

Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym

JACEK OSTASZEWSKI

Warunkiem wejścia w świat opowiadania filmowego jest obdarzenie go przynajmniej odrobiną wiary. Bez niej nie będzie dane widzowi przeżycie kontaktu z „prawdą” fikcji. Jednym z podstawowych gwarantów zaufania odbiorcy do przedstawianego zmyślenia jest narrator. Nie jest jednak tak, żeby jego wiarygodność była zakładana z góry i nie podlegała żadnej weryfikacji. Szczególnie dobrze widoczne jest to w przypadku narratorów personalizowanych, którzy relacjonują nam zdarzenia jako ich uczestnicy bądź świadkowie, lecz w konfrontacji z innymi źródłami informacji ich relacja nie uzyskuje potwierdzenia, a oni sami okazują się – w sposób typowy dla ludzi – omylni, stronniczy lub kłamliwi, słowem – niewiarygodni.

Pojęcie „narratora niewiarygodnego”, podobnie jak większość kategorii dotyczących narracji, ma rodowód literaturoznawczy. Termin wprowadził Wayne C. Booth w *The Rhetoric of Fiction* (1961), stwierdzając, że *po odrzuceniu wszechwiedzącego narratora i wobec ograniczeń, jakim muszą podlegać dramatycznie ukształtowani narratorzy wiarygodni (reliable), nowocześni autorzy eksperymentowali z narratorami niewiarygodnymi (unreliable), których charakter ewoluuje w czasie utworu*¹. Za cechę konstytutywną takiej konstrukcji narratora w dziele literackim Booth uznał dystans, jaki stopniowo powstaje między autorem wpisanym w tekst a narratorem. Stopniowa utrata zaufania do postaci snującej opowieść zachęca czytelnika do wspólnej z autorem oceny jego postawy. Wówczas jednak, gdy narrator okazuje się już niegodny zaufania, zmienia się cały efekt dzieła.

Dalej Booth wyjaśnia: *nazwałem narratora wiarygodnym, kiedy mówi lub działa w zgodzie z normami dzieła (to znaczy z normami wpisanego autora), a niewiarygodnym, kiedy sytuacja jest odwrotna. Co prawda, wielcy narratorzy niewiarygodni pozwalają sobie niekiedy na znaczny udział ironii i przez to – jako potencjalni kłamcy – stają się „niewiarygodni”. Jednak trudna ironia nie wystarczy, by stworzyć narratora niewiarygodnego. Niewiarygodność narratora nie jest także po prostu sprawą kłamstwa, chociaż rozmyślnie kłamliwi narratorzy to ulubiony zabieg niektórych współczesnych pisarzy („Upadek” Camusa, „Natural Child” Kaldera Willinghama itd.). Najczęściej chodzi tu o oto, co James nazywa nieświadomością; narrator jest w błędzie lub przypisuje sobie cechy, których autor mu odmawia. Albo też, jak w „Przygodach Hucka”, narrator uważa się za wyrzutka, podczas gdy autor po cichu sławi za plecami jego cnoty*².

Jeśli odnieść rozróżnienie Wayne’a Booth’a do filmu, to okaże się, że z niewiarygodnością instancji narracyjnej spotykamy się w kinie o wiele częściej, niż można by się spodziewać. Szczególnie dobrze jest to widoczne w filmach z różnymi for-

mami subiektywizacji, czy – jeśli się trzymać kategorii teorii narracji Gerarda Genette’a – narracji „zogniskowanej” (*focalization*). W jej ramach od narratora, który „mówi” i w ten sposób przedstawia wydarzenia opowiadania, odróżnia się postać ogniskującą (*focalizer*), która „widzi”, a więc udostępnia wydarzenia bezpośrednio ze swojej perspektywy, filtrując je przez swój sposób postrzegania³. (Tryb podważania zaufania do instancji odpowiedzialnej za przedstawianie zdarzeń nie wiąże się wyłącznie z technikami subiektywizacji. Także tzw. narracja obiektywna może okazać się niewiarygodna, co dobrze obrazuje film M. Nighta Shyamalana *Osada*, 2004⁴). Niezależnie jednak, czy w filmie występuje narrator relacjonujący zdarzenia z poziomu świata przedstawionego, czy też postać ogniskująca, z perspektywy której obserwujemy przebieg wypadków, bardzo często mamy do czynienia z sytuacją scharakteryzowaną przez Bootha – postać, zamiast być gwarantem wiedzy o świecie przedstawianym i prawdy w jego ramach, może nie zdawać sobie sprawy ze swojego położenia i z upośledzenia swoich władz poznawczych, może mylić się w ocenie sytuacji, może wreszcie zmyślać, ubarwiając zdarzenia, lub – po prostu – może kłamać.

Z przypadkiem pierwszym, narratora cierpiącego na zaburzenia świadomości, mamy do czynienia już w arcydziele kina niemego, w *Gabinecie dra Caligari* (1919), do którego Robert Wiene wprowadził ramę narracyjną. Franzis (Friedrich Fehér), wskazany na początku filmu jako narrator opowieści o demonicznym hipnotyzerze, doktorze Caligarim (Werner Krauss) i jego somnambulicznym medium, Cezarze (Konrad Veidt), w zakończeniu dzieła okazuje się pacjentem szpitala psychiatrycznego. Cała zaś historia o zdemaskowaniu przez Franzisa doktora jako człowieka pragnącego swymi eksperymentami nawiązać do Caligariego, siedemnastowiecznego maga, nabiera dwuznaczności, gdy narrator w napadzie szału rzuca się na dyrektora szpitala, rozpoznając w nim – nie kogo innego jak właśnie – Caligariego. Przechodząc do kina współczesnego, wystarczy dodać, że na tej zasadzie funkcjonują narratorzy w *Podziemnym kręgu* (1999) Davida Finchera czy w *Memento* (2000) Christophera Nolana oraz postaci ogniskujące w takich filmach, jak *Pajęk* (2002) Davida Cronenberga, *Sekretne okno* (2004) Davida Koeppa czy *Palimpsest* (2006) Konrada Niewolskiego.

Drugi wariant – błądzący w swych sądach narrator, jest chyba najprostszym sposobem wprowadzania opisywanego przez Wayne’a Bootha dystansu między autorem a narratorem. Dostarczanie informacji spoza horyzontu poinformowania narratora bądź też jego sądy, które nie znajdują potwierdzenia w świecie przedstawionym, stawiają go jako źródło informacji w niekorzystnym świetle. Klasycznym przykładem literackim narratorsa omylnego i w ten sposób niewiarygodnego jest Ignacy Rzecki jako narrator *Pamiętników starego subiekta* w *Lalce* Bolesława Prusa. Zaś dobrym przykładem filmowym może być Paul Smecker jako narrator w *Świętych z Bostonu* (1999) Troya Duffy’ego. Smecker (Willem Dafoe), doświadczony agent FBI, rekonstruuje w asyście początkujących funkcjonariuszy dochodzeniowych przebieg zdarzeń na kolejnych miejscach zbrodni. Swoją wersję zdarzeń relacjonuje m.in., znajdując się w przestrzeni zdarzenia przedstawianego na zasadzie retrospekcji. Kolidują między jego opiniami a rozgrywanymi się wokół niego wypadkami nawiązuje do klimatu typowej dla Quentina Tarantino ironii, którą dopełnia narastająca fascynacja Agenta zbrodniami i ich sprawcami. Pod tę kategorię podpada także Jan Piszczyk (Bogumił Kobiela) z *Zezowatego szczęścia* (1960) Andrzeja Munka, chociażby ze względu na ocenę swoich własnych losów,

gdy zestawia je z szerszym doświadczeniem wojennym, mówiąc: *mój pech musiał wyglądać efektownie nawet na tle zbiorowego pecha całego narodu*. Aczkolwiek przypadek Piszczyka jest bardziej złożony, ponieważ jego postawa ewoluuje, a jej ocena jest proponowana widzowi ze zmiennej perspektywy. Na przykład w scenie, w której Piszczyk serwuje współtowarzyszom niedoli opowieść o ciężkich walkach w kampanii wrześniowej, kiedy to samoloty niemieckie miały szatkować jego oddział pod Nieporętem niczym kapustę, widz nie będzie raczej klasyfikował tej opowieści jako przypadku błędnej oceny sytuacji, lecz jako kłamstwo z domieszką isticie ułańskiej fantazji. Pamięta bowiem scenę przedstawioną w burleskowej konwencji, kiedy to w drodze z Nieporętu do Zegrza bohater uciekał przez zagon kapusty przed nurkującym za nim samolotem Luftwaffe⁵. Z kolei przykładem filmu z postacią ogniskującą, błędnie oceniającą swoje położenie, jest zarówno *Lokator* (1976) Romana Polańskiego, jak i *Szósty zmysł* (1999) M. Nighta Shyamalana czy *Inni* (2001) Alejandro Amenábara.

Jeśli chodzi o narratorkę, który zmyśla bądź kłamie, to w tradycji literackiej wachlarz możliwości rozciąga się od *Przygód barona Münchhausena* Gottfrieda Bürgera po *Zabójstwo Rogera Ackroyda* Agathy Christie. Filmowym przykładem mógłby być film Otto Premingera *Laura* (1944) z Waldo Lydeckerem (Clifton Webb) jako narratorem. Jednak chyba najczęściej przywoływanym przykładem kłamliwego narratorkę w kinie klasycznym jest *Trema* (1950) Alfreda Hitchcocka⁶. Na początku filmu zostaje wprowadzona retrospekcja Johnny'ego (Richard Todd), w ramach której opowiada on zaprzyjaźnionej młodej aktorce Ewie (Jane Wyman), jak został wplątany w zbrodnię. Retrospekcja ta wprowadza zarówno bohaterkę, jak i widza w błąd co do charakteru udziału Johnny'ego w morderstwie, o czym przekonujemy się w finale filmu. Wówczas okazuje się, że to Johnny zamordował męża Charlotty Inwood (Marlena Dietrich), a nie ona sama i że nie jest to jego pierwsza zbrodnia.

Chwył polega na fałszywym użyciu konwencji filmowej, bowiem gdy Johnny inicjuje przejście do retrospekcji, widz zgodnie z przyswojoną normą zdaje sobie sprawę z subiektywnej ramy retrospekcji, ale wydarzenia w niej przedstawione traktuje jako rzeczywisty przebieg wypadków. Tymczasem początkowa retrospekcja w *Tremie* okazuje się nie tylko subiektywnie motywowana, lecz w istocie jest subiektywnym przedstawieniem – werystyczny obraz filmowy przedstawia kłamstwo Johnny'ego. Rozwiązanie finałowe – ujawnienie kłamstwa – nie tylko zaskakuje, lecz może także konfundować widza. Między innymi z tego właśnie powodu Alfred Hitchcock nie był później zadowolony z osiągniętego rezultatu, uznając, że kłamliwa retrospekcja zniweczyła możliwość suspensu⁷.

Co ciekawe, we współczesnych opowiadaniach filmowych chwył ten stał się rozwiązaniem modelowym dla mniej lub bardziej rozbudowanych technik narracyjnych, które w punkcie kulminacyjnym zostają ujawnione jako niewiarygodne, do czego przyjdzie jeszcze powrócić. Dzieje się tak zarówno w *Podejrzanych* (1995) Bryana Singera, gdzie zdemaskowanie kłamstwa Verbała Kinta (Kevin Spacey) jako narratorkę podważa prawdziwość historii opowiedzianej w filmie⁸, jak i w *Pokucie* (2007) Joego Wrighta, w której melodramatyczna historia wojenna okazuje się zmyśleniem literackim pełniącym rolę zadośćuczynienia za krzywdy wyrządzone w dzieciństwie przez pisarkę, Briony Tallis (Saoirse Ronan – Romola Garai – Vanessa Redgrave).

Niezależnie od sposobu motywowania niewiarygodności interesująca jest sama zasada działania narratora niewiarygodnego w opowiadaniu filmowym, jego funkcja oraz przyczyny dużej popularności tego rozwiązania konstrukcyjnego. Obecnie wszak niewiarygodną instancją narracyjną spotyka się już nie tylko w eksperymentującym z technikami opowiadania kinie artystycznym, lecz także coraz częściej w filmach głównego nurtu, a nawet w serialach telewizyjnych, czego przykładem jest chociażby wielosezonowy serial *Zagubieni*. W kolejnych jego odcinkach posługiwano się albo postacią ogniskującą, która w zakończeniu okazywała się niewiarygodna (np. sezon 2., odc. 18, sezon 2.: *Dave*), albo wręcz sama narracja – przez nadużywanie konwencji montażowych i przyzwyczajień widza z poprzednich części – stawała się niewiarygodna (np. sezon 4., odcinek 7: *Ji Yeon*).

Kluczem do wyjaśnienia funkcji narratora niewiarygodnego wydaje się ironia, która pojawia się – niejako automatycznie – za sprawą paradoksalności przedstawianych sytuacji i sprzecznych wskazówek płynących z opowiadania. Wprawdzie przywoływany już Wayne Booth uważał, że ironia nie wiąże się w sposób obligatoryjny z niewiarygodnością⁹, niemniej funkcję narratora niewiarygodnego można rozpatrywać właśnie jako ironiczną praktykę dyskursywną. Ironia polegałaby tutaj już na samym „unaiwnieniu” narratora, którego działania, z poczuciem solidarnej wyższości, obserwuje zarówno demaskujący jego niedoskonałość autor wpisany w tekst, jak i odbiorca potrafiący *dotrzeć do sedna zręcznie zamaskowanej myśli*¹⁰. By jednak w możliwie pełny sposób wyjaśnić związek między ironią a niewiarygodnością narratora, należy rozważyć zarówno jej poziom podstawowy, czyli komunikacyjny, jak i poziom głębszy, estetyczny, na którym można szukać wyjaśnienia współdziałania ironii i narratora niewiarygodnego w tekście filmu fabularnego.

Zaczynając zatem od kwestii komunikacyjnych, o ironii można powiedzieć, że w tradycji retorycznej opisuje się ją zwięźle jako *mówienie jednej rzeczy, znaczenie zaś innej*, co pozwala np. zawrzeć *przyganę w pochwałę, pochwałę w naganie*¹¹. Przy czym, jak zauważa Umberto Eco: *Ironia polega na mówieniu nie przeciwieństwa prawdy, ale przeciwieństwa tego, co, jak się przypuszcza, interlokutor uważa za prawdę. Jest ironią określenie osoby głupiej jako bardzo inteligentnej, ale tylko wtedy, kiedy odbiorca wie, że jest ona głupia. Jeśli tego nie wie, ironia nie zostanie zrozumiana i dostarczymy jedynie fałszywej informacji. A zatem, kiedy odbiorca nie jest świadomy gry, ironia (...) staje się po prostu kłamstwem*¹².

Współzależność istnienia wewnętrznej sprzeczności oraz gry z oczekiwaniami odbiorcy można dostrzec – na przykład – w scenie otwarcia *Kabaretu* (1972) Boba Fosse’a, gdy Konferansjer (Joel Grey) mówi, że w kabarecie nawet orkiestra jest piękna. W tej wypowiedzi zawarte są dwie informacje, pierwsza dosłowna, pełna pochwały dla świata i pięknych pań – członkiń orkiestry i druga, sprzeczna z nią, podszyta szyderstwem sygnalizowanym przez kontekst sytuacyjny, ton wypowiedzi Konferansjera, jego mimikę oraz przedmiot odniesienia – mówiąc oględnie, „niezbyt atrakcyjny” wygląd kobiet. Tego typu ironia werbalna¹³ wprowadza za pomocą jednego komunikatu dwa przeciwstawne przekazy: dosłowny oraz ukryty, będący przeciwieństwem znaczenia bezpośredniego, ale w rozumieniu sprecyzowanym przez Eco. Na poziomie lokalnym w opowiadaniu filmowym może ona pojawić się zarówno wskutek działań postaci ze świata przedstawionego, jak i stwierdzeń narratora. Natomiast w momencie gdy tego typu działania komunika-

cyjnego narratora zachodzą na poziomie generalnym opowiadania, rozdwojeniu ulega dyskurs: na poziomie pierwszym, dosłownym albo semantycznym – jak można go nazwać za Umberto Eco¹⁴ – odbiorca śledzi przebieg zdarzeń i osadza go w świecie przedstawianym na podstawie relacji narratora; natomiast na poziomie drugim, ukrytym lub – w kategoriach Eco – estetycznym, odbiorca uświadamiając sobie niewiarygodność narratora, przekracza horyzont jego relacji i stara się zrekonstruować faktyczny przebieg zdarzeń na podstawie domysłów i poszlak, wnioskowanych z szerszego kontekstu.

Przykładowo w filmie *Memento* (2000) Christophera Nolana na podstawie relacji Leonarda Shelby'ego (Guy Pearce) widz na pierwszym poziomie może rozumieć zdarzenia przedstawione jako historię człowieka, który w wyniku napadu na dom stracił żonę, sam zaś doznał silnego urazu głowy i teraz, cierpiąc na zanik pamięci krótkotrwałej, pragnie tylko dokonać zemsty za śmierć ukochanej osoby i swoje kalectwo. Manipulowany przez cyniczne osoby popełnia kolejne zbrodnie, które nie mają końca wobec jego braku zdolności do zapamiętywania nowych rzeczy, a więc i tego, że być może już osiągnął swój cel. Na drugim poziomie lektury widz – wobec sprzecznych informacji z różnych źródeł – może zdystansować się wobec stanowiska bohatera, który wszak sam powiada, że jedyną rzeczą, którą pamięta po wypadku, jest to, że niczego nie zapamiętuje. W konsekwencji widz może dojść wniosku, że źródłem traumy Leonarda nie jest to, że był świadkiem zabójstwa żony, lecz że sam go dokonał. Sygnalizowałyby to m.in. poszlaki w postaci spalenia jej rzeczy czy też jego wspomnienia sprzed „zdarzenia”, w których nieustannie jest zirytowany jej zachowaniami. Przede wszystkim jednak wskazywałaby na to informacja pochodząca od skorumpowanego policjanta, Teddy'ego (Joe Pantoliano), iż ciągle wspomniany przez Leonarda Sammy Jankis (Stephen Tobolowsky) nigdy nie miał żony, do śmierci której rzekomo miał się przyczynić, przedawkowując jej insulinę, natomiast to właśnie żona Leonarda cierpiała na cukrzycę. W tym świetle opowieść o przypadku Sammy'ego, podobnym do jego, pełni funkcję wspomnienia maskującego jego traumę, która do końca nie jest w filmie wyjaśniona, sama zaś amnezja następcza, na którą tak naprawdę cierpi Leonard, jest spowodowana nie traumą ofiary, lecz traumą sprawcy¹⁵.

Na poziomie lokalnym „ironizowanie” można sprowadzić do ironii werbalnej, będącej w gruncie rzeczy quasi-niewiarygodnością (poprzestaśmy na przytoczonym przykładzie określenia kogoś głupiego mianem mądrego). Natomiast na poziomie globalnym przybiera postać ironii sytuacyjnej, co staje się widoczne w *Memento*. Odkrywa to widz sceptyczny¹⁶ w trakcie lektury dzieła na poziomie drugim, estetycznym, a więc uwzględniającym, poza bezpośrednimi odniesieniami, przekaz ukryty. W niezdolności do rozpoznania przez Leonarda własnego położenia można dostrzec tę właśnie formę ironii, przywodzącą na myśl sytuację Edypa – Leonard, stając się śledczym, nieustannie wpada na ślady, które sam pozostawił, ale przypisuje je innym, widząc w nich odpowiedzialnych za własne czyny: to on pozostawia naboje na siedzeniu w czerwonym pick-upie, to on bije Natalie, to on – w końcu – zabija Johnny'ego G., a właściwie kolejnych Johnnych G.¹⁷

Wayne Booth, pozostając na poziomie opisu narracji i unikając kategorii ironii, rozpatruje niewiarygodność jako rozdźwięk i narastający dystans między dwiema instancjami tekstu przedstawiającego fikcję: narratorem i autorem implikowanym. Narrator niewiarygodny (Leonard) komunikowałby przekaz bezpośredni, podczas

gdy autor implikowany proponowałby odbiorcy w sposób pośredni, niejako ponad narratorem, inny przekaz, sprzeczny z mniemaniem narratora personalizowanego¹⁸.

Przypomina to zasadę podwójnego kodowania uznawaną za jeden z wyznaczników estetyki postmodernistycznej. Ale owo „podwojenie” dyskursu nie pełni tutaj funkcji estetycznej w sensie jednoczesnego zwracania się do publiczności masowej, posługującej się kodami „niskimi”, oraz do mniejszościowej, elitarnej publiczności, posługującej się kodami „wysokimi”¹⁹, lecz przede wszystkim pełni funkcję komunikacyjną służącą do realizacji celów pragmatycznych.

Współczesne filmy wykorzystujące tryb niewiarygodności – takie jak *Podjeźźani*, *Podziemny krąg*, *Memento*, *Szósty zmysł*, *Inni*, *American Psycho* (2000) Mary Harron, *Mulholland Drive* (2001) Davida Lyncha czy *Donnie Darko* (2001) Richarda Kelly’ego – reprezentują kino epoki DVD. W odróżnieniu od filmów okresu kina klasycznego nie są dziełami tworzonymi do jednorazowej lektury, lecz są przeznaczone do wielokrotnego oglądania i wręcz zapraszają do dyskusji – np. na forach internetowych – na temat zaskakującego rozwiązania, pułapek czyhających na widza w opowiadaniu, rzekomych bądź faktycznych błędów w logice przedstawiania.

Najbardziej charakterystyczny dla tej strategii wydaje się chwyt zastosowany przez Alfreda Hitchcocka w *Tremie*, polegający na ujawnieniu niewiarygodności narratora (lub postaci ogniskującej) w punkcie kulminacyjnym opowiadania, co bywa określane mianem *finalowego zwrotu w akcji* [*final plot twist*]. Polega on na bezpośrednim powiązaniu ze sobą dwóch punktów konstrukcyjnych dzieła: dramaturgicznego i poznawczego. W trzecim akcie na dramaturgicznie uzasadniony punkt kulminacyjny opowiadania nałożony zostaje punkt zwrotny w konstruowaniu przez widza hipotez dotyczących rozwoju akcji. Oznacza to, że to, co do tej pory – szczególnie na podstawie zawiązania akcji – zostało zasugerowane widzowi jako kanwa opowieści, w momencie rozwiązania akcji zostaje podane w wątpliwość bądź wręcz unieważnione, zaś na rozwiązanie fabuły zostaje nałożona jej rewizja²⁰. Na marginesie jedynie można odnotować, że splecenie ze sobą dwóch skrajnie odmiennych gestów – zakończenia i zarazem inauguracji, w sensie sugerowania reinterpretacji przedstawionej historii – przypomina działanie ironii na poziomie komunikacyjnym. Mamy bowiem tutaj do czynienia zarówno z operowaniem przeciwieństwami, jak i z grą z oczekiwaniami odbiorcy.

Gdy w finale *Szóstego zmysłu* (1999) M. Nighta Shyamalana widz wraz z głównym bohaterem, doktorem Malcolmem Crowem (Bruce Willis), przeżywa zaskoczenie na wieść, iż jest on duchem, musi poddać rewizji cały rozwój zdarzeń, począwszy od fatalnego postrzelenia bohatera przez byłego pacjenta, Vincenta Graya (Donnie Wahlberg), do czego doszło w scenie otwierającej film. Konfuzja odbiorcza sprawia, że widz ogląda film po raz drugi, by zrozumieć, w jaki sposób dał się wprowadzić w błąd i przekonać się, czy wszystkie elementy opowiadania, które uprzednio pasowały do hipotezy, że dr Crowe przeżył, będą teraz pasować do wniosków wynikających z rozwiązania opowiadania (w finałowym zwrocie w akcji), iż Crowe zmarł i już jako duch zajmuje się przypadkiem Cole’a Seara (Haley Joel Osment), zbliżonym do nierozwiązanych problemów Vincenta.

Ten tryb lektury sceptycznej zmysławia wykorzystanie filmowych środków stylistycznych w ramach narracyjnej strategii „niewiarygodności”. Już bowiem sam moment postrzelenia Crowe’a przez Vincenta jest dwuznaczny – kadrowanie

sceny kamerą skierowaną pionowo w dół, na łóżko, na którym leży ranny Crowe oraz charakter rany postrzałowej sugeruje, że jest to scena śmierci. Z drugiej jednak strony przejście do następnej sceny, z sygnalizacją upływu dużego interwału czasowego oraz powrót Crowe'a do praktyki zawodowej pozwala mniemać, iż po okresie rekonwalescencji powrócił do pracy jako psycholog dziecięcy. Począwszy od tej sceny, można śledzić sukcesywne podtrzymywanie z jednej strony wiary widza naiwnego w funkcjonowanie dr. Crowe'a w świecie żywych, jak i nieufności widza sceptycznego co do takiej możliwości, zaś kolejne zdarzenia będą miały odmienny sens w ramach obu skrajnych trybów lektury. Scena wspólnego oczekiwania na powrót Cole'a ze szkoły przez jego matkę (Toni Collette) i dr. Crowe'a, za sprawą inscenizacji sugerująca wręcz ich rozmowę na temat problemów chłopca, okazuje się sceną oczekiwania wyłącznie przez matkę. Natomiast kolacja z żoną w restauracji z okazji rocznicy ślubu, na której Anna ignoruje Malcolma i jego przeprosiny, rozdrażniona jego spóźnieniem i jego całkowitym poświęceniem dla pracy kosztem życia prywatnego, okazują się samotną celebracją żałoby po stracie ukochanego mężczyzny. (W tej scenie montaż i ustawienie kamer jednoznacznie wskazują na interakcję komunikacyjną między Anną i Malcolmem, z drugiej jednak strony w świecie przedstawionym są wyraźne wskazówki, że obecność dr. Crowe'a pozostaje niezauważona – najdobitniej potwierdza to zachowanie kelnera, który nie podaje nawet nakrycia dla spóźnionego gościa)²¹.

W rezultacie jednak udaje się dokonać logicznie spójnej rekonstrukcji całego opowiadania i rozpoznać, iż istotą manewru dezorientującego odbiorcę były dwa posunięcia. Pierwszym krokiem jest zasugerowanie, że narracja w filmie ma charakter obiektywny, podczas gdy faktycznie mamy do czynienia ze zmiennym ogniskowaniem wewnętrznym (w rozumieniu Gerarda Genette'a), gdzie główną postacią ogniskującą jest dr. Crowe²². Na marginesie warto tutaj odnotować, iż przypadek *Szóstego zmysłu* dobrze obrazuje problemy ze ścisłym zdefiniowaniem niewiarygodności w odniesieniu do instancji narracyjnych, ponieważ dr. Crowe nie jest narratorem, a tylko postacią ogniskującą, zaś manewr niesygnalizowanego zmiennego ogniskowania – a więc faktycznej niewiarygodności – wynika ze strategii, którą można przypisać jedynie ogólnemu procesowi narracji. Drugim posunięciem jest wykorzystanie charakterystycznego dla odbioru kina tradycyjnego modelu identyfikacji, który został opisany z perspektywy poznawczej przez Muraya Smitha. W myśl jego koncepcji „struktury sympatii”²³, jeśli w scenie otwierającej film zostaje wprowadzony bohater, który budzi sympatię i zasługuje na szacunek, a w dodatku grany jest przez Bruce'a Willisa, aktora o statusie gwiazdy, to raczej trudne do zaakceptowania jest przypuszczenie, że w zakończeniu pierwszej sceny widzimy jego śmierć, ponieważ zakładamy, że dostęp do świata fikcji udzielany będzie dzięki podzieleniu perspektywy bohatera. Widz wybiera – zgodnie z logiką przyjemności lektury – najprostsze wyjaśnienie, iż bohater musiał przeżyć i rozwiązując przypadek Cole'a zadośćuczyni Vincentowi, który po postrzeleniu go sam popełnił samobójstwo. Rewizja tego stanowiska dopiero w finałowym zwrocie w akcji wynika z ambiwalencji wskazówek dawanych w zakończeniu sceny pierwszej i przejściu do sceny drugiej.

Szósty zmysł ze swoją grą z mechanizmem odbiorczej identyfikacji nie jest wyjątkiem wśród filmów z personalizowaną niewiarygodnością instancji narracyjnej. Innym przykładem mogą być *Podjeźźani* Bryana Singera. Dwuznaczność tego

filmu polega na ujawnieniu w finałowym zwrocie akcji, że budzący współczucie i sympatię Verbal Kint nie tylko jest kłamcą, który manipuluje śledczym, a zarazem uwagą widza, lecz także, wedle wszystkich wskazówek to właśnie on jest demonicznym zbrodniarzem, Keyserem Söze²⁴. Tym samym zostaje podana w wątpliwość wiarygodność całej historii, której możliwe wersje uzyskują prawdopodobieństwo tylko dzięki ustaleniu możliwie największej koherencji między przedstawionymi zdarzeniami. Z kolei w filmie *Memento* zasadą aranżacji zdarzeń – czyli tzw. *sjuzetu* w rozumieniu formalistów rosyjskich – jest prezentowanie scen wątku przedstawianego chronologicznie naprzemiennie ze scenami wątku prezentowanego w odwrotnej kolejności, czyli od tyłu. Uzmysławia to widzowi sytuację, w jakiej znajduje się Leonard. Doświadcza on bowiem zbliżonej do bohatera niepewności i zagubienia co do intencji postaci i znaczenia zdarzeń. Ale to „wczuwanie się” w sytuację poznawczą Leonarda bynajmniej nie prowadzi do „identyfikowania się” z nim, lecz raczej jest zaproszeniem do rozwiązania łamigłówki, jaką zawiera przedstawiony materiał fabularny i ułożenia z niego spójnej i wiarygodnej psychologicznie intrygi kryminalnej.

Nie bez przyczyny *Memento* jest uznawane właśnie za reprezentatywny przykład typowego dla „kina epoki DVD” rebusu filmowego albo – jak to w tytule tomu zbiorowego ujął Warren Buckland – filmu-puzzli²⁵. W eseju otwierającym tę książkę Thomas Elsaesser uznaje, że takie filmy jak *Memento*, *Piękny umysł*, *Podziemny krąg* czy *Inni* są sygnałem kryzysu i odejścia od tradycyjnego modelu umiejscawiania widza spektaklu jako voyeura, który za sprawą przezroczystego stylu przedstawiania i klasycznej narracji jest poddawany reżimowi procesu identyfikacji. W to miejsce proponowany jest nowy typ porozumienia między filmem a publicznością, w ramach którego niewiarygodność nie jest traktowana jako próba wprowadzenia widza w błąd, lecz dopuszczanie – na określonych warunkach – istnienia światów możliwych, wykazujących mniejszą lub większą wewnętrzną spójność i konkurujących w ramach diegezy o status prawdy albo – inaczej rzecz ujmując – o zgodność z wyobrażeniem „rzeczywistości obiektywnej”. Jednocześnie zostaje podważona typowa dla klasycznego kina zasada referencyjności, chociażby za sprawą manipulowania czasem, zaś na plan pierwszy wysuwają się „nowe reguły gry” wynikające ze zmian, jakie zaszły w społeczeństwie na styku uwarunkowań ontologicznych, założeń epistemologicznych i przyzwyczajzeń narracyjnych. Filmy nie są już wyłącznie realistycznymi, indeksalnymi przedstawieniami, lecz – właśnie – są interpretowane jako filmy-układanki, rebusy czy bazy danych. To przesunięcie dokonuje się przez uwypuklenie metapoziomu, przejście od koncentrowania się na tym, co się zdarzyło, do tego, jak to zostało przedstawione. Nową „regułą” będzie zatem wyjście poza „szczytywanie” poszczególnych wydarzeń i łączenie ich w ciągi przyczynowe w stronę wariantowego operowania dostarczonymi danymi. (Omówiony chwyt finałowego zwrotu akcji dobrze ilustruje tę zasadę). Zdaniem Elsaessera filmy oferujące grę ze zdolnościami poznawczymi widza (*mind-game film*) odzwierciedlają na płaszczyźnie kulturowej zmiany, jakie zaszły we współczesnym społeczeństwie dysponującym wysokimi technologiami i poddanym oddziaływaniu mediów elektronicznych²⁶. Narastające doświadczenie w obcowaniu z ikonosferą i krytycyzm wobec jej przekazów powoduje, że widzowie w coraz większym stopniu są nastawieni na aktywność interpretacyjną graniczącą ze zdystansowaną postawą ekspercką.

Spojrzenie na narratora niewiarygodnego przez pryzmat pragmatyki odbioru filmu pozwala postawić pytanie o głębszy sens posługiwania się niewiarygodnością narracyjną w filmie. Upowszechnianie się w ramach praktyk komunikacyjnych rozwiązań nietypowych zawsze odzwierciedla zmiany zachodzące w kulturze. Pytanie zatem o to, w jaki sposób chwyt uniezwykający – w rozumieniu formalistów rosyjskich – wchodzi do obiegu społecznego, zostaje zaakceptowany i podlega procesowi „automatyzacji”, wymaga spojrzenia z perspektywy estetycznej. Autorzy studiów nad niewiarygodnością w literaturze i w filmie zwracają uwagę na brak satysfakcjonującego opracowania kwestii historycznej i kulturowej zmienności funkcji narratora niewiarygodnego²⁷. Wydaje się jednak, że w odniesieniu do kina wachlarz podstawowych możliwości trafnie nakreślił Ronny Bläß. Wskazał – poza oczywistym celem zwodzenia odbiorcy w ramach dopuszczalnych reguł gry – trzy podstawowe funkcje znaczeniowe narracji niewiarygodnej: satyryczną, sterowania sympatią odbiorcy oraz wyrażenia sceptycyzmu epistemologicznego²⁸.

Historycznie najstarsza jest funkcja satyryczna, ponieważ to właśnie za sprawą satyry jako gatunku literackiego doszło do upowszechnienia narracji niewiarygodnej. W typowej dla literatury okresu oświecenia satyrze moralizatorski i dydaktyczny cel ośmieszenia osiągnano za pomocą opisanej tutaj ironii strukturalnej. Gdy Ignacy Chrzanowski pisze o satyrze *Do króla, że jest to satyra nie na króla, tylko na społeczeństwo*, ponieważ Ignacy Krasicki, *pomijając zarzuty nikczemne, niemal dosłownie powtarza i ośmiesza głupie*²⁹, to proces ten przebiega dwuetapowo: najpierw czytelnik musi rozpoznać jako przedmiot satyry postawy moralno-etyczne narratora, które w kolejnym kroku interpretacyjnym uznaje za poglądy godne napiętnowania, oparte na błędnym rozumowaniu lub – po prostu – za fałszywe pod względem moralnym. Pojawia się tutaj typowa dla niewiarygodności rozbieżność między dyskursem narratora a horyzontem oczekiwań odbiorcy odnośnie do poglądów i postaw natury ideologicznej, dla której wyjściem jest konstruowanie historii alternatywnej, zgodnej z ramą ustanawianą przez autora implikowanego i – zarazem – zgodną z ocenami czytelnika.

I taką właśnie piętnującą i ośmieszającą siłę satyry można dostrzec w *Zezowatym szczęściu*, gdzie sama sytuacja narracyjna Piszczyka, który opowieścią o swoim losach próbuje skłonić dyrektora więzienia do pozostawienia go w zakładzie karnym, nawiązuje do monologu retorycznego typowego dla satyry oświeceniowej. Podobnie rzecz ma się z karykaturalnym przedstawianiem postaw oraz ironią mającą na celu zerwanie z rzeczywistości maski stereotypowych wyobrażeń, z tą różnicą, że Andrzej Munk posługuje się bardziej złożoną i wieloznaczną ironią. Jeśli jednak w satyrze oświeceniowej narrator niewiarygodny służył do celów dydaktycznych, to we współczesnych filmach raczej rzadko tak się dzieje. O ile bowiem zamysł moralizatorski można dostrzec w *American psycho* czy przy odrobinie dobrej woli, w *Podziemnym kręgu*, to raczej trudno o tym mówić na przykład w odniesieniu do *Świętych z Bostonu*.

Podobnie jak w przypadku funkcji satyrycznej sterowanie sympatią odbiorcy odbywa się za pomocą współlistnienia dwóch dyskursów: dyskursu narratora rozpoznanego jako niewiarygodny i rekonstruowanego przez widza dyskursu „alternatywnego”. Może to doprowadzić do odrzucenia przez odbiorcę dyskursu narratora niewiarygodnego, a w każdym razie do dystansowania się od jego postawy i poglądów, jak to się dzieje w przypadku bohatera filmu Johna Schlesin-

gera *Billy Klamca* (1963). Możliwe jest także poddawanie opinii i sądów narratora niewiarygodnego rewizji i modyfikowanie ich w szczególny sposób, co prowadzi do interpretacji sukcesywnie odchylającej się od sądów narratora. Za szczególnie ciekawy przypadek Ronny Bläß uznaje *Memento*. Tryb ujawnienia niewiarygodności Leonarda w znacznym stopniu ogranicza możliwość identyfikowania się z jego postawą, ale z drugiej strony film oferuje niezwykle wgląd w przyczyny jego niewiarygodności i w ten sposób umożliwia zrozumienie jego sytuacji, a więc – do pewnego stopnia – identyfikowanie się z nim, co przy innej perspektywie narracyjnej byłoby raczej trudne do osiągnięcia³⁰.

Wprowadzenie narratora niewiarygodnego bywa czasami diagnozowane jako oznaka nihilizmu czy relatywizmu³¹. Ze wszystkich jednak prób etykietowania wyjątkowo trafne wydaje się określenie Ronnyego Bläsa: *sceptycyzm epistemologiczny*. Wprowadzenie do tkanki fikcji narratora niewiarygodnego oznacza zakwestionowanie statusu przedstawianej właśnie rzeczywistości. Ujawnienie bowiem w finałowym zwrocie w akcji, że to, co widz był skłonny traktować jako prawdę, jest tylko – dajmy na to – prywatną wersją zdarzeń jednej z postaci, skłania do postawienia pytania: „co właściwie się zdarzyło?” – a więc pytania o istnienie rzeczywistości obiektywnej i o możliwość dotarcia do prawdy o niej. Część filmów udziela odpowiedzi na tak postawione pytania, aczkolwiek i w nich ziarno niepewności odnośnie do rzeczywistości fonofotograficznie prezentowanych zdarzeń zostało zasiane. W wielu jednak filmach nawet finał nie przynosi rozstrzygnięcia przewyżającego współistnienie światów możliwych i relatywizmu przynależnych do nich prawd „lokalnych”.

Z tego stanu rzeczy zdaje sprawę Leonard w finale *Memento*, stwierdzając, że *musi wierzyć w świat istniejący poza jego umysłem*. Jego deklaracja jest jednak konfrontowana z przebitką tatuażu *zrobiłem to, co każe zachować sceptycyzm wobec jego przekonania*. Nie inaczej rzecz wygląda w finale *Podziemnego kręgu*, wobec którego widz nie ma żadnej gwarancji ani co do rzeczywistości przedstawionej sytuacji, ani co do wysadzenia więźców. A pewne jedynie jest to, że Narrator – znany uczestnikiem projektu „Chaos” jako Tyler Durden (Edward Norton/Brad Pitt) – cierpiał na rozdwojenie jaźni i że był zaangażowany emocjonalnie w związek z Marlą (Helena Bonham Carter). Nawet w przypadku *Oblędu* (2005) Johna Maybury’ego, który z pozoru jest dziełem prostym konstrukcyjnie i nie nastęcza trudności w rekonstrukcji łańcucha przyczyn i skutków, widz staje w obliczu deficytu informacji i nie potrafi rozstrzygnąć po pierwsze, czy historia opowiedziana w filmie jest jedynie pragnieniem umierającego narratora, Jacka Starksa (Adrien Brody), a po drugie, kiedy faktycznie ma miejsce jego zgon: czy już w scenie ekspozycji, gdy strzela do niego chłopiec podczas wojny irackiej w roku 1991, czy rok później w Vermont, w trakcie kontroli policyjnej, gdy podwożący go kierowca sięga po broń i dochodzi do wymiany strzałów, czy dopiero w finale filmu, w kostnicy szpitala psychiatrycznego.

Sceptycyzm epistemologiczny nie oznacza jednak wyłącznie niezdolności do rozpoznania świata. Problem z odróżnieniem, w ramach świata przedstawionego, tego, co rzeczywiste od iluzji ma wszak swe podstawowe źródło w poznającym podmiocie. W większości przypadków niewiarygodność narratora jest powiązana z rozpadem jego tożsamości. To właśnie miał na myśli Thomas Elsaesser, mówiąc o fenomenie „patologii produktywnych” w kinie współczesnym, w którym zaburzenia osobowości w postaci schizofrenii, paranoi czy amnezji są sposobem wprowadzania i motywowania niewiarygodności instancji narracyjnej³².

W tym kontekście powraca kwestia ironii, tym razem funkcjonującej już nie na płaszczyźnie komunikacyjnej, lecz estetycznej. Posłużenie się nią równocześnie z rozdujaniem dyskursu na przekaz dosłowny i ukryty wprowadza autoironię, „samodystans”³³. On to sprawia, że ujawnia się pęknięcie między wypowiadającym się „ja” a treścią jego wypowiedzi. Artur Sandauer zwraca uwagę, że ironia w Schlegelowskim rozumieniu jako wyraz *sprzeczności między tym, co skończone, a co nieskończone, co relatywne, a co absolutne*³⁴ pojawia się na stałe w literaturze w momencie, gdy w pełni uformowała się estetyka realizmu iluzyjnego. Wraz z nią, jako jej „złe sumienie”, wkracza ironia romantyczna: *Sztuka ironiczna, czyli transcendentalna, która się z chwilą wyzwolenia człowieka rodzi, nie wyrzeka się bynajmniej dotychczasowego celu, jakim było ukazanie majaczącego za obiektem konkretnym ideału. Dąży jednak teraz do niego bez nadziei, by go osiągnąć (...). Stara się odłączyć w jednej wypowiedzi dwa sprzeczne stanowiska: naiwne i krytyczne, afirmujące i negujące, częściowe i absolutne, ukazać zarówno obiekt, jak i akt transcendencji, który go przekracza. Ironia romantyczna jest próbą istoty ludzkiej, by spojrzeć na siebie samą z perspektywy nieskończoności, która ją relatywizuje. W literaturze może to przybrać postać dwojaką: nieufności wobec własnych uczuć lub też wobec twórców własnej wyobraźni. W pierwszym wypadku będzie to przerywanie nastroju, w drugim – przerywanie iluzji*³⁵.

Jeśli zatem realizm iluzyjny polega – w przypadku filmu fabularnego – na przedstawianiu zmyślonej intrygi jako historii rozgrywającej się w świecie rzeczywistym, to ironia przerywa iluzję i ukazuje niekonsekwencje techniki twórczej, dzieła i – w ostatecznym rozrachunku – ograniczenia możliwości poznawczych. Wehikułem dla takiej transformacji estetycznej może być niewiarygodna instancja narracyjna, ponieważ „zerwanie iluzji” dokonuje się za sprawą „ograniczonego” opowiadacza, którego rzeczywistość przerasta³⁶. W odniesieniu do przemian form artystycznych w XX w. Artur Sandauer proponuje kategorię poetyki negatywnej, w ramach której zostaje podjęta próba ujednoczenia obrazu świata na zasadzie psychologicznej – *demaskuje dzieło jako proces zachodzący nie „naprawdę”, lecz tylko w umyśle twórcy*. W dziełach narracyjnych ironia pełni rolę korektorki tekstu – akt kreowania fikcji, afirmacji jej świata skrywa jego negację, przy czym negacji może zostać poddane zarówno istnienie właśnie stwarzanego świata, jak i tożsamość instancji kreującej³⁷.

Tendencję rozwojową form poetyki negatywnej w kinie można zaobserwować, porównując funkcję niewiarygodności w *Rashômonie* (1950) Akiry Kurosawy i w *Mechaniku* (2004) Brada Andersona. O ile bowiem w klasycznym dziele Kurosawy każda z czterech wersji zdarzeń na polanie leśnej – rozbójnika, żony samuraja, ducha samuraja i drwa – zdaje się wiarygodna, to nie wytrzymują one próby ich wzajemnego uzgodnienia. W tej konfrontacji egoizmu i ludzkiej obłudy przegraną jest nie sama idea prawdy, lecz – jak zauważa Donald Richie – idea rzeczywistości społecznej³⁸. Rozpada się ona w pryzmatycznym odbiciu subiektywnych relacji. Każda z opowieści w innym świetle przedstawia pozostałych uczestników i przebieg zajścia, potwierdzając jednakże tożsamość każdego z narratorów. Z kolei w *Mechaniku* strzępy rzeczywistości nie dają się złożyć w spójną całość, ale wynika to nie z kolizji punktów widzenia, lecz z rozpadu tożsamości Trevora Reznika (Christian Bale) jako postaci ogniskującej. Niepewność co do statusu zdarzeń towarzyszy widzowi w tym filmie od pierwszej sceny, w której Trevor nieporadnie usiłuje wrzucić do morza czyjeś zwłoki zawinięte w dywan, a następ-



Mulholland Drive, reż. David Lynch (2001)

nie powraca do mieszkania z latarką... człowieka przypadkowo napotkanego w trakcie pozbywania się ciała. Jego delirium wraz z narastającą paranoją znajduje ostateczne potwierdzenie w momencie, gdy Trevor dowiaduje się na policji, że czerwony Pontiac jego rzekomego prześladowcy, diabolicznego Ivana (John Sharian) jest zarejestrowany na niego. W typowej dla filmów *neonoir* atmosferze okazuje się, że ściganym przez niego łajdakiem jest on sam³⁹.

Brian McHale wprawdzie nieco inaczej kategoryzuje syndrom sceptycyzmu epistemologicznego, ale w kontekście przywołanych filmów warto chyba sięgnąć do jego tezy o zmianie dominanty kompozycyjnej z epistemologicznej na ontologiczną przy przejściu od powieści modernistycznej do postmodernistycznej. O ile bowiem dla powieści modernistycznych charakterystyczne były strategie *wysuwające na plan pierwszy pytania (...): „Jak mam interpretować świat, którego stanowię część? I czym w nim jestem?” (...)* [to] w powieści postmodernistycznej dominanta ma charakter ontologiczny. Oznacza to, że powieść postmodernistyczna rozwija strategie, które na plan pierwszy wysuwają pytania (...): „Który to świat? Co jest w nim do zrobienia? Która z moich jaźni to uczyni?”⁴⁰

Kategoria poetyki negatywnej pozwala uchwycić płaszczyznę porozumienia estetycznego między twórcami i odbiorcami. Z jednej strony klimat kryzysu zdolności poznawczych podważa poczucie jedności i koherencji rzeczywistości. Pociąga to za sobą niepewność w definiowaniu własnej tożsamości. Filmowi narratorzy niewiarygodni zdają się dobrze odzwierciedlać klimat rozpadu rzeczywistości społecznej i typową dla terażniejszości skłonność do relatywizmu. Z drugiej zaś strony towarzyszący niewiarygodności chwyt ironii demaskuje iluzję fikcji i pozbawia kontakt z nią złudzenia niewinności, co dobrze wpisuje się w tzw. kulturę „wyczerpania”.

Należy jednak zaznaczyć, że dość powszechne wykorzystywanie „niewiarygodności”, obejmujące nie tylko ambitne kino niezależne, lecz także błahe filmy akcji czy seriale telewizyjne, nie oznacza samo przez się jakiegoś doniosłego zwrotu w estetyce kina. Wydaje się, że wiele racji ma Umberto Eco, zauważając, że współczesne formy przekazu artystycznego, korzystające z ironii – w takiej postaci

jak niewiarygodność czy intertekstualność – dostarczają nadsensu zlaicyzowanemu odbiorcy – *dostarczają objawień tym, którzy utracili poczucie transcendencji*⁴¹. Rozpoznanie podwójnego kodowania daje wszak poczucie wtajemniczenia i odkrywania prawdy ukrytej za przywidzeniami narratora niewiarygodnego.

I na koniec wypada powrócić od sformułowanego na wstępie rozumienia niewiarygodności, wpisującego się w potoczne rozumienie tej kategorii. Pojawienie się narratorów niewiarygodnych nie oznacza popadnięcia w skrajny relatywizm. Nie jest przecież tak, żeby coś, co raczej nie uzyskuje akceptacji w rzeczywistości społecznej, świeciło tryumfy w świecie znarratywizowanej fikcji filmowej. Nie należy mylić sfery estetyki z etyką. Mario Vargas Llosa powiada, że: *Każda dobra powieść mówi prawdę, a każda zła powieść kłamie. Bo dla powieści „mówić prawdę” oznacza sprawić, by czytelnik przeżył pewną iluzję, a „kłamać” – to oszukiwać nieudolnie. Powieść jest więc gatunkiem amoralnym czy też raczej o etyce sui generis, dla której prawda czy kłamstwo są pojęciami wyłącznie estetycznymi, jest sztuką „wyobcowaną” o antybrechtowskiej strukturze: bez iluzji nie ma powieści*⁴².

Postać filmowa, która zostaje rozpoznana jako narrator niewiarygodny, w rzeczywistości jest jedynie wirtualną instancją dzieła, odpowiadającą w ramach tekstu za dystrybucję wiedzy fabularnej, a nie podmiotem obdarzonym osobowością i ponoszącym odpowiedzialność za swoje działania. Ponadto sama niewiarygodność jest definiowana „tekstualnie” – oznacza niezgodność pomiędzy warunkami opowiadania i samym opowiadaniem w tym sensie, że jak to ujmuje Andreas Solbach, narrator myli się lub zwodzi nas co do okoliczności swojego opowiadania⁴³. Uznanie zatem, że mamy do czynienia z narratorem niewiarygodnym, tak naprawdę jest strategią interpretacyjną, którą można się posłużyć w trakcie lektury dzieła filmowego w celu zintegrowania przedstawionych w filmie zdarzeń w spójną i logiczną historię.

JACEK OSTASZEWSKI

¹ W. C. Booth, *Rodzaje narracji*, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 221-222.

² Tamże, s. 224-225.

³ Por. na ten temat: E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London & New York: Routledge 1992, s. 101-104; R. Stam, R. Burgoyne i S. Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*, London & New York: Routledge 1992, s. 87-88. Dla zachowania jasności wyводу pomijam w tym momencie dyskusyjność bezpośredniego przeniesienia tego rozróżnienia z obszaru literaturoznawstwa do filmoznawstwa, na co zwraca uwagę m.in.: J. Schweinitz, *Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe*, „Montage/av”, 2007, nr 16/1, s. 87-89.

⁴ Problem narracji niewiarygodnej rozważa m.in.: G. Curie, *Image and Mind: Film, Philosophy*

and Cognitive Science, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 270-280.

⁵ Na złożoność relacji instancji narracyjnych w tym filmie zwraca uwagę Alicja Helman, uznając ją za wehikuł dyskursu o tożsamości, a właściwie o jej kryzysie. Por.: A. Helman, „Zezowate szczęście”. *Między biegunami interpretacji*, „Kwartalnik Filmowy”, 1997, nr 17, s. 68-76.

⁶ Por. na ten temat: S. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca 1990, s. 131-132; G. Curie, *Image and Mind...* dz. cyt., s. 267-8; K. Thompson, *Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton 1988, s. 150-151.

⁷ *Przyznam się panu: zrobiłem w tej historii coś, na co nigdy nie powinienem sobie pozwolić... retrospekcję, która była kłamstwem,*

- w: *Hitchcock/ Truffaut*, tłum. T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005, s. 179, por. też s. 180-181 (szczegółowo status fałszywej retrospekcji w *Tremie* analizuje S. Chatman, dz. cyt.).
- ⁸ Por. na ten temat: J. Ostaszewski, „*Podejrzani*” Bryana Singera. *Przypadek kłamstwa narracyjnego*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 46, 2004, s. 26-42.
- ⁹ Obok Wayne’a Booth’a zwraca na to także uwagę – w kontekście rozważań nad filmem – Gregory Currie. Por.: G. Currie, *Image and Mind...* dz. cyt., s. 261.
- ¹⁰ P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 22; por. też: A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, tom 2, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 490-491.
- ¹¹ N. Knox, *The Word Irony and its Context, 1500-1755*, Durham 1961, cyt. za: P. de Man, *Retoryka czasowości*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 394.
- ¹² U. Eco, *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, w: tegoż, *O literaturze*, tłum. J. Ugniewska, A. Wasilewska, WWA Muza, Warszawa 2003, s. 217.
- ¹³ Nawiązuję tutaj do podstawowej typologii form ironii wyróżniającej ironię werbalną albo intencjonalną (*on ironizuje*) i ironię sytuacyjną (*na ironię zakrawa, że...*) por.: D.S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Wydawnictwo słowo/obraz/teyoria, Gdańsk 2002, s. 45-47.
- ¹⁴ U. Eco w: *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, dz. cyt., rozróżnia dwa poziomy lektury: semantyczny i estetyczny.
- ¹⁵ Por. na ten temat: T. Elsaesser, *Was wäre, wenn du schon tot bist? Vom ‚postmodernen‘ zum ‚post-mortem‘-Kino am Beispiel von Christophers Nolans MEMENTO*, w: *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, red. C. Rüffert, I. Schenk, K.-H. Schmid, A. Tews, Bertz, Berlin 2004, s. 119-120; J. Ostaszewski, *Czas, pamięć i tożsamość – analiza „Memento” Nolana*, w: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?* red. E. Wilk, I. Kolaszńska-Pasterczyk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 307-326.
- ¹⁶ David Bordwell, podobnie jak Umberto Eco, posługuje się rozróżnieniem widza ufnego i widza sceptycznego, traktując te konstrukty jako skrajne modele hipotez interpretacyjnych tekstu. W myśl tego podziału widz ufny miałby się bezkrytycznie zanurzać w świecie fikcji oferowanym przez opowiadanie, podda-
- jąc się bezwolnie marszrucie narzucanej przez konwencję przedstawiania i schematy akcji, natomiast widz sceptyczny wykazywałby duży dystans wobec spektaklu i mając świadomość m.in. filmowych form przedstawiania, dokonywałby oceny dzieła jako tworu estetycznego i śledziłby działania twórców spektaklu na rzecz widza ufnego. Ponadto, w odróżnieniu od widza ufnego, nie upraszczałby struktur przedstawiania, lecz uwzględniał ambiwalencję wskazówek, co może prowadzić np. do utrzymywania w polu uwagi alternatywnych hipotez odnośnie do rozwoju intrygi. (J. Ostaszewski, „*Podejrzani*” Bryana Singera. *Przypadek kłamstwa narracyjnego*, „Kwartalnik Filmowy”, 2004, nr 46, s. 28 i 41; por. też: U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, „Przekazy i Opinie”, 1990, nr 1-2, s. 26; D. Bordwell, *Procesy poznawcze a rozumienie. Widzenie i zapominanie w „Mildred Pierce”*, „Kwartalnik Filmowy”, 1995, nr 11, s. 28.
- ¹⁷ T. Elsaesser, *Was wäre, wenn du schon tot bist?* dz. cyt., str. 124. (Ta logika wnioskowania wiedzy do potwierdzenia hipotezy, że Leonard jest zabójcą swojej żony).
- ¹⁸ Por. M. Martinez, M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2000, s. 100-101, za: M. Fludernik, *Unreliability vs. Discor-dance. Kritische Betrachtung zum literatur-wissenschaften Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit*, w: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, red. F. Liptay, Y. Wolf, Edition Text + Kritik, München 2005, s. 40.
- ¹⁹ Rozumienie kategorii „podwójnego kodowania” [double coding], wprowadzonej przez Charlesa Jenksa, przytaczam za: U. Eco, *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, dz. cyt., s. 199.
- ²⁰ Por. na ten temat: F. Liptay, Y. Wolf, *Einleitung. Film und Literatur im Dialog*, w: *Was stimmt denn jetzt?...* dz. cyt.
- ²¹ Ze względu na niezwykle precyzyjną strategię dezorientacji widza zastosowaną w skali całego dzieła film ten doczekał się licznych analiz, rozważających niewiarygodność instancji narracyjnej w kontekście pragmatyki odbioru. Por. na ten temat: B. Hartmann, *Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fahrten als textpragmatisches Krisenexperiment*, w: *Was stimmt denn jetzt?...* dz. cyt., s. 154-174; D. Orth, *Der unbewusste Tod. Unzuverlässiges Erzählen in M. Night Shyamalans The Sixth Sense und Alejandro Amenábars The Others*, w: *Camera Doesn't Lie...* dz. cyt., s. 285-307; C. Houtman, *Questions of Unre-*

- liable Narration in „*The Sixth Sense*” [http://www.nottingham.ac.uk/film/scopearchive/articles/sixth_sense.htm]; Jonathan Eig, *A beautiful mind(fuck): Hollywood structures of identity*, „Jump Cut. A Review of Contemporary Media”, 2003, nr 46 [wersja elektron. http://www.ejumpcut.org/archive/jc46.2003/ei.g.mindfilms/mind5.html].
- ²² Szczególnie dezorientujące jest wprowadzenie w niektórych sekwencjach focalizacji wewnętrznej z perspektywy Cole’a, (np. sekwencja konfrontacji Cole’a z duchami zgładzonych w sądzie, który wcześniej mieścił się w budynku szkoły, do której uczęszcza chłopiec obdarzony „szóstym zmysłem”). Z podobną praktyką zmiany postaci ogniskującej w trakcie opowiadania filmowego można się spotkać np. w *Podjeźrzanych* B. Singera (por. na ten temat: D. Orth, *Der unbewusste Tod. Unzuverlässiges Erzählen in M. Night Shyamalans „The Sixth Sense”*... dz. cyt., s. 296; J. Ostaszewski, „*Podjeźrzani*” Bryana Singera. Przypadek kłamstwa narracyjnego, dz. cyt., s. 35).
- ²³ Amerykański badacz wyróżnia trzy aspekty poznawcze procesu angażowania się w losy postaci: rozpoznawanie, współodczuwanie i (podzielanie) nastawienia. Por.: M. Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, w: *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 210-247.
- ²⁴ David Bordwell zauważa, że jedną z ukrytych w tekście wskazówek jest pseudonim *Soze*, który po węgiersku znaczy tyle, co po angielsku *Verbal*, a co polski tłumacz zgrabnie oddał za pomocą przezwiska Pleciuch. D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley 2006, s. 82.
- ²⁵ *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. Warren Buckland, Wiley-Blackwell Publishing, Oxford 2009.
- ²⁶ T. Elsaesser, *The Mind-Game Film*, w: *Puzzle Films*... dz. cyt., s. 13-41, por. szczeg. s. 19-20 i 37-39.
- ²⁷ A. Nünning, „*Unreliable Narration*” zur Einführung, w: *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, red. A. Nünning, C. Surkamp, B. Zerweck, Trier 1998, s. 3-39.
- ²⁸ R. Bläß, *Satire, Sympathie und Skeptizismus. Funktionen unzuverlässigen Erzählens*, w: *Was stimmt denn jetzt?...* dz. cyt., s. 188-203.
- ²⁹ I. Chrzanowski, *Historia literatury niepodległej Polski*, PIW, Warszawa 1974, s. 559.
- ³⁰ R. Bläß, „*Satire, Sympathie und Skeptizismus*... dz. cyt., s. 196.
- ³¹ R. Hof, *Das Spiel des „unreliable narrator“*. *Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*, München 1984, za: R. Bläß, dz. cyt.; T. Elsaesser, *The Mind-Game Film*, dz. cyt., s. 24.
- ³² T. Elsaesser, *The Mind-Game Film*, dz. cyt., s. 24-30.
- ³³ Termin zaczerpnięty od Agaty Bielik-Robson (por.: tejże, *Ironia, tragedia, wspólnota: Richard Rorty w oczach barbarzyńcy*, w: tejże, *Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000, s. 218-222).
- ³⁴ Cyt. za: A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatosa*... dz. cyt., s. 479.
- ³⁵ A. Sandauer, dz. cyt., s. 481.
- ³⁶ Por. tamże, s. 490-491.
- ³⁷ Tamże, s. 494-495.
- ³⁸ Za: M. Yamada, *Adapting Akutagawa: Kurosawa’s „Rashōmon” and the Problem of Narration*, „*The Film Journal*”, Issue 9, July 2004 [http://www.thefilmjournal.com/issue9/rashomon.html].
- ³⁹ Por. J. J. Abrams, *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, w: *The Philosophy of Neo-Noir*, red. M. T. Conard. The University Press of Kentucky, Lexington 2007, s. 10. (Ten motyw w konstrukcji historii jest też obecny w *Angel Heart* (1987) A. Parkera, *Memento* czy *Podziemnym kręgu*).
- ⁴⁰ B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, w: *Postmodernizm, Antologia*, red. R. Nycz, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 347 i 349-350.
- ⁴¹ U. Eco, *Ironia intertekstualna*... dz. cyt., s. 218.
- ⁴² M. Vargas Llosa, *Prawda kłamstw*, w: tegoż, *Prawda kłamstw: Eseje o literaturze*, Rebis, Poznań 1999, s. 10.
- ⁴³ A. Solbach, *Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit: Zuverlässigkeit als Erzählziel*, w: *Was stimmt denn jetzt?...* red. F. Liptay, Y. Wolf, dz. cyt., s. 70.