

„Kwartalnik Filmowy” nr 109 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.264>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Tomasz Klys
Uniwersytet Łódzki
<http://orcid.org/0000-0001-7443-9479>

O subiektywizacji w filmie raz jeszcze

Słowa kluczowe:

narracja filmowa;
subiektywizacja;
fokalizacja

Abstrakt

W książce *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie* (2019) Robert Birkholz omawia problematykę zastosowania w filmie fabularnym funkcjonalnego ekwiwalentu literackiego chwytu mowy pozornie zależnej. Temat ten autor rzutuje na tło zagadnienia subiektywizacji w filmie fabularnym, przywołując historię technik subiektywizacyjnych w historii kina i historyczny zarys tej problematyki w badaniach filmoznawczych. Ekwiwalent ten zostaje nazwany subiektywizacją zapośredniczoną. Opisanie tej kategorii jest możliwe na tle refleksji nad relacjami między perspektywą instancji narracyjnej a perspektywą postaci przedstawionej. Autor wykorzystuje przejęte z teorii literatury kategorie focalizacji zewnętrznej i wewnętrznej. Decydująca jest kategoria focalizacji wewnętrznej i jej podział na narratywicję, personifikację i subiektywizację. W drugiej części pracy autor demonstruje przydatność przywołanych i wypracowanych przez siebie narzędzi pojęciowych w drobiazgowych analizach pięciu filmów, których formalną dominantą jest subiektywizacja zapośredniczona.



Książka Roberta Birkholca *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie* ma wszystkie zalety, które powinny charakteryzować intelektualnie inspirującą rozprawę naukową z humanistyki: trafne znalezienie nieopisanego dotąd szerszego obszaru badań, horyzont intelektualny, wyrażający się choćby w bogatej literaturze i umiejętnym jej stosowaniu, precyzję pojęciową, ciekawość poznawczą, klarowność logiczną i – *last but not least* – stylistyczną elegancję wywodu. Do tego wykazu dodałbym jeszcze odwagę autora – we współczesnej teorii filmu panuje „literaturofobia”, nieomal nakazująca badaniom nad filmem rezygnację z narzędzi, metod i pojęć wypracowanych przez teorię literatury. Tendencja emancypacyjna, poniekąd zrozumiała w kontekście dążenia do autonomii i określenia *differentiae specificae* dziedziny, doprowadziła po latach do nadmiernego chyba uzależnienia filmoznawstwa od

socjologii i antropologii, i zapominania o tym, że są one czyimiś wypowiedziami, domagającymi się hermeneutyki tekstami i zazwyczaj też dziełami artystycznymi, potrzebującymi opisu, analizy i interpretacji ich formy. Birkholc, wychodząc od pewnej kategorii teoretycznoliterackiej, nie jest bynajmniej naiwny i anachroniczny – znajduje funkcjonalny ekwiwalent tej kategorii, znakomicie opisuje jego *modus faciendi* w korpusie konkretnych dzieł filmowych, a jednocześnie prezentuje formę, styl i chwyt artystyczne, które go konstruują.

Kategorią, która zainspirowała autora, jest mowa pozornie zależna, chwyt narracyjny znany zarówno z klasycznej powieści realistycznej, jak i – a może przede wszystkim – z literatury modernizmu. Jak wiadomo, w mowie pozornie zależnej dochodzi do nakładania się dwóch perspektyw: instancji narracyjnej (jest ona formalnym podmiotem dyskursu w miejscu zastosowania tego chwytu) i postaci przedstawionej (jej faktyczny „głos” czy „punkt widzenia” dominuje, choć ona sama formalnie nie jest podmiotem narracji w danym ustępie tekstu). Birkholc rzeczowo i rzetelnie przedstawia historię oraz rozmaite funkcje, jakie może pełnić mowa pozornie zależna w literaturze, zwracając szczególną uwagę na funkcjonalność w analizie tego typu narracji kategorii fokalizacji – wewnętrznej (od postaci) i zewnętrznej (od instancji narracyjnej). Wśród najistotniejszych funkcji tego typu narracji autor wymienia reprezentację toku myślowego, percepcji, doświadczenia i horyzontu społeczno-kulturowego postaci, i jednocześnie ich rozróżnienie z horyzontem czy światopoglądem instancji narracyjnej.

Autor ma świadomość nieprzekładalności osadzonej w języku kategorii mowy na zupełnie odmienny system semiotyczny czy też zupełnie inne medium, jakim jest audiowizualne, choć przede wszystkim wizualne, medium filmowe. Toteż problematykę funkcjonalnego ekwiwalentu mowy pozornie zależnej w filmie wiąże z zagadnieniem subiektywizacji w fabule, przywołując przy okazji zarówno historię technik subiektywizacyjnych w historii kina, jak i historyczny zarys tej problematyki w badaniach filmoznawczych. Po czym rozważa kwestię funkcjonalnego ekwiwalentu mowy pozornie zależnej, nazywając go subiektywizacją zapośredniczoną. Opisanie tej kategorii jest moż-

liwe na tle refleksji nad relacjami między perspektywą instancji narracyjnej a perspektywą postaci przedstawionej. Oczywiście, muszą tu powrócić, już bez terminologicznej adaptacji, kategorie focalizacji zewnętrznej i wewnętrznej. Decydująca jest kategoria focalizacji wewnętrznej i jej – kapitalny i wart rozpropagowania w badaniach filmoznawczych – podział na narratywizację, personifikację oraz subiektywizację.

W wypadku narratywizacji mamy do czynienia z narratorami formalnymi, czyli postaciami opowiadającymi. Personalizacja polega na zbliżeniu perspektywy zewnętrznej do perspektywy postaci, choć formalnie postać wciąż jest ukazywana przez narrację z zewnątrz. *W przypadku subiektywizacji – pisze Birkholc – uzyskujemy głębszy wgląd w perspektywę bohatera niż w personalizacji, ponieważ reprezentacji poddane zostają jego stany i odczucia – percepcja, emocje, sny czy halucynacje. Nie jest to podział rozłączny: różne typy focalizacji często ze sobą współistnieją, a granice między nimi są nieostre* (s. 90). Oczywiście w subiektywizacji stopień wewnętrznej focalizacji jest znacznie wyższy niż w przypadku personalizacji: doświadczamy wówczas świata nie tyle „z postacią” (jak w personalizacji), ile „poprzez nią”, gdyż *postać jest tu podmiotem percepcji, a narracja zostaje przefiltrowana przez jej perspektywę* (s. 96). To nie koniec dystynkcji autora – subiektywizacja może mieć postać werbalną, jak i szczególnie istotną w filmie, niewerbalną, a ta ostatnia – postać subiektywizacji stylistycznej i niestylistycznej. Ale jeszcze istotniejszy jest podział na subiektywizację bez pośrednią (daną nam np. przez strumień świadomości czy ujęcia z punktu widzenia) i subiektywizację zapośredniczoną, w której dochodzi do wyrazistej interferencji focalizacji wewnętrznej (dominującej, osadzającej nas w perspektywie postaci) z focalizacją zewnętrzną, na skutek czego struktura narracji implikuje obecność innego podmiotu, uwładnia mediację instancji z pewnego „wyższego” poziomu. I to właśnie ta subiektywizacja zapośredniczona, zwłaszcza jako subiektywizacja stylistyczna, jest poszukiwanym ekwiwalentem literackiej mowy pozornie zależnej oraz przedmiotem drobiazgowego rozbioru w przedstawionych w rozdziałach 4–8 analizach konkretnych dzieł filmowych.

Muszę stwierdzić, że problematyka zagadnienia i logika wywodu są w pierwszej, *stricte* teoretycznej części pracy bez zarzutu, a precyzja i klarowność pojęciowa budzą szczerzy podziw. Wprowadzane terminy i kategorie nie są jakąś zbędną komplikacją pojęciową, z którą powinna się uporać brzytwa Ockhama; przeciwnie, może nieco zawile brzmiące pojęcia, czy to zaczerpnięte od innych teoretyków (jak focalizacja), czy wypracowane przez samego autora (jak subiektywizacja zapośredniczona), istotnie zdają się najtrafniej ujmować zawiłą problematykę, a zaprezentowane przez autora omówienia filmów udowadniają ich funkcjonalność i operacyjną skuteczność w analizie i interpretacji dzieł.

Druga, analityczna część pracy dobitnie demonstruje przydatność przywołanych i wypracowanych przez Roberta Birkholca narzędzi pojęciowych. Analizy pięciu filmów czyta się z niemałą przyjemnością, a dzięki sprawności warsztatowej autora w opisie formy filmowej, zwłaszcza chwytów stylistycznych konstytuujących subiektywizację zapośredniczoną, omawiane dzieła jawią się czytelnikowi rozprawy bardzo wyraziście, dzięki czemu nie musi on widzianych przed laty filmów oglądać na nowo. W centrum każdej analizy znajduje się refleksja nad stylistycznym sposobem reprezentacji (przez subiektywizację zapośredniczoną) osobowości głównego bohatera filmu. W *Palacu zwłok* (*Spalovac mrtvol*, 1968) Juraja Herza tytułową postacią to nekrofil, biedermeierowski mieszcuch, zgłaszający ostatecznie akces do nazizmu, a narracja filmu przez subiektywizację zapośredniczoną przedstawia jego skandaliczne, nieświadomione pragnienia i popędy. Marcello Clerici, bohater *Konformisty* (*Il Conformista*, 1970) Bernardo Bertolucciego, z własnej woli wiąże się z włoskim faszyzmem, powodowany pragnieniem ukrycia swej „inności” przez manifestację „normalności”, za którą błędnie bierze alians z totalitarną władzą. Akces ten pogłębia

jednak tylko alienację bohatera, a po upadku reżimu jego wewnętrzny chaos powraca ze zdwojoną siłą. Grzegorz Królikiewicz portretuje w *Tańczącym jastrzębiu* (1977) modelowego dla PRL reprezentanta nowej, „socialistycznej” inteligencji o chłopskich korzeniach, ukazując przez frapujące rozwiązania narracji „subiektywnej zapośredniczonej” niedopasowanie bohatera do miejskiego otoczenia oraz cenę, jaką płaci on za gwałtowne i dobrowolne wykorzenie z własnego środowiska. Mickey i Mallory, tytułowi „urodzeni mordercy” z filmu Olivera Stone’a (*Natural Born Killers*, 1994), popełniają swe szokujące zbrodnie, żyjąc swoistą „jaźnią odzwierciedloną”, ukształtowaną przez mass media, zwłaszcza telewizję. Zsubiektywizowana narracja filmu reprezentuje tę kulturowo ukształtowaną perspektywę postaci. Na koniec analiza filmu Darrena Aronofsky’ego *Requiem dla snu* (*Requiem for a Dream*, 2000) przynosi opis reprezentacji intensywnych doświadczeń cielesnych bohaterów tego filmu, powodowanych przez narkotyki, tabletki psychoaktywne, kurację odchudzającą i seks. Doświadczenia te wiodą do klęski marzeń i fizycznej autodestrukcji postaci, a dokonany przez autora opis oczywiście uwypukla ich przedstawienie za pomocą środków stylistycznych z repertuaru subiektywizacji zapośredniczonej.

Analizy te – podkreślę jeszcze raz – są znakomite i naprawdę odkrywcze. Autor odślania, nazywa i interpretuje aspekty, które przy zwyczajnym, nie-analitycznym oglądzie owych filmów są odczuwane jedynie intuicyjnie i powierzchownie. Mógłbym z autorem dyskutować tylko o doborze tytułów. Rzecz w tym, że analizowane utwory są w jakimś sensie do siebie podobne. Akcja *Palacza zwłok*, *Konformisty* i *Tańczącego jastrzębia* rozgrywa się w rzeczywistości społeczeństw państw totalitarnych, a bohaterowie pierwszych dwóch filmów to dodatkowo osobowości perwersyjne i neurotyczne (w odniesieniu do bohatera czeskiego filmu można wręcz mówić o psychozie, podobnie zresztą jak w przypadku „urodzonych morderców” z filmu Stone’a). Bohaterowie wszystkich pięciu dzieł są zdecydowanie odpychający, każąc widzowi dystansować się od ich doświadczeń i postrzegania świata; to zresztą rezultat mediatyzacji subiektywizacji przez nadrzędną instancję narracyjną. Moim zdaniem w tej mediatyzacji dystans meta-instancji graniczy wręcz z mizantropią, przynajmniej w odniesieniu do głównych bohaterów filmów. Może to dawać poczucie, że poetyka subiektywizacji zapośredniczonej jest skorelowana z przedstawianiem postaci zasadniczo negatywnych, w każdym razie takich, wobec których nieodzowny jest krytyczny dystans (wydaje się, że sam autor ma tego świadomość – świadczy o tym jego uwaga, że *ta forma subiektywizacji sprzyja kreowaniu podmiotów szczególnego rodzaju: niestabilnych /s. 306/, niedookreślonych, wieloznacznych, czasem wewnętrznie sprzecznych*). Wszystkie filmy analizowane w drugiej części książki reprezentują też zbliżony paradygmat estetyczny: są to filmy post-klasyczne, które można by z grubsza zakwalifikować jako modernistyczne lub postmodernistyczne.

Na szczęście ten nieco jednostronny dobór filmów i typ bohaterów jest częściowo zrównoważony rysem historycznym w pierwszej części książki, prezentującej w zwięzły i syntetyczny sposób historię technik subiektywizacyjnych w kinie, z zaakcentowaniem zwłaszcza arcydzieł kina weimarskiego (*Gabinet doktora Caligari*, *Nerwy*, *Portier z hotelu Atlantic*) i francuskiego impresjonizmu filmowego (*Szaleństwo doktora Tube*, *Napoleon*, *Uśmiechnięta pani Beudet*, *La Glace à trois faces*), których rola w wypracowaniu rozmaitych środków wyrazu dla wyrażenia subiektywności postaci jest nie do przecenienia. A krótkie, lecz bardzo wnikliwe i warsztatowo sprawne analizy dwóch dzieł, kina niemego *Portiera z hotelu Atlantic* (1924) Friedricha Wilhelma Murnaua i *Napoleona* (1927) Abła Gance’a, unaoczniają, że „podwójna perspektywa” niekoniecznie musi ujmować osobowość „nienormalną” – możemy też przez nią spoglądać na „zwykłego człowieka” czy wielką postać historyczną, jak w wymienionych przykładach.

Reasumując – odkrywczą, zajmującą w lekturze i świetnie napisaną książka Roberta Birkholca demonstruje, że teoria filmu inspirowana teorią literatury nie powiedziała jeszcze ostatniego słowa.

Robert Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Universitas, Kraków 2019

Tomasz Kłys

Filmoznawca, absolwent kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim, obecnie profesor Uniwersytetu Łódzkiego i pracownik Katedry Filmu i Mediów Audiowizualnych tejże uczelni. Obszarem jego zainteresowań badawczych jest m.in. filmowa narratologia, teoria diegezy oraz kino niemieckie z okresu Republiki Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy. Autor książek: *Film fikcji i jego dominanty* (1999), *Dekada doktora Mabuse* (2006), *Od Mabusego do Goebbelsa* (2013), współautor (wraz z E. Nurczyńską-Fidelską, P. Sitarskim i K. Klejsą) podręcznika *Kino bez tajemnic* (2009).

Bibliografia

Birkholc, R. (2019). *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*. Kraków: Universitas.

Keywords:

film narrative;
subjectivization;
focalization

Abstract

Tomasz Kłys

On Subjectivisation in Film Again

Robert Birkholc's book *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie* [*The Double Perspective. On Mediated Subjectivisation in Film*] (2019) is devoted to the use of a functional equivalent of the literary device of free indirect speech in narrative film. The author projects this topic onto the broader background of subjectivization in the fiction film (i.e. the different techniques of subjective narration in film history and the history of this topic in film studies). Birkholc calls this film equivalent of free indirect speech "mediated subjectivisation". He describes this category against a reflection on the relationship between the perspective of the narrative instance and the perspective of the film character. The author uses the notions of external and internal focalization, borrowed from the theory of literature. The category of internal focalization and its differentiation into narrativisation, personification and subjectivisation is the final and decisive tool for the meticulous analyses of five films in the second part of the book; according to the author, the formal dominant of these films is the mediated subjectivisation.