

OD REDAKCJI

Krzysztof Kieślowski indagowany o swoje poglądy na kino zwykł mawiać, że film to po prostu sztuka opowiadania historii. Istotnie, ogromna większość filmów, zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych, ma charakter narracyjny. Sprzyja temu przedstawieniowy, figuratywny aspekt obrazu filmowego i przypisany mu ruch, przy tym w filmie, jakby na potwierdzenie słynnej formuły Benveniste'a: *Wydaje się, że zdarzenia opowiadają się same*, z naciskiem na słowo *wydaje się*. Narratologia filmowa, czyli dziedzina zajmująca się naturą wypowiedzi filmowych, rozwija się dwukierunkowo. Z jednej strony, wykorzystując ustalenia teorii literatury podjęte przez strukturalistów spod znaku Proppa, Greimasa i Genette'a, bada ogólne schematy narracji, funkcje postaci, wędrówki motywów, szukając pewnych mechanizmów uniwersalnych. Alicja Helman omawia kolejną, najnowszą fazę tego nurtu, za jaką można uznać teorię narracji Ricka Altmana, który zmierza do objęcia swą koncepcją każdej wypowiedzi artystycznej, włączając szereg nowych kategorii analitycznych, które najogólniej rzecz biorąc uwzględniają następstwo i konfigurację rozmaitych elementów na różnych poziomach tekstu, a także aktywność odbiorcy. Ciekawy zabieg interdyscyplinarny proponuje David Bordwell, którego tekst otwiera nasz tom, wyróżniając narrację parametryczną, przez nawiązanie zarówno do strukturalizmu, jak do koncepcji serializmu muzycznego.

W tym kontekście klasyczne teksty filmowe skłaniają do nowych odczytań, co czynią: Patrycja Włodek, analizując schematy narracyjne czarnego kryminału amerykańskiego, Krzysztof Lipka, który przypomina zapomniane arcydzieło Petera Brooka *Moderato cantabile*, czy Marek Hendrykowski w eseju o *Eroice* Munka. Na tej bazie teoretycznej Bartosz Zajac rozpatruje cechy eseju filmowego, a Andrzej Pitrus weryfikuje przydatność koncepcji Altmana w odniesieniu do gry *Heavy Rain*.

Z drugiej strony narratologia koncentruje się na właściwościach medium, przede wszystkim na pytaniach, kto i z jakiego punktu widzenia historie owe relacjonuje. W tym ujęciu kwestia „fokalizacji” (ustawienia kamery i ukierunkowania jej obiektywu) staje się bardziej istotna niż w przypadku literatury, a identyfikacja narratora w filmie okazuje się znacznie bardziej problematyczna. Rozróżnienie między autorem rzeczywistym (reżyser? operator?) a fikcyjnym jest tylko jednym z takich przykładów. Na owo skomplikowanie zwraca uwagę Jacek Ostaszewski w tekście na temat wiarygodności narratora.

Najbardziej intrygujące są tryby narracji specyficzne dla kina, nieosiągalne w innych typach wypowiedzi artystycznej. Kino współczesne chętnie ucieka od oczywistości i wciąga czytelnika w wyrafinowane gry interpretacyjne. Bywa, że właśnie nierozwiązywalność zagadki buduje sens tekstu, jak w słynnym *Pikniku pod Wiszącą Skalą*, o którym opowiada Brygida Pawłowska-Jądrzyk. Piotr Jakubowski, poddając refleksji chwytły zastosowane przez Buñuela w *Mrocznym przedmiocie pożądania*, rozważa rozmaite warianty interpretacyjne, z których każdy wylania odmienną narrację. Szczególną formą takiej gry z widzem jest budowanie opowieści na osnowie procesów psychicznych zachodzących w umyśle bohatera (narratora?). Tak dzieje się w *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa, o czym pisze Małgorzata Jakubowska, w *Zwierciadle* Tarkowskiego analizowanym przez Seweryna Kuśmierczyka czy *Adoracji* Egoyana, jak to ukazuje Krzysztof Loska. Taka niejednoznaczność jest typowa dla twórczości Charliego Kaufmana (piszą o tym Katarzyna Statkiewicz-Zawadzka i Monika Franczak) czy Lyncha (tekst Rafała Syski).

Na koniec polecamy Państwu uwadze relację Joanny Stacewicz-Podlipskiej o mało znanym epizodzie z historii kina polskiego, związanym z osobą malarza Tadeusza Pruszkowskiego.

T. R.