

Teoria opowiadania Ricka Altmana

ALICJA HELMAN

Rick Altman, profesor prestiżowego University of Iowa, jest znany przede wszystkim jako teoretyk gatunku. Pojęcie gatunku było dlań centrum krystalizacji koncepcji, wokół której budował zespół hipotez badawczych i próbował odpowiedzieć na postawione przez siebie fundamentalne pytania¹. Altman nie tyle zmieniał swoje tezy i założenia, ile je stale rozbudowywał, sięgając zarówno do samych idei, jakie pojawiały się w teorii, jak i rozszerzając pole obserwacji. Być może należałoby zaryzykować tezę, w myśl której jego najnowsza książka *A Theory of Narrative*² także wyrosła z potrzeby dopełnienia o całkowicie nowy wątek refleksji genologicznej. Choć oczywiście jest to pozycja w pełni autonomiczna, której znaczenie spełnia się w kręgu teorii narratologicznych.

Współczesne teorie opowiadania filmowego polski czytelnik łączy przede wszystkim z nazwiskami Davida Bordwella i Edwarda Branigana³. Udostępnione zostały we fragmentarycznych przekładach i skomentowane także na gruncie naszej literatury przedmiotu⁴. Książka Altmana nie jest jednak kolejną pozycją tej samej proveniencji, jest w fundamentalny sposób odmienna.

O ile literatura filmoznawcza jest poświęcona problematyce *stricte* specyficznej dla przedmiotu badań, to znaczy zagadnieniu opowiadania filmowego, Altman buduje teorię uniwersalną, interesuje go opowiadanie w sztuce w ogóle.

Pogląd, iż opowiadanie nie jest przypisane wyłącznie sztukom rozwijającym się w czasie, lecz fenomenem uniwersalnym, manifestującym się wszelako na gruncie różnych sztuk w sposób odmienny, nie jest nowy. W dziejach myśli filmowej przejawiał się od samego początku przeświadczeniem, że opowiadać można zarówno słowem, jak i obrazem bądź kombinacją tych dwu czynników. Tym, co w pierwszej kolejności interesowało badaczy, były różnice między literackimi i filmowymi (czy też raczej obrazowymi) sposobami opowiadania. Tym, co czyni koncepcję Altmana oryginalną, jest położenie akcentu nie na różnice, lecz na podobieństwa. Podkreślając wyjątkową kulturową doniosłość opowiadań, wszechobecność i uprzywilejowaną pozycję praktyki opowiadania, Altman utrzymuje, że jest to rezultat jej podatności na zmianę formy. Teza została sformułowana nader śmiało – opowiadanie zachowuje tożsamość bez względu na rodzaj medium, w istocie jest od medium niezależne. By móc tę tezę udowodnić, przeprowadzając całe wiodące ku niej rozumowanie, nieodzowna okazuje się rewizja istniejącej tradycji, nie tylko długiej, bo wywodzącej się od Arystotelesa, lecz też niezmiernie obfitej materiałowo. Ta właśnie tradycja w swoisty sposób zorientowana „przyliteracko”, by posłużyć się terminem popularnym na naszym gruncie, jest dla współczesnych badaczy nie tyle pomocą, ile obciążeniem. Definicje opowiadania, i starsze, i nowsze, wychodzą nadal od kategorii Arystotelesa, a przede wszystkim od pojęcia akcji

(*plot*). Standardem stało się przeświadczenie, iż opowiadania muszą być koheren-
tne, mieć początek, środek i zakończenie, a części te winny być motywowane re-
lacją przyczynowo-skutkową. Wielu badaczy współczesnych, jak np. Roland
Barthes, Algirdas Greimas czy Gerard Genette nadal wychodzi od pojęcia akcji.
Nie inaczej, nader „klasycznie” brzmi definicja Branigana, nieodległa od Arysto-
teleasa, którą tu przypomnimy dla przykładu: *W opowiadaniu osoba, rzecz lub sy-
tuacja przechodzi pewien rodzaj zmiany, a zmianę tę określa sekwencja właściwości
przypisanych tej rzeczy w różnym czasie. Opowiadanie jest sposobem doświadczania
zbioru zdań lub obrazów (lub gestów, lub ruchów tanecznych etc.), które łącznie
wyznaczają początek, środek i koniec czegoś* ⁵.

Konieczność wyjścia poza tę tradycję wymaga przekroczenia jej podstawowego
ograniczenia, jakim było uwzględnienie stosunkowo wąskiego korpusu tekstów i jed-
nego tylko typu opowiadania. Dlatego też Altman przyjmuje następujące założenia:

1. Należy brać pod uwagę duży zróżnicowany korpus tekstów, jak czynili to
wcześniej Michaił Bachtin, Robert Scholes, Robert Kellog i James Phelan ⁶.

2. Zachować równowagę między ograniczeniami i inkluzją.

3. Unikać ograniczenia do jednego kryterium.

4. Nie mylić subkategorii z kategorią.

W definicjach winno się brać pod uwagę:

1. Materiał opowiadania.

2. Aktywność narracyjną (obecność instancji narracyjnej).

3. Aktywność czytelnika (*narrative drive*).

Ad. 1. Akcja ma charakter centralny, dlatego wielu badaczy ogranicza się do
niej (wzrost i upadek, strata i odzyskanie, pragnienie i zdobycie), pomijając inne
nieodzowne czynniki, na przykład postaci. Ich specyficzną rolę uwzględniają je-
dynie Seymour Chatman, Gerald Prince i Mieke Bal ⁷, a przecież opowiadania za-
leżne są od działań postaci.

Ad. 2. Świat jest wprawdzie pełen historii wydarzających się równocześnie, ale
sam świat nie jest opowiadaniem. Na przykład: bitwa pod Waterloo zawiera mate-
riał na opowiadanie, ale wymaga on przekształcenia. Decydujące jest pojawienie
się instancji narracyjnej, która decyduje o tym, w jakiej kolejności wydarzenia będą
następowały po sobie. To właśnie następowanie po sobie (*following*) rzuca światło
na postać narratora, diegezę i opowiadanie.

Tekst jest limitowany przez ramę (zamknięcie), ale nie przesądza ona o jego
organizacji.

Ad. 3. Funkcje narracyjne wykonują w istocie widzowie (instancja pozostająca
na zewnątrz tekstu), decyduje ich nastawienie na czytanie tekstu.

Propozycje Altmana wydają się nader rudymenarne, co nie znaczy, że były do-
tychczas wykorzystywane w pełni czy nawet wykorzystywane w ogóle. Szczególnie
znaczenie Altman przywiązuje do pomijanej w analizach kategorii następstwa. By
szerzej ją uwzględnić, rozwija koncept teoretyczny, proponując nowe terminy.
Uważa za nieodzowne wyodrębnienie jednostek składających się na całość procesu
following. W pewnych opowiadaniach śledzimy losy jednej postaci, w innych –
kilku, co rozczłonkowie całość na niewielkie segmenty. By śledzić tę całość, mu-
simy brać pod uwagę następstwo segmentów – jednostek. Podejścia od jednej jed-
nostki do innej Altman nazywa modulacjami i wyróżnia trzy podstawowe ich typy.

Typ pierwszy – metonimiczny – polega na tym, iż postaci wchodzą w kontakt ze sobą w przestrzeni diegetycznej. Rola narratora jest tu mocno ograniczona, ude-rza podobieństwo do rozwiązań teatralnych (*liaison des scènes*).

Typ drugi – metaforyczny – wykorzystuje tożsamość ramy czasowej. Relacje między postaciami rozgrywa narrator: podczas gdy X ściga bandytę, Y na samotnej farmie oczekuje pomocy.

Typ trzeci – hiperboliczny – nie korzysta z tego typu logiki, nie sięga do żadnych uzasadnień, posługuje się przeskokiem. Tak jest na przykład w opowieściach o Graalu: pozostawia się X i przechodzi do Y, między którymi nie ma żadnego związku.

Zdaniem Altmana każdy tekst może być pojmowany jako następstwo poszczególnych jednostek połączonych modulacjami i zorganizowanych w określony sposób. Z tego punktu widzenia próbuje on przemyśleć na nowo analizę, typologię i historię opowiadań. Wypracowując swoje modele teoretyczne, Altman wychodzi za każdym razem od szczegółowej analizy jednego wybranego tekstu, który pozwala na wyabstrahowanie cech charakterystycznych. Są to kolejno: *Pieśń o Rolandzie*, która modeluje koncepcje opowiadania dwuogniskowego, *Szkarlatna litera* Nathaniela Hawthorne'a prowadząca do formuły opowiadania jednoogniskowego i obrazu Pietera Bruegla jako przykłady narracji wieloogniskowej.

Kluczowy charakter ma opowiadanie dwuogniskowe, które – jako się rzekło – Altman wywodzi ze średniowiecznej epiki, a jej linia rozwojowa prowadzi do komiksu i science fiction oraz od noweli gotyckiej do hollywoodzkiego westernu. W opowiadaniu dwuogniskowym *narrator nie podąża za jedną postacią, lecz dokonuje stałych alternacji między dwiema grupami, których konflikt jest osią akcji. Bowiem to raczej grupa niż jednostka odgrywa główną rolę, jednostki służą przede wszystkim jako formy zajmujące miejsce określone przez grupę, a nie jako charaktery, których rozwój tworzy niezależny obiekt zainteresowań. Następujące po sobie frazy w typowy sposób portretują dwie strony zaangażowane w podobny rodzaj aktywności. Paralelizm ten indukuje porównywanie obu stron i jest źródłem głównego retorycznego ruchu tekstu. Każda nowa para następujących po sobie fraz jest związana z parą poprzednią zasadą zastąpienia. Struktura tekstu przypomina wagę równoramienną. Kiedy członek jednej grupy zmienia stronę lub odmawia walki, równowaga sił zostaje zniszczona i akcja może się rozwijać. Tekst kończy się, gdy obie strony zostają zredukowane do jednej, przez śmierć lub wygnanie albo małżeństwo i nawrócenie*⁸.

Opozycja ta, wywiedziona z literatury, jest również charakterystyczna dla kina, by wspomnieć tak klasyczne przykłady, jak *Narodziny narodu* D.W. Griffitha, *Towarzysze broni* Jeana Renoira czy *King Kong* Ernesta B. Schoedsacka.

W obrębie opowiadania dwuogniskowego Altman wprowadza dalszy podział na dwuogniskowe opowiadanie epickie i dwuogniskowe opowiadanie sielankowe. W istocie nie ma między nimi podstawowych różnic. Opowiadanie sielankowe ma prawie wszystkie charakterystyczne cechy epickiego, a więc alternujący wzór i paralelizm, grupową świadomość i postaci traktowane apsycho logicznie, progresję i zastąpienie, akcję, która działa zgodnie z mechanizmem równowagi, tendencją do tłumienia przebiegu czasowego na korzyść statycznej struktury przestrzennej. Różnica wyraża się odmiennym stosunkiem między dwiema grupami. W epice jest to biegunowość, w sielance obie strony poszukują jedności, na przykład na drodze

małżeństwa. Ale między opowiadaniem epickim a sielankowym nie zachodzi relacja wykluczenia, mogą bowiem pojawić się równocześnie.

Według Altmana zatem na przykład lektura musicalu nie przebiega zgodnie z tradycyjną linearną logiką opowiadania, czyli sekwencyjnym następstwem scen. By prawidłowo interpretować przesłanie, musimy czytać tekst paralelnie przez dwuogniskowość, wedle której budowana jest opozycja między płciami i reprezentowanymi przez nie odmiennymi systemami wartości. W konsekwencji odbieramy film nie przez akcję, lecz przez numery muzyczne i pryzmat pary. Podstawowa dychotomia pary jest uzupełniona przez wielość innych dychotomii, między innymi drugą równie doniosłą dychotomię pracy i rozrywki.

Opisując narrację dwuogniskową Altman często odwołuje się do metafory – gry w szachy, podkreślając, iż chodzi tu o zrównoważoną konfrontację, w której obie strony na przemian poruszają się zgodnie z prostym zbiorem zasad. Każda figura ma funkcję ograniczoną w relacji do całego zbioru po jednej ze stron. Rozgrywka odbywa się w czasie, lecz strategia musi być również zaplanowana przestrzennie.

Światem przedstawionym mają rządzić dwie proste zasady. Przestrzeń musi być wykreowana i ograniczona oraz mieć oś symetrii. Gracze winni być podzieleni na dwie równoważne grupy, łatwe do zidentyfikowania z uwagi na język, barwę, płeć, strój i inne czynniki różnicujące.

Tekst organizuje w pary działania, postaci, następujące po sobie jednostki wedle tego samego parametru, zestawia dwa elementy każdej pary, by wyodrębnić cechy charakterystyczne każdej z nich. Przykładowo – „ciepło” i „zimno” to nie dwa odrębne terminy, lecz dwie części dualnego konceptu, to samo słowo z przeciwnym znakiem.

Podobnie jak podczas gry w szachy, gdzie gracze mają pełną świadomość ograniczeń możliwości oraz obowiązującej ich niezmienności ról, świat dwuogniskowy ma charakter skończony, ze swymi prawami i językiem wyznaczonym na samym początku. Niemniej metafora gry w szachy jest użyteczna tak długo, jak długo chodzi o synchroniczny aspekt tekstu. By wziąć pod uwagę aspekt diachroniczny, nieodzowna będzie inna metafora – wagi równoramiennej – zaczerpnięta zarówno z tradycji klasycznej, jak i chrześcijańskiej. Tekst zostaje wprawiony w ruch przez wyjściowe zakłócenie równowagi.

System dwuogniskowy ma następujące rysy charakterystyczne:

- *Rozwijający się wzór, alternujący między przeciwnikami bądź kochankami.*
- *Ruch dokonujący się między stronami za pomocą modulacji metaforycznej.*
- *Ekspozycja ustanawiająca dwie równorzędne, przeciwstawne sobie jednostki, grupy lub zasady.*
- *Progresja tekstu przez wymianę a nie związki przyczynowo-skutkowe.*
- *Postaci, które działają raczej jako przedstawiciele grup lub kategorii niż indywidualności podlegające rozwojowi bądź zmianie.*
- *Akcja, która wynika z czasowego zakłócenia równowagi między dwiema stronami i rozwija się przez usunięcie odstępstw i przywrócenie jedności.*
- *Zakłócenie równowagi, które wytwarza akcję, często spowodowane jest działaniem postaci („pośrednicy”), które odmawiają podporządkowania się zasadom dyktowanym przez grupę, kategorię lub płeć.*
- *Znaczenie prawa, tradycji, natury lub innych ustanowionych systemów.*

- *Zanegowanie czasu przez zawieszenie, cyrkularność i uprzestrzennienie.*
- *Zamknięcie tekstu i powrót do stabilnej sytuacji, która zależy od redukcji dwu grup do jednej przez eliminację lub połączenie*⁹.

Wiele tekstów zorganizowanych zgodnie z wzorami opowiadania dwuogniskowego wywodzi się z kultury popularnej. Z takich jej form, jak na przykład liryka oralna, powieści seryjne, westerny, musicale, komiksy etc.

*Zbiór wyobrażeń związany z kulturą prymitywną, ludową bądź popularną reprodukuje wiele najbardziej trwałych dwuogniskowych wzorów i tematów. Wynika to jasno z powszechnych przekonań na temat organizacji świata. To, co jest kosmosem, nie może być chaosem. To, co jest chrześcijańskie, nie może być pogańskie. To, co jest żeńskie, nie może być męskie. Organizacja społeczna i struktura opowiadania w jednakim stopniu zależą od tego podejścia*¹⁰.

Wcześniejsze studia nad opowiadaniem (Vladimir Propp był tu postacią kluczową) sprowadzały je do jednego modelu, w którym równie dobrze mieściły się francuskie powieści, jak hollywoodzkie westerny. Altman przyjmuje założenie przeciwstawne, utrzymując, że *różne wzory następowania po sobie i odmienne struktury bazowe tworzą istotne różnice między opowiadaniem. Zamiast traktować je jako podstawowo identyczne, winniśmy rozpoznawać, że różne typy opowiadań funkcjonują wedle odmiennych zasad*¹¹. System dwuogniskowy jest zorganizowany tak, jakby ustanowił go akt boskiej kreacji – konkluduje Altman. *Postaci są podporządkowane ustanowionym uprzednio kategoriom. Progresja tekstualna zależna od wszechobecnego i wszechmocnego narratora jest wyznaczona od samego początku, „locus” wartości pozostaje niezmienny. Teksty dwuogniskowe przyjmują pozycję ultrarealistyczną w odniesieniu do uniwersaliów. Kategorie ogólne postrzegają się jako realne, konkretne całości, podczas gdy poszczególne obiekty, osoby lub stwierdzenia, które je wcielają, uznaje się za „przypadki”*¹².

Przechodząc do rozważań poświęconych opowiadaniom jednoogniskowym, Altman wskazuje, że problem uniwersaliów jest tu rozwiązany zgodnie ze stanowiskiem nominalistycznym. *W tym systemie kategorie są abstrakcjami derywowanymi z indywidualnych sytuacji, nazwy wyrażają podobieństwa pewnych, całkowicie konkretnych przypadków. Opowiadania jednoogniskowe w sposób dla siebie typowy przenoszą wolność i autorytet z narratora i tego, co boskie na jednostkę wyzwoloną z tyranii przedustawnych kategorii i tym samym zdolną do osobistego tworzenia wartości. Postaci, które niegdyś kwestie dobra i zła pozostawiały swoim zwierzchnikom, teraz podejmują własne decyzje i realizują własne pragnienia*¹³.

Jak wspomniałam, modelem opowiadania jednoogniskowego jest *Szkarłatna litera*. Hawthorne odmawia podporządkowania się purytańskiemu prawu, które jego wyznawcy traktują jako absolutne, niepodważalne, powszechnie obowiązujące. Ci, którzy mu się nie podporządkowują, winni być uwięzieni, publicznie napiętnowani, skazani na wygnanie lub śmierć. Autor buduje swoją opowieść wokół jednej niekonwencjonalnej postaci, Hester Prynne, której poświęca niemal wyłączną uwagę. Czyni ją podmiotem powieści, bez niej nie mogłaby ona istnieć. Wyłamując się z ograniczeń, Hester głosi prawo do tworzenia swojej własnej historii, do decydowania o swoim życiu. Narrator podporządkowuje się jej, tekst jest wyznaczony przez to, co ona widzi i czego doświadcza. Progresję tekstu wyznaczają jej losy, postaci drugoplanowe są jej strukturalnie podporządkowane. Modułacje metonimiczne sprawiają wrażenie, iż to nie narrator, a bohaterka sprawuje

kontrolę nad opowiadaniem. Jak ktoś, kto wędruje przez labirynt, Hester ma stale do wyboru dwie drogi, z których może wybrać tylko jedną.

Podczas gdy w opowiadaniu dwuogniskowym akcja nie jest oddzielona od znaczenia, a bieg historii zależy od działań i słów, w *Szkarłatnej literze* znaczenie zależy od celów, myśli i intencji, co pociąga za sobą odmienną technikę opowiadania. Bez wglądu w psychikę postaci nie moglibyśmy ich zrozumieć ani ocenić.

W *Szkarłatnej literze* postaci podlegają zmianom, podobnie zmieniają się struktury wartości, jako że zależą one od indywidualnych intencji i zamysłów. Dla jednostek żyjących wedle reguł purytańskiego prawa system wartości jest niezmienny, bez względu na przeszłość i przyszłość. Hester działa w imię przyszłości, która może być lepsza, jeśli dokona takiego, a nie innego wyboru. Nie wiąże jej konwencjonalna moralność i wynikające z niej zasady dotyczące wierności i lojalności małżeńskiej. Hester rewiduje pojęcie uczciwości na swój własny sposób, zgodnie z własnymi przekonaniem. *O ile postaci opowiadania dwuogniskowego są od początku uwięzione w systemie, którego nie mogą opuścić, inaczej byłyby wyeliminowane z tekstu i tym samym z życia, bohaterowie opowiadań jednoogniskowych dokonują wyboru, wykraczając poza dwuogniskowy system, w którym się urodzili. To właśnie ten wybór, inspirowany narodzinami osobistego pożądania, przykuwa uwagę narratora i podporządkowuje wzór następstwa jednej postaci*¹⁴.

Narodziny pożądania – pisze dalej Altman – to przypadek Adama, Lucyfera, Prometeusza. Adam mniej troszczy się o jabłko, a bardziej o status zakazu, Tristan nie pragnie Izoldy, lecz niebezpieczeństw, przeszkód i śmierci, Emma Bovary nie chce Rudolfa ani Leona, lecz możliwości życia w świecie spełnionych marzeń. Pragnienie ukierunkowane na pleć przeciwną jest maską pragnienia rozszerzenia granic własnej osobowości, pragnieniem transcendencji. *Bohaterowie opowiadań jednoogniskowych szukają własnej indywidualności odrzucając kody ustanowione połączeniem sił Boga, ojca i społeczeństwa*¹⁵.

Zajmując dominującą pozycję w opowiadaniu, bohater bez reszty zawłaszcza rolę podmiotu, wobec którego wszystkie inne postaci otrzymują status przedmiotowy. Bardzo często opowiadanie jednoogniskowe charakteryzuje takiego bohatera jako kogoś, kto nie wypełnia funkcji przewidzianej dlań zarówno przez biologię, jak i społeczeństwo. Wiele znanych postaci literackich (René, Octave, Louis Laurent, Frédéric Moreau) sublimuje swoje pożądanie, zmierzając ku celom transcendentnym, wykraczającym poza seksualność.

Altman wskazuje też – jako przykłady typowe – zyciorysy świętych i średnio-wieczne romanse rycerskie. Święty i rycerz przeciwstawiają się dychotomii systemu, w którym miasto lub dwór stanowią centrum kosmosu, i szukają wartości poza murami, na pustyni lub w lesie. Ich życie modeluje pozycja znanego i nieznanego. Wszystkie opowieści jednoogniskowe implikują, w pewnym sensie, odejście w nieznaną (Altman wskazuje przykład filmów drogi). Bohaterowie wiedzą, co porzucają (sytuację bądź społeczność istniejącą w dwuogniskowym systemie) i wyruszają ku niezwykłym wydarzeniom, w nieznaną przyszłość. Altman analizuje techniki, dzięki którym, niezależnie od roli, jaką odgrywają poboczne postaci i wątki, uwaga czytelnika powieści bądź widza filmu stale koncentruje się na postaci bohatera. Na przykład kiedy bohater znika z ekranu, to jego spojrzenie bądź słuch są czynnikiem, który decyduje o organizacji tekstu. Kiedy kieruje spojrzenie poza ekran, to, co my zobaczymy, jest rezultatem jego widzenia. Nie inaczej funk-

cjonują sposoby prowadzenia sekwencji sennych lub prosta zasada ujęcia-przeciw-
ujęcia.

Podobnie jak w wypadku opowiadania dwuogniskowego Altman wyodrębnia rasy charakterystyczne opowiadań jednoogniskowych, które odnajdujemy w tekstach tak różnych, jak greckie sielanki, żywoty świętych, średniowieczne romanse rycerskie, powieści, komiksy i filmy. Cechy te są następujące:

- *Wzór następstwa koncentruje się na jednej postaci.*
- *Przewaga modulacji metonimicznych jako metody podejścia między bohaterem a postaciami pobocznymi.*
- *Tekst generowany pożądaniem bohatera, często wyrażonym przez udanie się na niezbadane tereny, odmienne zachowania i przemyślenia.*
- *Narrator zafascynowany główną postacią zdolną zaspokoić ciekawość czytelnika niezwykłymi cechami, zadziwiającymi działaniami i praktykami kulturowo nieakceptowanymi.*
- *Bohaterowie wyposażeni w prometejskie aspiracje do autokreacji, niekiedy uzurpujący rolę narratora.*
- *Tekst charakteryzowany przez stopniowane opozycje i spekulacje związane ze zmienną sumą systemu ekonomicznego.*
- *Postaci drugoplanowe służące jako modele dla bohatera, często przybierające postać figury ojca, kusiciela, pośrednika lub nauczyciela.*
- *Zmieniające się repetycje, które dostarczają czytelnikowi i bohaterom wielu okazji do oceny postępów bohatera przez zwierciadło moralne, powtarzane sceny, miejsca i metafory.*
- *Tekst, w którym w typowy sposób występują na przemian: prezentacja zdarzenia i ocena jego roli bądź interpretacja.*
- *Historie, które są podwójnie opowiedziane – jako perswazja i konwersja, działanie i ocena, morderstwo i rozwiązanie, zakodowanie i odkodowanie.*
- *Opowiadanie, które koncentruje się na przeszłości i przyszłości, a przez to podkreśla „hermeneutyczny kod” (termin Barthes’a).*
- *Wartości, które zależą od prywatnej, osobistej oceny (motywacja, intencja, myśl), zawsze podporządkowane interpretacji.*
- *Bohaterowie stanowiący kombinację aktora i obserwatora, a przeto występujący naprzemiennie w roli widza i oglądanego obiektu.*
- *Czytelnicy stale wahający się między zaufaniem i podejrzliwością, identyfikacją i obserwacją, faktycznymi i konstruowanymi strategiami lektury¹⁶.*

Czytanie opowiadań jednoogniskowych jest zdaniem Altmana czynnością złożoną. *Pociąga za sobą ten sam rodzaj spekulacji i brak pewności, który charakteryzuje bohaterów tych opowiadań i ich próby, by nadać sens światu i znaleźć w nim swoje miejsce¹⁷.*

Ostatnią wyodrębnioną przez Altmana kategorią jest opowiadanie wieloogniskowe, które wyprowadza z malarstwa Pietera Bruegla. Zalicza go do wielkich nowatorów późnego renesansu, takich jak Erazm, Rabelais, Thomas More i Luter. Inwazyjność ich poczynań łączyła się z krytyką istniejących systemów. *Bruegel, podważając konwencje perspektywy, uwolnił przestrzeń malarską od jej tyranii¹⁸.* Stąd rola takich środków, jak: luka w centrum, skrót diagonalny, pozycja tyłem do centrum, będących odwróceniem tradycyjnych rozwiązań perspektywicznych. Fakt, że nie są to po prostu nowe praktyki, lecz inwersja praktyk dawniej obowiązujących.

zujących, w specyficzny sposób narusza umowę z widzem. By użyć terminologii formalistów, mamy tu do czynienia z defamiliaryzacją i wyobcowaniem.

Omówienie techniki Bruegla, które zajęło Altmanowi kilkadziesiąt stron, nie jest w tym miejscu możliwe z uwagi na konieczność szczegółowej eksplikacji. Po krótko zatem – Bruegel, niwelując różnice między planami, ustanowił system wieloogniskowy. Mnożył ośrodki zainteresowań przez rozbudowywanie obrazu w głąb. Wyrzucił tym samym rozwijaną później przez kino koncepcję głębi ostrości. *Rozsadzając płótna horyzontalnie i wertykalnie, Bruegel potrzebował jedynie zwaloryzować wymiar głębi, by w pełni wykorzystać wieloraką naturę przestrzeni swoich obrazów. Jego odkrycia przyniosły nowe rozwiązania licznych złożonych problemów; w pierwszej kolejności umożliwiły posłużenie się wieloraką złożonością opowiadań*¹⁹.

Gdy w tekście mamy do czynienia z akcją rozwijającą losy kilku różnych postaci, Altman nazywa ten typ opowiadania wieloogniskowym, podkreślając, że taka struktura pociąga za sobą wielość wątków. Teksty operujące wieloogniskową akcją nie są jednak tym samym równoważne z wieloogniskową narracją. Wszystkie teksty, w których znajdujemy wieloogniskową akcję, są *ex definitione* multiogniskowe, ale – podkreśla Altman – wiele opowiadań wieloogniskowych poprzestaje na jednej osi akcji. Altman, rzecz prosta, zajmuje się tym drugim wypadkiem.

Kiedy opowiadanie śledzi losy kilku postaci, są nadal możliwości, by interpretować je w kategoriach dwu- lub jednoogniskowości, przyjmując koncepcję, że wszystkie opowiadania można traktować jako kombinację tych dwu uprzednio omówionych. Na przykład *Most San Luis Rey* Thorntona Wildera daje się interpretować jako kombinacja kilku jednoogniskowych historii. W *Nietolerancji* Griffitha każdy z wątków mógłby być potraktowany jako oddzielny film wykorzystujący dwuogniskowy tryb opowiadania.

Zasadność wyodrębnienia opowiadań wieloogniskowych zasadza się na tym, że rozwijają one inny typ znaczenia niż opowiadania dwu- i jednoogniskowe. Nie tylko odmienne są rysy formalne tych tekstów, lecz także w odmienny sposób postrakowani są odbiorcy. Teksty wieloogniskowe wykorzystują nieciągłość, skłaniając zarówno postaci, jak i czytelników do odnajdywania nowych metod derywowania znaczenia z fragmentów w oczywisty sposób niepowiązanych ze sobą, jak to na przykład obserwujemy w średniowiecznych opowieściach o Graalu. Tutaj modulacje hiperboliczne uniemożliwiają zaspokojenie tych oczekiwań, które budziły teksty dwu- i jednoogniskowe, gdzie modulacje, przypomnijmy, miały charakter bądź metonimiczny, bądź metaforyczny. Kiedy czytelnik obawia się o życie Lancelota i oczekuje rozwiązania, narrator oznajmia, że tutaj kończy się opowieść o Lancelocie i wraca do Gawaina.

Najlepszym przykładem specyficznej logiki, do której odwołuje się modulacja hiperboliczna, są *Falszerze* André Gide'a, gdzie właściwa opowieść jest zdublowana dziennikiem autora opisującym jej tworzenie. *Gide systematycznie odrzuca* – pisze Altman – *rozwijanie akcji, które miałyby prowadzić do logicznej konkluzji, woli raczej porzucić postać lub konflikt niż odwołać się do tradycyjnych sposobów przykuwania uwagi widza*²⁰.

Sam Gide pisze w dzienniku: *Nigdy nie wykorzystuj zdobytego rozpędu*, formułując tym samym podstawową zasadę kompozycji wieloogniskowej. Często au-

torzy wykorzystują pustą przestrzeń między akapitami, by uzasadnić zestawienie, które inaczej wydawałoby się niewłaściwe.

W kolejnym podrozdziale Altman odwołuje się do pojęcia karnawalizacji, by podkreślić transgresyjny charakter opowiadań multiogniskowych. *Stale wybierając specjalne okoliczności, z których wynika uprzywilejowanie zestawień – nie przeciwieństw (istota opowiadań dwuogniskowych) – lecz jednostek w oczywisty sposób niczym niezwiązanych – teksty wieloogniskowe oferują zróżnicowanie rzadko spotykane w opowiadaniach dwu- i jednoogniskowych*²¹.

Szczególnym rysem tekstów wieloogniskowych jest wrażenie dokumentalnego przedstawienia projektowanej rzeczywistości. Poczynając od sposobu, w jaki Zola opisuje życie chłopów i górników, przez włoski neorealizm aż do docudramy teksty te stale powracają do źródeł historii – *nie do tego, co po prostu rzeczywiście się stało, lecz do wydarzenia lub zbioru wydarzeń z całą głębią, złożonością i wymiarami historycznego epizodu*²².

Jak była już o tym mowa, teksty wieloogniskowe – nieciągłe, pofragmentaryzowane, stawiające opór identyfikacjom – wymagają innego typu lektury, rzucając wyzwanie znanym jej typom i związanym z nimi oczekiwaniami. Modulacje hiperboliczne skłaniają do stawiania pytań wykraczających poza powierzchnię tekstu. Film niejednokrotnie dla osiągnięcia tych samych celów sięga po technikę głębi ostrości. Altman wskazuje na znane przykłady: *Reguła gry* Jeana Renoira, gdzie autor w jednym ujęciu łączy cztery odrębne linie, i *Najlepsze lata naszego życia* Williama Wylera, który narzuca w ten sposób porównanie trzech różnych wątków filmu.

Altman powołuje się na Maurice'a Raynala, jednego z wczesnych teoretyków kubizmu, którego wypowiedź nader trafnie oddaje istotę tego, o co chodzi w narracji wieloogniskowej: *W rzeczywistości nigdy nie widzimy równocześnie obiektu we wszystkich jego wymiarach. Co zatem należałoby zrobić, żeby wypełnić lukę w naszym postrzeganiu? Pojęcie daje nam te środki. Pojęcie czyni nas świadomymi obiektów, których nie jesteśmy w stanie zobaczyć. „Nie mogę zobaczyć chiliagonu (figura o tysiącu boków) – powiada Bossuet – lecz mogę go sobie doskonale wyobrazić”. Kiedy myślę o książce, nie percypuję jej w jakimś szczególnym wymiarze, lecz we wszystkich wymiarach naraz. Podobnie jeśli malarz potrafi oddać obiekt we wszystkich jego wymiarach, to znaczy, że posłużył się metodą należącą do wyższego wymiaru niż te, które ograniczały się tylko do wymiaru wizualnego*²³.

Odbiorca tekstów multiogniskowych nie znajduje się bynajmniej w sytuacji uprzywilejowanej. Czuje, że został „schwyty”, a narrator jest świadomy tego, że wytrąca go z równowagi i pozbawia kontroli nad opowiadaniem. Lektura tekstów wieloogniskowych wymaga procesu przepisywania, trzyczęściowej procedury, która angażuje go intelektualnie, nie prowokując do identyfikacji. Procedurę tę Altman charakteryzuje następująco:

1. *Czytelnik zaczyna od śledzenia losów każdej postaci, identyfikując się z jednymi bardziej niż z drugimi, umiejscawia każdy fragment w odpowiednim miejscu prezentowanej historii.*

2. *W miarę jak tekst się rozwija, czytelnik reorganizuje materiał opowiadania zgodnie z wzrastającą liczbą wtrętów tematycznych sugerowanych przez metaforyczne więzi, konceptualne paralelizmy lub narracyjne interwencje.*

3. *Koncentrując się na wspólnych cechach bądź tematach, które łączą postaci i zdarzenia, czytelnik radykalnie redefiniuje tekst, teraz postrzegając nowe postaci*



Regula Gry, reż. Jean Renoir (1939)

*i działania w kategoriach ich zdolności do konkretyzowania kategorii konceptualnych. Gdy raz osiąga ten etap, postaci i działania tracą autonomię, są ujmowane ze względu na to, co sobą reprezentują w kategoriach tematycznych, a nie ze względu na to, kim są lub co czynią*²⁴.

Jak uprzednio, Altman kończy wyliczeniem charakterystycznych cech opowiadań wieloogniskowych. Są one następujące:

Wzór następstwa służy kolejno kilku różnym postaciom.

– *Motywacja hiperboliczna między następującymi po sobie jednostkami, uzasadniona przez tradycję lub aleatoryczną naturę współczesnego życia, podkreślona posługiwaniem się odstępami, podziałem na rozdziały lub innymi tego rodzaju środkami.*

– *Prezentacja oddzielnych fragmentów jako preegzystujących, zapożyczonych z tradycji, sprawozdań, zdjęć dokumentalnych lub z samej rzeczywistości.*

– *Posłużenie się jednostkami jedno- i dwuogniskowymi wyłącznie po to, by poddać krytycznemu oglądowi ten sposób rozumienia.*

– *Zależność od środków uzasadniających kontakt między różnymi postaciami (sceny tłumne, karnawał, wojna, katastrofy etc.).*

– *Prezentacja tego samego zdarzenia na różne sposoby wprowadzająca głębię, przestrzenność i złożoność przy równoczesnym odrzuceniu upraszczających wyjaśnień danego wydarzenia.*

– *Odwoływanie się do komentarza narracyjnego, scen paralelnych dotyczących postaci niewchodzących ze sobą w inne związki, metafor łączących różne obszary, by zapewnić wieloogniskową interpretację segmentów, które inaczej mogłyby się domagać odczytania jedno- lub dwuogniskowego.*

– *Czytelnicy zdezorientowani przez modulację hiperboliczną wykazują zainteresowanie związkami między jednostkami następującymi po sobie, tym samym czyniąc kwestię przyczynowości sprawą wyboru.*

– *Posłużenie się procesem niebezpośredniego określenia (hem-naming), czyli określeniem odrębnych postaci i działań zgodnie z ich wspólnym denominatorem,*

by uczynić odrębne części koherentnymi i znaczącymi w jedyny w swym rodzaju sposób.

– Tendencja do interpretacji konceptualnej, czasem wiążąca się z porzuceniem domeny opowiadania.

– Sygnifikacja, która działa jak mozaika i jej płytki – oddzielne jednostki wieloogniskowego opowiadania ostatecznie znaczą jako całość coś odmiennego niż to, co reprezentują poszczególne cząstki ²⁵.

Charakter związków konceptualnych zmieniał się w obrębie stuleci. W średniowieczu miały one charakter duchowy, w późnym średniowieczu i renesansie alegoryczny, w XIX wieku socjologiczny i filozoficzny w XX.

W końcowych, podsumowujących rozdziałach Altman powraca do refleksji *stricte* teoretycznej, proponuje też nowy sposób rozumienia tekstów narracyjnych, który określa mianem podejścia transformacyjnego, ukazując zarazem, jak współdziała ono z metodami, którymi posługiwał się wcześniej.

Podejście retoryczne mianowicie koncentrowało się na relacjach między czytelnikiem i tekstem i było kształtowane wzorami następstwa. Stanowiło niezbędny etap wstępny prowadzący do rozumienia znaczenia opowiadań.

Kolejnym krokiem było odwołanie się do podejścia typologicznego, analizującego praktyki organizujące i znaczące – jedno-, dwu i wieloogniskowość.

W ramach trzeciego podejścia autor analizuje, jak wskazuje na to sama nazwa, transformacje opowiadania i jego matryce. Fenomenem związanym z odbiorem tekstów, który go teraz interesuje, jest zjawisko, które określa jako „mapping”, oznaczające tworzenie swoistej mapy opowiadania. Wymaga ono w znacznej mierze sięgania do retrospekcji. *Odwołując się do pamięci danego tekstu, jak również do wcześniejszych doświadczeń z innymi tekstami, proces tworzenia mapy skłania odbiorcę, by stale wracał w przeszłość i stale próbował ujmować teraźniejszość w kategoriach przeszłości, co w ostatecznej konsekwencji pozwala zrozumieć ową teraźniejszość* ²⁶.

Sporządzenie mapy (w odróżnieniu od podejścia retorycznego, gdzie najbardziej istotna była relacja między narratorem a postacią) wymaga rozpatrzenia relacji między postacią a działaniem.

Przy podejściu retorycznym istotny jest lingwistyczny wymiar tekstu, ale w wypadku „mappingu” liczy się przede wszystkim dokonywanie porównań między różnymi częściami tekstu, bowiem tylko wyczulenie na implikowane wewnętrzne związki tekstu pozwoli rozpoznać sytuacje, w których znaczenia tekstualne rodzą się z podobnych relacji lingwistycznych, a tym samym uchwycić funkcję „mappingu” polegającą na rozpoznawaniu i respektowaniu różnic ²⁷. Sporządzenie mapy nie jest nieodzowne przy lekturze popularnych powieści i filmów bądź też proces ten odbywa się w sposób błyskawiczny. Natomiast klasyka nieustannie wymaga odwoływania się do tego procesu. Sięgając do przykładów z rozdziałów wcześniejszych, Altman pokazuje, jak działają tu procesy transformacyjne, które umożliwiają „mapping”.

Musimy stale zwracać uwagę na fakt, że różne frazy językowe odnoszą się do tej samej postaci. *Bowiem fenomen literatury zwany „opowiadaniem” opiera się dwu odrębnych, lecz związanych ze sobą warunkach istnienia. Tekst musi wytwarzać rozliczne przedstawienia tej samej postaci (czyli różne znaki oznaczające tę samą postać), a odbiorcy muszą być zdolni do rozpoznawania faktu, że różne znaki odnoszą się do tej samej postaci. Istnienie opowiadania zależy od tej współpracy*

między wytworem i konsumentem, by zaprezentować istnienie konstruktów zwanych „postaciami”²⁸.

Rozumienie tekstu – dowodzi Altman – rodzi się z dostrzeżenia wewnętrznych relacji między jego częściami. Lecz by je rozpoznać, musimy mieć pojęcie o tym, co tworzy te relacje, a więc dysponować rodzajem ich listy stworzonej na podstawie znajomości tekstów wcześniejszych, które będą też adekwatne wobec tego właśnie, tekstu. Ale musimy także brać pod uwagę bezpośredni typ rozpoznania, który wynika z owych intertekstualnych doświadczeń. W specyficzny sposób zapewnia on skrócony obieg lektury.

Rozumienie poszczególnych opowiadań zarazem jako przykładów wypowiedzi określonego typu, ale też jako wyjątkowej w każdym wypadku kombinacji zasad ich odczytywania *pozwała rozpoznać znaną liczbę ważnych podtypów, zależnych od sposobu, w jaki różne matryce lektury zostały zorganizowane w pełnym tekście*²⁹.

Altman wskazuje korzyści, jakie jego koncepcja ma dla praktyki analitycznej. Inne propozycje analityczne koncentrują się zazwyczaj na jednym aspekcie organizacji tekstualnej: na stosunku czytelnika do tekstu bądź na wewnętrznych związkach tekstowych lub rozległych kategoriach, takich jak archetyp lub genre. Koncepcja Altmana łączy je wszystkie w uporządkowany sposób. Wykorzystuje techniki retoryczne (wzór następstwa i modulacje), analizę typologiczną (rozpoznanie jedno-, dwu- i wieloogniskowości) oraz zawiera składnik transformacyjny (koncentrując się na harmonizacji segmentów tekstualnych). *Operując równocześnie na różnych poziomach, teoria ta jest specjalnie nastawiona na wychwytywanie sprzeczności, paradoksów i potknięć, które charakteryzują długie i złożone opowiadania*³⁰.

W partii finałowej Altman wskazuje, że jego teoria odnosząca się do opowiadania historii i objaśniająca te już opowiedziane może być też użyteczna do opisu rozlicznych ludzkich działań i ich wytworów. Można się nią posłużyć w odniesieniu do historii literatury i filmu, organizacji społecznej, religii i polityki. Sprawdzanie przedstawienia propozycji Ricka Altmana do jego podstawowego schematu teoretyczno-metodologicznego może dać czytelnikowi błędne wyobrażenie o charakterze jego książki. Jego wywód nie ma charakteru czysto spekulatywnego, lecz zarówno w swych założeniach, jak i konkluzjach opiera się na bogatym materiale historycznym i wnikliwych analizach. Pójście tym tropem w niniejszej prezentacji nie było jednak możliwe, wymagałoby tekstu znacznie obszerniejszego, co skądinąd nie wydaje się potrzebne; streszczenie analizy też oznaczałoby sprowadzenie jej do schematycznego zarysu. Choć w książce Altmana znajdujemy propozycję uniwersalnej teorii opowiadania, odnoszącej się do wszystkich jego manifestacji, w istocie jest ona skoncentrowana na literaturze, która dostarczyła autorowi podstawowych wzorów. W jednym tylko wypadku odwołał się do malarstwa w obszernej analizie dzieł Pietera Bruegla i dowiódł, że wzór można wyprowadzić z dowolnego rodzaju tekstu, a nie tylko odnajdywać go w różnych tekstach, już dysponując gotową matrycą.

Materiał, którym posługuje się Altman, jest olbrzymi i nader rozległy, pochodzi ze wszystkich epok. Gdyby chciało się wskazać określone preferencje, to niewątpliwie rzuca się w oczy fakt wielokrotnego odwoływania się do Biblii (największa liczba cytatów), literatury okresu średniowiecza (przypominam, że jednym z modeli jest *Pieśń o Rolandzie*) i literatury dziewiętnastowiecznej. Przykłady filmowe są dość liczne (Altman przywołuje około pięćdziesięciu tytułów).

Refleksja Altmana nie zmierza do diachronicznego uporządkowania, w jego podejściu jednoznacznie preferowana jest synchronia. Autor traktuje całość istniejącego materiału jako rezerwar, do którego może swobodnie sięgać, traktując ów materiał jako zbiór, a nie jako proces. To, co wyodrębnia w tekstach jako wzory kształtujące opowiadanie, nie wyłania się drogą ewolucji, na przykład charakterystyczna dla opowiadań współczesnych modulacja hiperboliczna znamionowała teksty średniowieczne. Wieloogniskowość nie jest „młodsza” niż jedno- czy dwuogniskowość.

Wprawdzie Altman stale podkreśla, że interesują go różnice, a nie podobieństwa, a także buduje system, który umożliwia docieranie właśnie do różnic, ale jego teoria nieodparcie narzuca wrażenie, że to, co uniwersalne wynika z podobieństw, a nie różnic. Tylko że – jakby na zasadzie osobliwego paradoksu – uchwycenie tego, co wspólne, a więc podobne, nie wyklucza ani nie niweluje różnic, lecz pozwala je wydobyć.

Wynika to, jak sądzę, z syntetycznego charakteru teorii Altmana, który z powodzeniem unika wszystkiego, co mogłoby jego koncepcje ograniczać, zamykać, redukować przez nadmierne przywiązanie do jednych kategorii kosztem innych. Autor próbuje ogarnąć całość tego wszystkiego, co składa się na opowiadanie jako takie, ale też i na wszystkie istniejące i dające się pomyśleć jego odmiany i warianty. Na pytanie, czy mu się to udaje, odpowiadają jego błyskotliwe, głębokie analizy. Czytelnik, który chciałby zarzucić tendencyjność wyborom Altmana, może sięgać do przykładów własnych, by stwierdzić, czy syntetyczna metoda Altmana ma istotnie wymiar tak uniwersalny, jak utrzymuje on sam, czy też w taki lub inny sposób jest on ograniczony.

Trudno jednoznacznie orzec, w jakim stopniu teoria Altmana jest oryginalna. Nie należy on do badaczy, którzy nawiązują do poprzedników bądź rozwijają elementy koncepcji wcześniejszych, aby wbudować je w refleksję własną. W gruncie rzeczy nie polemizuje z innymi autorami ani nie dokonuje ich krytyki. Pokrótce sygnalizuje ograniczenia teorii dawnych i współczesnych, poza które pragnąłby wyjść. A jednak w trakcie lektury niejednokrotnie doznajemy wrażenia *déjà lu*. Nie sposób (po doświadczeniach postmodernizmu zwłaszcza) wyobrazić sobie, iż można by pisać o opowiadaniu, akcji, bohaterach etc. w taki sposób, by czytelnik nie natknął się na to, co już zostało napisane i to po wielokroć. Altman jest tego świadomy, ale z kolei lekcja strukturalizmu, którą przeszli badacze jego generacji, przypomina o tym, że elementy jednej całości, wyjęte z niej, złożone lub ułożone w nową całość, nie są tożsame ani takie same. Altman rozbudowuje terminologię, co nie znaczy, że po prostu proponuje nowe nazwy dla obiektów i działań stanowiących przedmiot badań. Buduje odmienne struktury i inne systemy relacyjne.

W propozycji Altmana pociąga mnie i urzeka fakt, że jego koncepcje i modele prowokują do natychmiastowego posłużenia się nimi. Są – jeśli można się tak wyrazić – gotowe do użycia.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że wiele teorii, które z założenia miały służyć analizie, jest absolutnie pozbawionych tego waloru. Wielu autorów poprzestaje na eksplikacji czysto teoretycznej, jedynie zapowiadając, że kolejnym etapem ich rozważań winna być aplikacja analityczna, której się wszelako nie podejmują. Nie doczekują się też kontynuatorów, którzy uczyniliby to za nich. Znajdujemy też propozycje teoretyczne, które prezentują się nader efektownie, lecz mają nader niską

moc eksplikacyjną. Tak jest w wypadku modeli, którymi posłużył się Brian Mc Farlane w odniesieniu do adaptacji³¹. Sprawdzają to, co jest wiadome na samym początku.

Żadnego z tych zarzutów nie można postawić Altmanowi. W jego wypadku refleksja teoretyczna, konstruowanie modeli i praktyka analityczna są idealnie zharmonizowane.

ALICJA HELMAN

- ¹ Pierwsze dwa jego teksty zostały przełożone na język polski. Por.: *W stronę gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino”, 1987, nr 6; *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków, Universitas 1992; kolejne to: *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington 1987; *Film/Genre*, British Film Institute, London 1999.
- ² R. Altman, *A Theory of Narrative*, Columbia University Press, New York 2008.
- ³ Por. np. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985; E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London, New York 1992. Por. także bibliografia do hasła *Narracja* pióra M. Przyłipiaka, w: *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, Wrocław 1993.
- ⁴ Por. D. Bordwell, *Pochwała kognitywizmu*, tłum. A. Helman, w: *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1999. Por. także J. Ostaszewski, *Rozumienie opowiadania filmowego*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999; tenże, *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999; E. Ostrowska, *Przestrzeń filmowa*, Rabid, Kraków 2000.
- ⁵ E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, dz. cyt., s. 4.
- ⁶ M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin 1981; R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Oxford 1966; R. Scholes, R. Kellogg, J. Phelan, *The Nature of Narrative*, II wyd., Oxford University Press, Oxford 2006.
- ⁷ S. Chatman, *Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca 1990; G. Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton, Berlin 2003; M. Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. C. von Boheemen, University of Toronto Press, Toronto 1985.
- ⁸ R. Altman, *A Theory of Narrative*, dz. cyt., s. 55.
- ⁹ Tamże, s. 90.
- ¹⁰ Tamże, s. 97.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² Tamże, s. 99.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Tamże, s. 120.
- ¹⁵ Tamże, s. 121.
- ¹⁶ Tamże, s. 189.
- ¹⁷ Tamże, s. 190.
- ¹⁸ Tamże, s. 218.
- ¹⁹ Tamże, s. 240.
- ²⁰ Tamże, s. 245.
- ²¹ Tamże, s. 248.
- ²² Tamże, s. 252.
- ²³ M. Raynal, *Conception of Vision*, trans. Jonathan Griffin, w: E. F. Fry, *Cubism*, Thames and Hudson, London 1981, s. 95; cyt. za: R. Altman, *Theory of Narrative*, dz. cyt., s. 268.
- ²⁴ Tamże, s. 287.
- ²⁵ Tamże, s. 289.
- ²⁶ Tamże, s. 292.
- ²⁷ Tamże, s. 294.
- ²⁸ Tamże, s. 307.
- ²⁹ Tamże, s. 314.
- ³⁰ Tamże, s. 318.
- ³¹ B. Mc Farlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford 1996.