji nad rolą kobiet w przemyśle filmowym (np. wokół inicjatyw #MeToo czy *Time's Up*), analiza metanarracji o kinie, oralnych i piśmiennych świadectw widzek, wsłuchiwanie się w opowieści kobiet tworzących kino (aktorek, reżyserek, scenarzystek, operatorek, koordynatorek intymności itd.) – to kompleksowy i ambitny projekt stojący przed paratekstową narratologią tyleż filmu, co kina i szeroko pojętej kultury filmowej.

Tkając tę teoretyczną utopię, warto jednak pamiętać o jednym – feministyczna narratologia filmowa nie ma ambicji totalizujących ani systemowych. Ma raczej dostarczać niepełnego, łatwego w rekonfiguracji i podatnego na uzupełnienia zestawu narzędzi, które będą pragmatycznie dobierane w zależności od przedmiotu badań. Utylitaryzm tej propozycji teoretycznej winien iść w parze z jej potencjałem krytycznym i demaskatorskim.

## Negatywy narracji i opowieści o feminizmie

Równie interesująca, co badanie funkcjonowania kobiet w narracjach filmowych, jest analiza ich nieobecności. Feministyczna narratologia filmowa zawierałaby w tym kontekście wyraźny projekt „narratologii negatywnej”<sup>31</sup>, w której koncentrujemy się na tym, co nieopowiedziane. Jaka naprawdę jest skala odmawiania kobietom prawa do tworzenia narracji filmowych i bycia ich centrum? Czy jest to historycznie i geograficznie zmienne? W tym kontekście niezwykle ciekawa jest idea dysnarratywii – niezdolności do opowiadania historii lub narratywizowania doświadczeń<sup>32</sup>. Czy domyślnym stanem kobiet była (jest?) właśnie społeczno-kulturowa dysnarratywia, w której odbierano nam prawo do autonarracji? W jaki sposób różne tryby opowiadania kinowego normalizowały kobiecie milczenie i niewidzialność? Rewersem tych pytań może być redefinicja tego, co postrzegamy jako aspekty lub „silniki” narracji. Powszechnie jest jej rozumienie w ujęciu syntaktycznym – jako montażowej konfiguracji scen i ujęć, z prymatem linearności motywowanej ważnymi punktami na fabularnej osi czasu: ekspozycja, związaniem akcji, zwrotami, punktem kulminacyjnym itd. Czy można skierować analizę w stronę nieco innej, być może alternatywnej semiotyki, związanej z elementami filmu tradycyjnie kobiecymi i/lub przez kobiety tworzonymi, na przykład kostiumami i charakteryzacją? Czy mają one potencjał narracyjny? W jaki sposób za pomocą koloru, kroju, nawiązań modowych można opowiedzieć historię? Włączenie tych aspektów w obręb narratologii to także rodzaj upodmiotowienia twórczyń kobiecych: kostiumografek i charakteryzatorek, dla historii kina wszakże niezwykle ważnych.

Kończąc refleksje nad feministyczną perspektywą badań opowieści kinowych, warto przywołać jeszcze jedną perspektywę – metanarracyjną. W ostatnim czasie, w szczególności w Hollywood, ale także w artystycznym i festiwalowym kinie europejskim, da się dostrzec ewidentną zmianę narracji o obecności kobiet w przemyśle filmowym. Postulat zwiększonej obecności kobiet za kamerą jest powszechnie podzielany, a przynajmniej trudno wskazać wyraźne głosy sprzeciwu. Nastroj ten odzwierciedla wiele produkcji kinowych i serialowych – przepisujących historie kobiet i skupiających się na silnych bohaterkach płci żeńskiej – w których niezwykle wyraźne jest antypatriarchalne przesłanie. Być może na naszych oczach rozwija się „wielka narracja kinowego feminizmu”, która (nie przymierzając) ma podobny cel do wielkich narracji opisanych przez Jeana-François Lyotarda – ukazuje postęp, *empowerment* i dążenie ku równości. Składają się na nią rozliczne świadectwa kobiet filmu, które demaskując przemoc, mówią zarówno *me too*, jak i *time's up*. Tego typu opowieści spełniają główne antropologiczne funkcje samej narracji – są kompensacją i pocieszeniem, ale także nadaniem sensu doświadczeniom, które powinny pozostać na zawsze zamkniętą kartą historii. Czy taka „wielka narracja” przyniesie autentyczny progres – czy wręcz odwrotnie: zostanie zdemaskowana jako jeszcze jeden z fabrykujących zgodę elementów hegemonicznego patriarchy – czas pokaże. Na razie bądźmy władczyniami spojrzeń, dysponentkami głosu i paniami własnych opowieści.

- <sup>1</sup> S. S. Lanser, *Toward a Feminist Narratology*, „Style” 1986, t. 20, nr 3.
- <sup>2</sup> R. Warhol, *Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot*, „PMLA: Publications of the Modern Language Association of America” 1986, t. 101, nr 5.
- <sup>3</sup> S. S. Lanser, *Gender and Narrative*, w: *The Living Handbook of Narratology*, red. P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier, W. Schmid, Hamburg University, Hamburg 2013, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/86.html> (dostęp: 11.06.2022).
- <sup>4</sup> Na potrzeby tekstu posługuję się następującym rozróżnieniem: przymiotnik „feministyczny” będą odnosić do wyraźnie ideologicznie zorientowanych dyskursów teoretycznych, a także filmów o określonej polityczności. Z kolei określenie „kobiece” będą rezerwować dla bardziej neutralnego i deskryptywnego katalogowania, przede wszystkim filmowych opowieści o kobietach i/lub przez kobiety tworzonych.
- <sup>5</sup> J. A. Machiorlatti, *Implications of a Feminist Narratology: Temporality, Focalization and Voice in the Films of Julie Dash, Mona Smith and Trinh T. Minh-ha*, manuskrypt pracy doktorskiej, Wayne State University Dissertations, Detroit 1996, [https://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2673&context=oa\\_dissertations](https://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2673&context=oa_dissertations) (dostęp: 11.06.2022).
- <sup>6</sup> R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.
- <sup>7</sup> S. S. Lanser, *Gender and Narrative...* dz. cyt.
- <sup>8</sup> Zob. D. Herman, *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology*, „PMLA: Publications of the Modern Language Association of America” 1997, t. 112, nr 5; *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, red. J. C. Meister, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2005; *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, red. J. Alber, M. Fludernik, Ohio State University Press, Columbus 2010; *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*, red. J. Alber, P. K. Hansen, Walter de Gruyter, Berlin – Boston 2014.
- <sup>9</sup> D. Punday, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave Macmillan, New York – Basingstoke 2003, s. 15. Cyt. za: M. Stańczyk, *Faldy czasoprzestrzenne. Ucieleśnianie narracji we współczesnym kinie polskim*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2020, nr 3, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/>
- nie-obecnosc-narracji-filmowej/23/faldy-czasoprzestrzenne-ucieleśnianie-narracji-we-współczesnym-kinie-polskim/749#k16 (dostęp: 11.06.2022).
- <sup>10</sup> M. Stańczyk, dz. cyt.
- <sup>11</sup> M. Fludernik, *Towards a “Natural” Narratology*, Routledge, London 1996, s. 12.
- <sup>12</sup> M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2016, s. 88.
- <sup>13</sup> Na gruncie narratologii filmowej odmienne poglądy na temat istnienia spersonifikowanego narratora filmowego mieli Seymour Chatman (twierdzący, że każda opowieść wymaga nadawcy; zob. S. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca 1990, s. 3) oraz David Bordwell (krytykujący redukcje wieloaspektowej narracji filmowej do jednej upostaciowionej instancji za *poddawanie się antropomorficznej fikcji*; D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 62).
- <sup>14</sup> S. S. Lanser, *Toward a Feminist...* dz. cyt., s. 349.
- <sup>15</sup> D. Bordwell, dz. cyt., s. 157.
- <sup>16</sup> Zagadnienie focalizacji i fokalizatorów zostało opisane między innymi w następujących publikacjach: M. Bał, *Fokalizator*, w: *też, Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 149-165; B. Niederhoff, *Focalization*, w: *The Living Handbook of Narratology*, red. P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier, W. Schmid, Hamburg University, Hamburg 2011, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/18.html> (dostęp: 11.06.2022).
- <sup>17</sup> Zob. B. Richardson, *Denarration*, w: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. M.-L. Ryan, D. Herman, M. Jahn, Routledge, London – New York 2005; B. Richardson, *Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others*, „Narrative” 2001, t. 2, nr 9.
- <sup>18</sup> J. A. Machiorlatti, dz. cyt., s. 115.
- <sup>19</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992.
- <sup>20</sup> Autorką tego polskiego tłumaczenia terminu *hard bodies* jest Elżbieta Durys. Zob. E. Durys, *Amerykańskie popularne kino polityczne w latach 1970-2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
- <sup>21</sup> J. Ostaszewski, *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 60.

- <sup>22</sup> T. Elsaesser, *The Mind-Game Film*, w: *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. W. Buckland, Wiley-Blackwell, Oxford 2009, s. 24-30.
- <sup>23</sup> W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.
- <sup>24</sup> Raporty z badań ilościowych dostępne są na stronie: <https://annenbergl.usc.edu/research/aai> (dostęp: 11.06.2022).
- <sup>25</sup> A. Nünning, *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, w: *Narratology or Narratologies?*, red. T. Kindt, H.-H. Müller, Walter de Gruyter, Berlin 2003, s. 249-250.
- <sup>26</sup> Zob. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, dz. cyt.; tenże, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley 2006.
- <sup>27</sup> Zob. E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, Abingdon 1992; tenże, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Motouton Publishers, Berlin 2010; tenże, *Schemat fabularny*, tłum. J. Ostaszewski w: *Kognitywna teoria filmu*, red. J. Ostaszewski, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 112-154.
- <sup>28</sup> Zob. E. Twardoch-Raś, *Ucieleśnienie, narracyjne wchłonięcie, afektywność i „neurofilmowość”*. *Perspektywy badań nad narracyjnością filmu fabularnego*, w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017.
- <sup>29</sup> A. D’Aloia, *The Character’s Body and the Viewer: Cinematic Empathy and Embodied Simulation in the Film Experience*, w: *Embodied Cognition and Cinema*, red. M. Coëgnarts, P. Kravanja, Leuven University Press, Leuven 2015, s. 196.
- <sup>30</sup> W polskim piśmiennictwie najpełniejszym jak do tej pory przeglądem nurtów tej dyscypliny jest publikacja *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, dz. cyt.
- <sup>31</sup> Por. J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2018, s. 275.
- <sup>32</sup> K. Young, J. Saver, *The Neurology of Narrative*, „SubStance” 2001, t. 30, nr 1-2, s. 75.

## Barbara Szczekała

Doktor nauk o sztuce, filmoznawczyni. Autorka książki *Mind-game films. Gry z narracją i widzom* (2018) wyróżniona nagrodą Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami w kategorii „najlepszy debiut”. Zastępczyni redaktora naczelnego czasopisma „Ekran”. Interesuje się zjawiskami kina współczesnego, narracją filmową i doświadczeniem odbiorczym.

## Bibliografia

- Bal, M.** (2012). *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. (Publikacja oryginału: 1985).
- Barthes, R.** (1968). Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań (tłum. W. Błońska). *Pamiętnik Literacki*, (4), ss. 327-359.
- Bordwell, D.** (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D.** (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Branigan, E.** (1992). *Narrative Comprehension and Film*. Abingdon: Routledge.
- Branigan, E.** (1999). Schemat fabularny (tłum. J. Ostaszewski). W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu* (ss. 112-154). Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.

- Branigan, E.** (2010). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton Publishers.
- Chatman, S.** (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- D'Aloia, A.** (2015). The Character's Body and the Viewer: Cinematic Empathy and Embodied Simulation in the Film Experience. W: M. Coëgnarts, P. Kravanja (red.), *Embodied Cognition and Cinema* (ss. 187-199). Leuven: Leuven University Press.
- Elsaesser, T.** (2009). The Mind-Game Film. W: W. Buckland (red.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (ss. 13-41). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Fludernik, M.** (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.
- Lanser, S. S.** (1986). Toward a Feminist Narratology. *Style*, 20 (3), ss. 341-363.
- Lanser, S. S.** (2013). Gender and Narrative. W: P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier, W. Schmid (red.), *The Living Handbook of Narratology* (wyd. online: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/86.html>). Hamburg: Hamburg University.
- Machiorlatti, J. A.** (1996). *Implications of a Feminist Narratology: Temporality, Focalization and Voice in the Films of Julie Dash, Mona Smith and Trinh T. Minh-ha*. Rozprawa doktorska. Detroit: Wayne State University Dissertations.
- Mulvey, L.** (1992). Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne (tłum. J. Mach). W: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej* (ss. 95-107). Kraków: Universitas.
- Niederhoff, B.** (2011). Focalization. W: P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier, W. Schmid (red.), *The Living Handbook of Narratology* (wyd. online: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/18.html>). Hamburg: Hamburg University.
- Nünning, A.** (2003). What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. W: T. Kindt, H.-H. Müller (red.), *Narratology or Narratologies?* (ss. 239-275). Berlin: Walter de Gruyter.
- Ostaszewski, J.** (2010). Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym. *Kwartalnik Filmowy*, (71-72), ss. 60-74.
- Ostaszewski, J.** (2018). *Historia narracji filmowej*. Kraków: Universitas.
- Propp, W.** (1968). Morfologia bajki (tłum. S. Balbus). *Pamiętnik Literacki*, (4), ss. 203-242.
- Przyłipiak, M.** (2016). *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*. Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Punday, D.** (2003). *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. New York – Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Richardson, B.** (2001). Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others. *Narrative*, 9 (2), ss. 168-175.
- Richardson, B.** (2005). Denarration. W: M.-L. Ryan, D. Herman, M. Jahn (red.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (ss. 100-101). London – New York: Routledge.
- Stańczyk, M.** (2020). Fałdy czasoprzestrzenne. Ucieleśnianie narracji we współczesnym kinie polskim. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, (3), <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/nie-obecnosci-narracji-filmowej/23/faldy-czasoprzestrzenne-ucieleśnianie-narracji-we-współczesnym-kinie-polskim/749>
- Twardoch-Raś, E.** (2017). Ucieleśnienie, narracyjne wchłonięcie, afektywność i „neurofilmowość”. Perspektywy badań nad narracyjnością filmu fabularnego. W: K. Kaczmarczyk (red.), *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania* (ss. 189-250). Kraków: Universitas.

**Warhol, R.** (1986). Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot. *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 101 (5), ss. 811–818.

**Young, K., Saver, J.** (2001). The Neurology of Narrative. *SubStance*, 30 (1-2), ss. 72–84.

**Keywords:**

film narration;  
narratology;  
feminism;  
women's cinema;  
gender;  
feminist narratology

**Abstract**

Barbara Szczekała

**A Feminist Film Narratology: Several Questions, Few Answers**

The article serves as an introduction to feminist film narratology, outlining its goals, challenges, analytical tools, and the initial operationalization and analytical utility. Feminist film narratology is understood as a sub-discipline of narratology which concerns both narratives created by women and narratives on women. The metacritical and revisionist aspect of feminist film narratology is emphasized as a critical reflection serving to expose the illusory (male) universalism in traditional and structuralist propositions of narrative theory. Feminist film narratology is set in the context of other variations of narratology, primarily: corporeal (Punday, Stańczyk), natural (Fludernik), cognitive (Bordwell, Branigan), transmedial, and postclassical (Herman). One of the main categories used in the text is the concept of experientiality (Fludernik), according to which the narrative is capable of reproducing actual human experiences. This includes specifically women's experiences related to socio-cultural inequality and bodily affect.