Jeanne Dielman i dwóch narratologów. Ograniczenia paradygmatów narracyjnych w merytorycznej ocenie filmu

JAN KONRAD KLEIN

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Streszczenie

Celem artykułu jest porównanie na wybranym filmowym przykładzie, a jest nim „Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela" w reżyserii i według scenariusza Chantal Akerman, dwóch paradygmatów narracyjnych: Lajosa Egriego oraz Christophera Voglera. W konsekwencji wykazane zostaną ograniczenia obu modeli w merytorycznej ocenie filmu, zarówno na etapie preprodukcji, jak i w późniejszych fazach filmowej realizacji oraz, ostatecznie, fazie odbioru filmu po jego ukończeniu.

Słowa-klucze: narracja filmowa, paradygmat narracyjny, narratologia, dramaturgia, struktura narracyjna, ocena filmu, projekt filmowy, rozwój projektu filmowego, kino a inne dziedziny twórczości, Jeanne Dielman, Chantal Akerman

Abstract

Jeanne Dielman and the two narratologists. Limitations of narrative paradigms in the substantive evaluation of a film

The aim of this article is to compare the narrative paradigms of Lajos Egri and Christopher Vogler, using a selected film example ("Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles" written and directed by Chantal Akerman). As a result of the comparison, the limitations of both paradigms in the substantive evaluation of the film will be demonstrated, both at the pre-production stage and at the later stages of film production and, eventually, in the perception of the final cut.

Keywords: film narration, narrative paradigm, narratology, dramaturgy, story structure, film evaluation, film project, film development, cinema and the other forms of art, Jeanne Dielman, Chantal Akerman

I. WPROWADZENIE

Film jest rodzajem narracji i jakkolwiek banalne to stwierdzenie by się nie wydawało, godzi ono ze sobą rozmaitych badaczy, teoretyków, a wreszcie – konkretnych twórców kina z ich zindywidualizowanym poglądem na temat samego medium oraz jego esencjonalnych cech. Oczywiście, wspomniana filmowa narracja – a zatem swoiście „filmowy" sposób przekazywania odbiorcy mniej lub bardziej czytelnej (a odpowiadającej odautorskiej koncepcji) treści – charakteryzuje się nagromadzeniem zabiegów pochodzących z zupełnie odmiennych poprzedzających kino tradycji: literackich, teatralnych, malarskich czy nawet muzycznych w ich nierzadko zaskakującej synergii. O ile jednak stopień wykorzystania konkretnych zabiegów oraz tradycji w powstałym dziele filmowym budzi wciąż żywe dyskusje i polemiki – zwłaszcza wśród poszukujących definicji tzw. *filmu czystego*[1] – o tyle w najwcześniejszym okresie rozwoju projektu filmowego (nazywanego popularnie okresem *developmentu*) jego zasadnicza treść, mogąca być później różnorodnymi zabiegami manifestowana, istnieje najczęściej w formie literackiej, czyli scenariuszowej.

Nieomal kierkegaardowska[2] aproksymacja filmowej narracji do tekstu scenariusza w procesie tworzenia filmu nie oznacza przy tym ostatecznego zwycięstwa literatury nad innymi sztukami, z których połączenia kino się wywodzi. Nie przyczynia się również do uprzywilejowanej, centralnej pozycji scenarzysty w rzeczonym twórczym procesie, mimo iż krytyk David Kipen w swojej *teorii Schreibera* (oryg. *Schreiber theory*) starał się podobną pozycję scenarzysty uwiarygodnić[3] sprzeciwiając się zarazem umieszczającym na piedestale reżysera filmowego zwolennikom *polityki autorskiej*[4] w kinie. Scenariusz filmowy, a przede wszystkim dziedzictwo zakorzenionej w literaturze[5] narratologii i jej reguł, którym scenariusz jest

[1] T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina,* Kraków 2010, s. 222.

[2] Søren Kierkegaard w tomie pierwszym swojego *Albo-albo* (oryg. *Enten-Eller*) z roku 1843 odnosił się do przymusu werbalizowania medium, dla którego słowo nie jest wyjściowym środkiem ekspresji.

[3] D. Kipen, *The Schreiber Theory: A Radical Rewrite of American Film History,* New Jersey 2006, s.38.

[4] T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina,* Kraków 2010, s. 58.

[5] Dość swobodnie ułożone fragmenty traktatu Arystotelesa, nazywane zbiorczo *Poetyką*, stanowią najstarsze zachowane i dyskusyjnie najważniejsze opracowanie reguł narracji w historii, z którego terminologii, jak i kryteriów późniejsze badania narratologiczne czerpały i czerpią nadal. Stagiryta ograniczył w nim jednak pogłębioną analizę twórczego naśladownictwa (*mimesis*) do zwerbalizowanych… …i zapisanych treści, polegających na twórczym *zużytkowaniu* (stwierdzenie

zazwyczaj podporządkowany – wraz z jej rozumianymi na sposób *stricte* literacki pojęciami takimi jak *punkt zwrotny* czy *zawiązanie akcji*[6] – to wszystko ma niemniej znaczący wpływ na kryteria oceny danego filmu, nie tylko przez sławnego „mistrza suspensu"[7]. Częściej taka ocena ma zresztą miejsce w decydującej o przyszłości projektu filmowego fazie konfrontacji z potencjalnymi podmiotami mogącymi wesprzeć jego finansowanie, kiedy to scenariusz filmowy lub inna, przeważnie literacka, forma demonstracji owego projektu stanowi bodaj najistotniejszy, obok planów kosztorysowych, element składający się na tzw. *pakiet produkcyjny*[8]. Dowodem na podobny stan rzeczy jest zaś fenomen oraz nieustająca popularność (zwłaszcza wśród aspirujących twórców filmowych) wszelkich podręczników scenopisarstwa – co ciekawe, niejednokrotnie opracowywanych przez osoby z nikłym lub zerowym doświadczeniem praktycznym; będące raczej specjalistami w dziedzinach literatury bądź dramatu. Każde z tych opracowań, pomimo motywów oceniających tudzież wartościujących ich autorów, to zarazem osobiste i wewnętrznie spójne paradygmaty narracyjne. W konsekwencji, powstałe w większości z pragmatycznych potrzeb branży kreatywnej podręczniki przyczyniają się dziś w przeważającej mierze do rozwoju narratologii jako takiej.

Wśród opracowań, pochodzących przynajmniej z euroatlantyckiego kręgu kulturowego, wyraźne są zwłaszcza dwie tendencje. Podczas gdy jedna grupa opracowań stosuje dość uniwersalne wskazówki i parametry, druga grupa, prawdopodobnie pod wpływem m.in.

---

samego Arystotelesa, za przekładem Stanisława Siedleckiego) lokalnych podań o naturze historycznej lub mitycznej. O ile bowiem Arystoteles, wbrew wielu mu współczesnym, stwierdził niepośledniość tragedii – osiągającej swoją artystyczną pełnię w inscenizacji scenicznej – wobec istniejącej wyłącznie na niwie literackiej epopei, o tyle w poświęconych bezpośrednio tragedii ustępach skoncentrował się znowuż na wyłącznie literackich zabiegach ekspresywnych.

[6] Oba określenia ujęte w cudzysłów zaczerpnięte są z przekładu *Poetyk*i autorstwa Stanisława Siedleckiego.

[7] To właśnie Alfredowi Hitchcockowi przypisuje się (m.in. w pozycji: G. Johnson, L. Johnson, *Talking Pictures: Interviews with Contemporary British Film-makers*, Londyn 1997, s.55) cytat: „By zrobić film potrzebne są trzy rzeczy: świetny scenariusz, świetny scenariusz, no i jeszcze świetny scenariusz (przeł. Pawła Wawrzyszko)".

[8] A. Majer, A. Orankiewicz, A. Wróblewska, *Pieniądze – produkcja – rynek. Finansowanie produkcji filmowej w Polsce*, Łódź 2019, s. 105-106.

coraz bardziej korporacyjnego stylu organizacji przemysłu filmowego, dąży do ustalenia możliwie jak najściślejszych modeli konstruowania opowieści. Opracowania te dzielą się także pod względem stosunku do formacyjnej dla okcydentalnej narratologii *Poetyki* Arystotelesa[9], której doniosły postulat określał prymat fabuły, czyli Arystotelejskiego *układu zdarzeń* nad osobnością bohatera, czyli *charakterem* u Filozofa[10].

Celem niniejszego artykułu jest zatem porównanie wyżej zaznaczonych tendencji, a dokładniej: eseistycznie opisowej narratologii Lajosa Egriego (ur. 1888 r. – zm. 1967 r.) z korporacyjnie sformalizowaną narratologią Christophera Voglera (ur. 1949 r.) oraz wykazanie ograniczeń obu podejść, a także podejść opierających się na zbliżonych kryteriach, w merytorycznej ocenie filmu[11] – zwłaszcza, tak typowego dla kinematografii europejskich, fabularnego filmu autorskiego – na etapie preprodukcji (ocena scenariusza filmu lub innej zwerbalizowanej formy jego prezentacji), jak i na etapach późniejszych (ocena zrealizowanego filmu).

Dokonując porównania posiłkowałem się najbardziej znanymi publikacjami i Egriego, i Voglera, w których zaprezentowali oni swoje narratologiczne poglądy: w przypadku Egriego było to *The Art of Dramatic Writing* (pierwsze wydanie jako *How to Write a Play* w roku 1942), w przypadku Voglera jegoż *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* (pierwsze wydanie dokładnie pół wieku później, w roku 1992). O ile terminy oraz sformułowania zaczerpnięte bezpośrednio z publikacji Egriego przełożyłem na język polski samodzielnie, o tyle przy omawianiu publikacji Voglera korzystałem z przekładu autorstwa Karoliny Kosińskiej, pochodzącego z przeznaczonego na polski rynek wydania. Przed szczegółowym ukazaniem wyróżników obu publikacji w dalszej części artykułu, uznałem natomiast za konieczne poczynienie jeszcze dwóch uwag. Publikacja Voglera, pomimo że nie dotyczy ściśle

[9] C. Huntley, *How and Why Dramatica is Different from Six Other Story Paradigms*: https://dramatica.com/articles/how-and-why-dramatica-is-different-from-six-other-story-paradigms (dostęp: 02.02.2024).

[10] Określenia te pochodzą ponownie z przekładu *Poetyki* autorstwa Stanisława Siedleckiego.

[11] W tym też moja pozycja badawcza, analizująca perspektywę twórców filmowych oraz oceniających ich, a nadal związanych bezpośrednio z filmową branżą, ekspertów, wyraża swoją dystynkcję od m.in. neoformalistycznego podejścia Davida Bordwella, który (zwłaszcza w dotyczącej filmowej narracji książce *Narration in the Fictional Film* z roku 1985) omawiał głównie reakcje odbiorcy w trakcie seansu filmowego z perspektywy kognitywnej.

budowy scenariusza filmowego, chociażby ze względu na długą współpracę Voglera z największymi hollywoodzkimi wytwórniami[12], zdaje się być o wiele bardziej oczywistym narzędziem do oceny dzieła filmowego niż publikacja Egriego, która już samym brzmieniem tytułu wskazuje na ściśle dramatopisarską perspektywę. Podkreślam jednak, że Egri jako autor we wprowadzeniu do *The Art…* prędko rozwiewa takowe wątpliwości stwierdzając wielopłaszczyznowe zastosowanie własnego podręcznika, również na polu twórczości filmowej[13]. Ponadto, Egriowski podręcznik do dzisiaj jest wysoko ceniony przez praktyków kina, również przez jednego z uczestników nowojorskich kursów Egriego – Woody'ego Allena[14].

Druga uwaga dotyczy problemu formatu scenariusza filmowego i jest nie mniej istotna. Zarówno Egri, jak i Vogler, stosując swoje narratologiczne, a wciąż wyrastające z literatury, kryteria wobec przykładów filmowych, nie dokonywali jednak pogłębionej analizy ich bezpośrednich scenariuszowych pierwowzorów, istniejących w ramach relatywnie ustandaryzowanego, międzynarodowego formatu omawiając narrację niejako na podstawie efektu końcowego – zrealizowanego filmu[15]. Jedna z tez, jaką pragnąłem w swoim artykule uzasadnić mówi jednak o tym, iż o ile przedstawione paradygmaty narracyjne mają pewne szczątkowe zastosowanie w analizie tekstowej demonstracji filmowego projektu, tracą one swą kompatybilność w odniesieniu do filmu jako takiego, dysponującego o wiele większą niż literatura gamą ekspresywnych środków będących zarazem nośnikami narracji[16].

---

[12] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. X-XII (w wydaniu tym, podobnie jak w użytym przeze mnie wydaniu publikacji Egriego, numeracja stron poprzedzających główną treść podręcznika zapisana jest za pomocą cyfr rzymskich).

[13] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. XIII. Egri, mimo że zdecydowanie rzadziej niż na dramaty, powoływał się również na przykłady filmowe będąc ogółem entuzjastą rozwoju nowych dziedzin twórczości, o czym świadczy m.in. końcowa notka (Tamże, s. 302).

[14] E. Lax, *Woody Allen: A Biography*, Boston 2000, s. 74.

[15] O ile Lajos Egri analizując teksty dramatów, a na nich opierał większość przedstawionego w swoim podręczniku wywodu, cytował pokaźne ich fragmenty, o tyle odwołując się do przykładów filmowych nie posługiwał się analogicznie tekstami filmowych scenariuszy (L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 28, 75-76, 109-111).

[16] Specyfika realizacji wybranego przykładu filmowego, która sama w sobie stanowi dowód relatywności obowiązującego formatu scenariuszowego, zobowiązała mnie niemniej do posługiwania się w analizie filmu również jego dostępnymi tekstowymi demonstracjami. Kwestia ta została wyjaśniona w dalszej części artykułu.

Aby uniknąć z kolei arbitralności wyboru, zdecydowałem się obrać za przykład film piastujący pierwszą pozycję w głosowaniu krytyków[17] na najlepsze filmy wszechczasów (oryg. *Greatest Films of All Time*) brytyjskiego magazynu *Sight & Sound*. Jak każdy ranking, ten także daleki jest od doskonałości, lecz z uwagi na swoją nietypową periodyczność, a zarazem niezachwianą ciągłość (organizowany jest co dziesięć lat, począwszy od roku 1952) oraz wysoki wolumen świadomych filmowego dziedzictwa respondentów (w edycji w roku 2022 w jego kompilacji brało udział 1639 reprezentantów międzynarodowej krytyki filmowej) cieszy się wyjątkowym statusem[18]. Nierzadko wyniki rankingu powodują przy tym spore kontrowersje – tak stało się na pewno w trakcie ostatniej edycji[19], w której za najlepszy film wszechczasów zostało uznane belgijsko-francuskie dzieło z roku 1975 w reżyserii i według scenariusza Chantal Akerman[20] pod tytułem *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela* (oryg. *Jeanne Dielman, 23 Quaidu Commerce, 1080 Bruxelle*s)[21].

W moim artykule, składającym się z dwóch rozdziałów, z których każdy podzielony jest na dwa podrozdziały, wspomniany film posłużył zatem za przykład. W **rozdziale pierwszym** dokonałem krytycznego omówienia paradygmatu narracyjnego Lajosa Egriego, a następnie „zastosowałem" Egriowskie kryteria w odniesieniu do dzieła Akerman. **Rozdział drugi** zawiera analogiczną glosę paradygmatu narracyjnego Christophera Voglera oraz późniejszą

[17] Począwszy od edycji w 1992 roku, magazyn *The Sight and Sound* publikuje, oprócz rankingu ułożonego przez krytyków, ranking ułożony przez reżyserów o światowej popularności i uznaniu. W edycji w 2022 roku, w trakcie której w głosowaniu wzięło udział 480 reżyserów, film *Jeanne Dielman…*, a zatem zwycięzca rankingu krytyków, uplasował się tuż za podium, na 4. miejscu: https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/directors-100-greatest-films-all-time (dostęp: 02.02.2024).

[18] R. Brody, *The Sight and Sound "Greatest Films" Poll Presents a Bolder Vision of World Cinema*: https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-sight-and-sound-greatest-films-poll-presents-a-bolder-vision-of-world-cinema (dostęp: 02.02.2024).

[19] A. White, *Sight & Sound Poll Results: The End of Popular Cinema*: https://www.nationalreview.com/2022/12/sight-sound-poll-results-the-end-of-popular-cinema/ (dostęp: 02.02.2024).

[20] Spontaniczny proces twórczy zachodzący w okresie zdjęciowym, powodujący przy tym spore naddatki wobec scenariusza został udokumentowany w filmie *Autour de "Jeanne Dielman"* (1975 r., reż. Sami Frey) i ja również, na przestrzeni artykułu, nie omieszkałem do tych naddatków się odnieść.

[21] *Revealed: the results of the 2022 Sight and Sound Greatest Films of All Time poll:* https://www.bfi.org.uk/news/revealed-results-2022-sight-sound-greatest-films-all-time-poll (dostęp: 02.02.2024).

analizę filmu w oparciu o tegoż paradygmatu ustalenia przez pryzmat najbardziej oryginalnego elementu paradygmatu Voglera, czyli specyficznie rozumianych przezeń *archetypów*. Artykuł zwieńczają **wnioski końcowe** będące podsumowaniem rozważań w kontekście możliwego dalszego rozwoju „filmowej narratologii", również o przeznaczeniu praktycznym.

Podstawę merytoryczną do napisania artykułu, oprócz podanych wcześniej pozycji oraz przykładu filmowego, stanowiły materiały pochodzące z literatury naukowej i literatury przedmiotu oraz dostępnych źródeł prasowych, filmowych i internetowych z zaznaczeniem, iż moją naczelną intencją pozostał namysł narratologiczny z wykorzystaniem konkretnych, wynikających z tekstów Egriego oraz Voglera, metodologii, a próby nakreślenia szerszych zjawisk i fenomenów, także tych zauważalnych we współczesnej recepcji filmu Akerman, choć nie zostały przeze mnie zignorowane – wspomniane zjawiska i fenomeny wpływają wszak na zmieniające się stale techniki narracji – nie mogły zdominować całości mojego wywodu. Toteż zwłaszcza w kwestii materiałów bezpośrednio powiązanych z dziełem belgijskiej twórczyni, skupiłem się na tych, które albo faktograficznie ukazały proces twórczy, albo zawierały odautorski komentarz odnośnie specyfiki filmu pochodzący od reżyserki[22] – pominąłem zaś wszelkie teoretyczne egzegezy, których w efekcie ponownej popularności filmu będzie zapewne tylko przybywać.

II. JEANNE DIELMAN I LAJOS EGRI

1.1 Paradygmat Lajosa Egriego. Geneza i główne założenia

Już we słowie wstępnym do *The Art…*[23], zatytułowanym *Znaczenie bycia znaczącym* (oryg. *The Importance of Being Important*) Lajos Egri – narratolog o żydowsko-węgierskim pochodzeniu, który jeszcze przed wyemigrowaniem do Stanów Zjednoczonych tworzył

[22] Wbrew m.in. wpływowym koncepcjom propagowanym przez członków *Nowej Krytyki* (oryg. *New Criticism*), nie ignoruję stanowiska autora wypowiadającego się na temat własnego dzieła w tegoż dzieła analizie – przede wszystkim dlatego, iż interesujący jest dla mnie „poziom obecności" wcześniejszych autorskich założeń w powstałym dziele oraz wszelkie różnice między projektem dzieła a jego ostateczną wersją. Co się zaś tyczy analizowanego filmu, identyfikuję Chantal Akerman jako jego autora, ponieważ pozwalają mi na to materiały dokumentujące proces twórczy (zwłaszcza okres zdjęciowy), wypowiedzi jej współpracowników oraz specyfika samego filmu – przede wszystkim zaś fakt, że Akerman odpowiadała i za jego reżyserię, i za scenariusz, co pozwala utożsamiać ją z osobą autora *Jeanne Dielman* tak podług wspomnianych ustaleń *polityki autorskiej*, jak i *teorii Schreibera.*

[23] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. X-XII.

autorskie dramaty – ustanawia człowiecze doświadczenie jako fundamentalne dla formułowania swoich dalszych wniosków oraz spostrzeżeń pochylając się nad uniwersalnym i absolutnie pozaczasowym dążeniem człowieka do bycia zapamiętanym, a dokładniej: pragnieniem przetrwania choćby przez chwilę w pamięci innego przedstawiciela gatunku[24]. Chcąc zaś ukazać krańcową, jeżeli nie patologiczną sytuację, w której dla człowieka wizja możliwej sławy jest warta zapłacenia nawet tej najwyższej ceny, czyli ceny życia, Egri przywołuje zbeletryzowany przez siebie wariant podania o Herostratesie[25] – długo nie zauważanym i nie docenianym przez nikogo przechodniu, który pragnąc zachować miejsce w zbiorowej pamięci, w czasach starożytnych postanowił zburzyć kilka świętych monumentów, po czym nieledwie ze spokojem przyjąć wyrok śmierci za dokonane bluźnierstwo.

Równie szybko ujawnia się przy tym dowcip Egriego[26], który nieco patetyczny *topos* herostratesowy zestawia z figurą *plotkującej ciotki* (oryg. *the family gossip*) – obecnej, jak twierdzi, w rodzinie każdego z czytelników. Owa *ciotka*, podobnie jak starożytny bluźnierca, ucieka się do – może jeszcze bardziej – inwazyjnych ruchów, aby tylko wywołać wokół siebie odrobinę fermentu. Egri dochodzi jednocześnie do konstatacji, iż każdy człowiek nie tylko dąży, ale jest w zasadzie predestynowany do kreatywności, bo każdemu w mniejszym lub większym stopniu zależy na byciu zauważonym, a najlepiej docenionym. W rozumieniu Egriego ludzie powinni jednak eksploatować swój kreatywny potencjał albo poprzez poświęcanie się twórczości artystycznej (abstrahując od faktu, że nie wszyscy osiągną w niej jednakowy kunszt), albo przynajmniej użytkowej, gdyż nie tylko będą mieć dzięki temu szansę na samodoskonalenie się i nabywanie przydatnych zdolności lub informacji, ale również, co zdaje się dla Egriego ważniejsze, ograniczą ewentualność skrzywdzenia najbliższych im osób. Taką humanistyczną zachętą do twórczego działania, budzącego

[24] Biologistyczna wymowa tego zdania ma związek z biologizmem zawartym w poszczególnych fragmentach podręcznika Egriego, do których odnoszę się w dalszej części artykułu.

[25] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1993, s. 377.

[26] Warte odnotowania jest, iż tak Egri, jak i Vogler urozmaicali nierzadko swoje narratologiczne teorie słownym humorem, co, z jednej strony ułatwia zaklasyfikowanie podręczników obu autorów do literatury popularyzatorskiej, z drugiej strony natomiast przywodzi na myśl formę *Poetyki* Arystotelesa, która, nawet jeżeli nie zawierała fragmentów ściśle humorystycznych, wielokrotnie zbliżała się do beletrystyki.

w człowieku cechy *homo faber* raczej niż chociażby *homo fraudulentus*, Egri otwiera swój podręcznik. Prędko, bo już na kolejnych stronach[27] zwraca on jednak uwagę na częstą niedoskonałość twórczej strategii (a raczej jej brak) u człowieka. Człowiek bowiem, choćby obdarzony był znacznym talentem, nie powinien zdaniem Egriego polegać w twórczości na nieprzemyślanym, instynktownym wręcz działaniu, lecz na *naturalnym prawie dialektyki* (oryg. *natural law of dialectics*). Warto zatrzymać się przy tym z pozoru oksymoronicznym sformułowaniu.

Dialektyka, do której nierzadko odwoływał się w swoim podręczniku Egri, nie zachowuje pierwotnego, mocno zawężonego znaczenia: ukształtowanej w antycznej Grecji nauki prowadzenia dysput i sporów. Starożytni, choć odnajdywali podobieństwa między regułami argumentowania oraz budowy wypowiedzi a regułami funkcjonującymi w naturze (np. regułami proporcji), stosowali sam termin do opisywania, nawet jeżeli wynikającej z natury, to odrębnej wobec niej dyscypliny intelektualnej. Również w rozdziale *Metoda dialektyczna* (oryg. *The Dialectical Approach)* Egri powiela popularną przesadnię przyznając Zenonowi z Elei pierwszeństwo jako twórcy *dialektyki* w znaczeniu późniejszym[28], a więc kładącym nacisk na przypominającą wymianę różnych racji względność świata materialnego. O ile bowiem słusznie uznaje się Zenona za prekursorskiego w wykazywaniu względności natury[29], o tyle nie łączył on owych dociekań z pojęciem kojarzonym wówczas jedynie z praktyką sofistów oraz pozostałych dyskutantów i polemistów, choć sam do tych ostatnich był często zaliczany[30].

Egri, co jest ewidentne, nie ma ambicji historyka czy encyklopedysty, jeżeli chodzi o zapewnienie jak największej dokładności filozoficznych terminów oraz poglądów danych myślicieli, jednakże pewne uściślenie jest konieczne, ponieważ to m.in. właśnie charakterystycznie postrzegana *dialektyka* wpływa ogólnie na paradygmat narracyjny Egriego oraz szczególnie na umiejscowienie w nim bohatera lub, po prostu, człowieka. *Naturalne prawo*

[27] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. XIV-XV.
[28] Tamże, s. 51.
[29] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii, Tom I*, Warszawa 2014, s.39.
[30] W. Chudy, *Hasło „Dialektyka" w Powszechnej Encyklopedia Filozofii*: http://ptta.pl/pef/pdf/d/dialektyka.pdf (dostęp: 02.02.2024).

dialektyki jest zatem u Egriego blisko związane z wykładnią materializmu dialektycznego, którego teoretykami byli tak Władimir Adoratski (1878-1945), jak i Thomas A. Jackson (1879-1955) – obaj autorzy przez Egriego przytaczani[31] i obaj w swoich pismach niejednokrotnie będący apologetami rewolucyjnych idei marksizmu czy leninizmu. Egri nie rozpatruje przy tym konotacji politycznych owych pism, ale ich skutki ontologiczne[32] zgodnie z podstawowym zagadnieniem filozofii, którym według Fryderyka Engelsa jest stosunek myśli, intelektu do wszechobecnej, zmysłowo poznawanej materii[33], czyli także stosunek natury do *dialektyki*.

Z kolei najbardziej u Egriego znamiennym, ale i najbardziej pożytecznym dla tworzenia narracji wnioskiem wynikającym z intelektualnego oglądu natury jest taki, iż losowy organizm ulega nieustannym przemianom, znajduje się w ciągłym ruchu i stanie niezakończonego rozwoju. Owe przemiany, jak też i rozwój następują wewnątrz organizmu zgodnie z bardzo znanym porządkiem zderzania się ze sprzecznością i jej opanowywania: *teza, antyteza, synteza*[34] sekwencjonowanym nieskończoną ilość razy. Rozsądnym dla Egriego jest więc oparcie narracji na powyższym schemacie, w czym tkwi już zalążek jego narratologicznych przekonań – ma on jednak poważne wątpliwości, czy to fabuła jako całość tudzież dany jej segment powinien być owym ostatecznym odnośnikiem i filarem.

Egri ukazuje przy tym dychotomię wśród teorii i zasad narracji, którą i ja staram się ukazywać pośrednio w niniejszym artykule – a mianowicie, zestawia on ze sobą[35] (po obowiązkowym przypomnieniu poglądów Arystotelesa) herocentryczne stanowisko dramaturga Gottlonda Lessinga z na poły pre-hitchcockowskim (bo postulującym

[31] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 303.

[32] W tym antyrewolucyjnym i poniekąd „apolitycznym" odczytywaniu materializmu dialektycznego Egri nie różnił się bardzo od innych członków lewicującego środowiska nowojorskich intelektualistów – zwłaszcza w pierwszej połowie XX wieku. Wspomniane środowisko zostało opisane m.in. w publikacji *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s* (1987 r.) pod redakcją Alana M. Walda.

[33] F. Engels, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, rozdział III: http://www.mlwerke.de/me/me21/me21_283.htm (dostęp: 02.02.2024).

[34] Określenia te, będące simplicyzacją myśli Georga W. F. Hegla, są zazwyczaj błędnie niemieckiemu idealiście przypisywane. Egri, choć cytował w jednym z fragmentów podręcznika Heglowskie tezy, nie powtórzył sam tego częstego błędu.

[35] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. XIV-XV.

przemyślaną gradację napięć), skoncentrowanym w dalszym ciągu na fabule poglądzie dramaturga Lope de Vegi. Wymienione poglądy Egri pozostawia bez bardziej obszernego komentarza twierdząc jednocześnie, z zachowaniem intelektualnego podejścia do obcowania z materią, że skoro istnieją zasady dla każdej możliwej czynności – także czynności twórczej – muszą one istnieć również dla tworzenia ujętej w słowo narracji, choć jako czynność twórcza wydaje się ona o wiele bardziej imponderabilna niż np. czynność malarstwa czy komponowania muzyki.

Egri, choć mógłby ulec widocznemu impasowi, ujawnia przewrotnie – poprzez właśnie ów impas, ową mnogość poglądów, całkiem intrygujące rozwiązanie[36]. To człowiek – organizm postępujący wedle możliwie najbardziej złożonej dynamiki, z mnóstwem wewnętrznych *tez*, *antytez* oraz *syntez* jako jedyny może stać się filarem określającym z trudem dające się określić. Innymi słowy: za człowiekiem, a więc bohaterem w centrum opowieści nie przemawiają nieuchwytne prawidła narracji, lecz jeszcze większa od nich nieuchwytność samego człowieka. Bycie w centrum opowieści oznacza zarazem bycie w centrum wiecznie zachodzących i wielokroć ambiwalentnych przemian oraz *nieustającego ruchu* (oryg. *constant movement*)[37]. Z odpowiednią dozą pokory lub będąc nieustannie wiernym materializmowi dialektycznemu, Egri nie zatrzymuje jednak triumfalnie kolejnych sekwencji *tez, antytez* i *syntez* przyznając, że jego pogląd i postawa to nowa *teza*, a zatem wyłącznie początek nowej dialektycznej triady.

Człowiek, choć należy do najbardziej dynamicznych organizmów, pozostaje przy tym organizmem podlegającym, choć na wyższym poziomie komplikacji, podobnym regułom, co m.in. – wciąż skomplikowane – ale zdecydowanie prostsze od niego organizmy jednokomórkowe. Posługując się cytatem z publikacji Lorande'a Woodruffa (1879-1947) *Animal Biology* Egri sugerował stanowisko, wedle którego – niczym w zmieniającej się pod wpływem czynników zewnętrznych protoplazmie – człowiek zmienia się stale *pod przemożnym wpływem otoczenia* (oryg. *under the pressure of environment*)[38].

[36] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972., s. XVI.

[37] Tamże, s. 46.

[38] Tamże, s. 45, 48.

Rozeznanie w czynnikach zewnętrznych odciskających piętno[39] na człowieku dała Egriemu, nie ostatni zresztą raz, konkretyzacja potocznego pojęcia[40]. Tutaj owa konkretyzacja dotyczyła pojęcia „wielowymiarowości", używanego w ocenach konstrukcji bohatera dodatnio – w przeciwieństwie do pejoratywnego w konotacjach miana bohatera „jednowymiarowego".

Aby bowiem bohater skonstruowany był z właściwą kompleksowością, w przekonaniu Egriego powinien posiadać uświadomione przez jego twórcę wymiary oddziaływań, pociągających go (bohatera) do swoistego uczestnictwa w fabule, a identyczne z tymi, które oddziałują na człowieka i pociągają go do jednostkowego uczestnictwa w rzeczywistości.

Jak zaznaczyłem, Egri nie poprzestaje na trudnej do wytłumaczenia, więc i egzekwowania, zasadzie, lecz nazywa dokładnie trzy wpływające na człowieka, a wtórnie na bohatera (oryg. *three-dimensional character*) wymiary – fizjologię, socjologię oraz psychologię w tej oto sprecyzowanej kolejności, w której fizjologia stanowiła najbardziej powierzchowny wymiar, socjologia była wymiarem pośrednim, a psychologia, według dość odważnego stwierdzenia Egriego, uznana została za fabrykat dwóch wymiarów poprzedzających[41].

Wymienione wymiary – rodzaj humanistycznej nadbudowy względem głębokości, szerokości i wysokości poznawalnej zmysłowo materii – nie są bynajmniej ścisłymi elementami fabuły, ale dotyczą zastanego przez odbiorcę wizerunku bohatera u progu akcji

[39] *Piętno* (przeł. Stanisława Siedleckiego) bohaterów to pojęcie, o którym wspominał również Arystoteles w swojej *Poetyce*, a którego to konceptu nie rozwinął – lub rozwinął w niezachowanych do dziś fragmentach traktatu. Co ciekawe, samo pojęcie użyte przez Stagirytę bez dodatkowego objaśnienia nie stoi w znacznej sprzeczności z Platońskim pojęciem *wcześniejszego stanu duszy (anamnesis)*, któremu Arystoteles – głównie w swojej słynnej *Metafizyce* – stanowczo odmawiał jakiejkolwiek realności.

[40] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 33-34.

[41] Kolejnym charakterystycznym zabiegiem, z którego korzystał Egri w swoim podręczniku, były oparte na tradycjach starogreckich (z których czerpał skądinąd również Arystoteles) konwersacje, znajdujące się pod koniec niektórych rozdziałów, a mające być zasymulowaną konwersacją między Egrim a jego domniemanymi czytelnikami-kursantami. Nierzadko we wspomnianych „rozmowach" rozważane były te zagadnienia, które, zdaniem Egriego, mogły przysporzyć czytelnikowi interpretacyjnych trudności lub nawet być dla niego dezorientującymi. Tak też rozważając uszeregowanie oraz konkretność wymiarów fizjo-, socjo- oraz psychologicznych promieniujących na bohatera (L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 37-43) Egri rozwinął swój biologistyczny pogląd na psychosomatyczne funkcjonowanie człowieka.

tłumacząc zarazem jego postępowanie w dalszym jej ciągu. Egri promuje tym samym konstrukt o tyle determinsityczny, o ile uzna się indywidualność każdego z ludzi (tożsamą wobec indywidualności właściwie skonstruowanego bohatera) za podlegającą dowolnie definiowanemu determinizmowi. Z wymowy podręcznika Egriego nie wynika jednakże niewolniczy stosunek bohatera do fizjologicznych, socjologicznych oraz psychologicznych warunków jego odrębności – to raczej owe losowe warunki walnie przyczyniają się do wystąpienia w nim cech świadczących o niezależności oraz indywidualizmie, a zarazem cech emocjonalnie angażujących wobec niego odbiorcę.

Choć układ ten zasadza się znów na niejednoznaczności, człowiek, a zatem i bohater w rozważaniach Egriego JEST odrębnością poprzez swój rys fizjo-, socjo-, a ostatecznie, psychologiczny – kształtując zarazem opowieść, podobnie jak człowiek nadający kształt własnemu życiu (nierzadko też życiu innych) poprzez własne wybory. Co się tyczy specyfiki podanych przez Egriego wymiarów, odpowiada ona niemniej kierunkowi współczesnego mu dyskursu humanistyki. Kierunkowi, który w jakiś czas po wydaniu Egriowskiego podręcznika[42] został poddany w wątpliwość przez sławnego austriackiego inicjatora logoterapii – Viktora Frankla. Frankl polemizował bowiem z rozpatrywaniem cierpienia (oraz szerzej, egzystencjalnej chwiejności) człowieka podług wyłącznie fizjo-, socjo- oraz psychologicznych czynników, które na niego wpływają (!); wykluczających równocześnie aspekt poszukiwanego przez człowieka sensu, tak istotny dla Frankla, a nieodwołalnie według niego związany ze sferą potrzeb duchowych[43]. Egri wedle stanowiska Frankla mógłby zostać uznany więc za redukującego człowieczeństwo do trywialnych zależności nihilistę, a z pewnością dyletanta[44], lecz warto zaznaczyć, iż w tekście Egriowskiego podręcznika, jak w każdym dotąd opublikowanym podręczniku o humanistykę się ocierającym, znajdują się osobiste poglądy oraz ideowo-estetyczne preferencje autora przenicowane przez naczelny warunek funkcjonalności, choćby i prowadzącej do wielu

[42] Viktor Frankl zebrał w *Homo patiens* (pierwsze wydanie: 1950 r.) obszerne fragmenty wykładów, jakie wygłosił w semestrze zimowym roku akademickiego 1949/50 w Wiedniu.

[43] V. Frankl, *Homo patiens. Próba wyjaśnienia sensu cierpienia* (przeł. Józef Morawski), Warszawa 1972, s.9-11.

[44] Tamże.

uproszczeń, przygotowanego przez niego zbioru zasad. Z „osobistej" warstwy tekstu, stylistycznie bardzo często nawiązującego do eseistyki czy też literatury pięknej w ogóle, wynika wciąż stosunkowo holistyczny portret człowieka, uwzględniający również jego metafizyczne zapotrzebowanie, nawet jeżeli nie umieszczone na uprzywilejowanej pozycji względem pozostałych składników proponowanej przez Egriego *Struktury bohatera* (oryg. *Bone Structure)*[45]. Poniżej umieściłem przetłumaczony ów wyjątkowy kwestionariusz, wyrastający już z kolei z czysto funkcjonalnej roli Egriowskiego podręcznika, aby móc później skategoryzować przy jego pomocy tytułową bohaterkę z wybranego przykładu filmowego:

Struktura bohatera[46] według Lajosa Egriego

Fizjologia

- Płeć
- Wiek
- Wzrost i waga
- Kolor włosów, oczu, odcień skóry
- Postura
- Ogólne wrażenie wizualne (np. zadbany, atrakcyjny wygląd, wygląd sugerujący zaburzenia odżywiania)
- Znaki szczególne
- Cechy odziedziczone

Socjologia

- Klasa społeczna
- Profesja
- Wykształcenie
- Życie rodzinne

[45] Tłumaczenie argumentuję kładzionym przez Egriego naciskiem na bohatera – w przeciwieństwie do podobnych schematów, które służą *de facto* ustrukturyzowaniu akcji fabularnej.

[46] Na podstawie: L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 36-38. Stopniowo zwiększająca się liczba elementów pod każdym z zaproponowanych przez Egriego wymiarów odpowiada stopniom złożoności, jakie sam Egri owym wymiarom nadał.

- Wyznanie
- Rasa, narodowość
- Zaangażowanie w lokalną społeczność (np. uczestnictwo w lokalnych stowarzyszeniach
  i organizacjach)
- Poglądy polityczne
- Zainteresowania i aktywności

Psychologia

- Aktywność seksualna (w tym orientacja i rodzaje ewentualnych parafilii)
- Standardy moralne
- Ambicje i aspiracje
- Największe rozczarowania lub zmartwienia
- Ogólny temperament
- Nastawienie do życia
- Szczególne fobie lub manie
- Umiejętności (np. językowe)
- Dodatkowe atrybuty (np. silne poczucie godności)
- Prawdopodobny iloraz inteligencji

Przedstawiony wyżej schemat pozostaje jednym z bodaj najbardziej sformalizowanych zapisów znajdujących się w Egriowskim podręczniku, lecz również i w tej kwestii, Egri pozwala sobie na pewien liberalizm stosując własny koncept w praktyce[47]. Równocześnie, niewiele jest dzieł literackich, dramatycznych, a nawet filmowych, w których odbiorcy został z powodzeniem sprezentowany każdy pojedynczy parametr istnienia bohatera spośród tych podanych przez Egriego. Jednym z nielicznych filmów, którym blisko do osiągnięcia podobnego zamiaru jest chociażby *Iluminacja* z 1973 roku w reżyserii Krzysztofa Zanussiego, w której sama tematyka oscyluje wokół granic

[47] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 52-57.

poznawczych, a szczególnie granic w poznaniu człowieka. Egriemu wciąż nie brakuje pokory, aby takie granice chcieć przekraczać. Jego *Struktura bohatera* pozwala niemniej twórcom na uporządkowanie wpływających na doświadczenie bohatera oraz budujących jego osobność elementów – elementów nierzadko znowuż należących do przedakcji, nieujawnianej bezpośrednio przed odbiorcą[48]. Odwrotnie zatem niż w założeniu Arystotelesa, ten niemalże scjentycznie „preparowany" przez twórcę bohater przyczynia się – w przekonaniu Egriego – do powstania odpowiednio koherentnej akcji fabularnej (oryg. *Characters Plotting Their Own Play)*[49]. Nie oznacza to jednak, iż Egri godzi się na obdarzanie bohatera losowymi przymiotami, o ile będą one wcześniej ze stosunkową dokładnością ustalone.

Bohater nie powinien być chociażby jednostką pozbawioną dynamiki, o stałej emocjonalnej amplitudzie[50], która nie tylko dystansuje odbiorcę, lecz utrudnia samemu bohaterowie przemianę, czyli *rozwój* (oryg. *Character Growth)* w miarę narastającego w obrębie narracji konfliktu[51]. Dlatego też na tyle istotna dla Egriego jest *siła woli* (oryg. *Strength of Will*) danego bohatera, postrzegana jako zdolność trwania przy swoim wyrazistym stanowisku (bycie *tezą*) oraz determinacja w mierzeniu się albo z bezosobowymi przeszkodami *(antytezą*), albo z innym bohaterem narracji, który stoi na stanowisku wyraziście

[48] Wielu było nieoficjalnych „następców" Egriego, a więc autorów podręczników scenopisarstwa, którzy postulowali tworzenie podobnie przemyślanych kwestionariuszy/życiorysów bohaterów świadczących
o ich (zwykle postrzeganej inaczej niż u Egriego) „trójwymiarowości". Takie tezy dotyczące kreacji bohatera zawarł m.in. poczytny autor Raymond Flensham w swojej publikacji *Jak napisać scenariusz* (oryg. *Screenwriting*, pierwsze wydanie: 1996 r.).

[49] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 100-106.

[50] Obecnie trudno zaakceptować bohatera zachowującego umiarkowany stosunek do rzeczywistości, pozbawionego wszelkich rozterek czy też wątpliwości. W okresie poprzedzającym rozpowszechnienie idei humanizmu, zwłaszcza w narracjach średniowiecznych, taki trend w kreacji bohatera jednak dominował. Tym bardziej fascynujące jest zestawienie ze sobą stylistyki narracyjnej modernistycznych odczytywań hagiografii (np. *Szymona Pustelnika* (oryg. *Simón del desierto*) z 1965 roku w reżyserii Luisa Buñuela) ze stylem narracji oryginałów, na których bazowały.

[51] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 59-77.

odmiennym (*antytezą* spersonifikowaną w *antagoniście*), niezależnie od rozwiązania konfliktu (*syntezy*)[52].

Egri czyni tutaj zresztą interesujący komentarz odnośnie bohaterów Czechowowskich noweli oraz dramatów. Owi bohaterowie wyrażali w jego opinii wystarczającą *siłę woli* poprzez swoją nadzwyczajną bierność, z jaką traktowali przeciwstawiający się im chaos zewnętrznego świata[53].

Najbardziej paradoksalna, ale i intelektualnie pobudzająca wydaje się być jednak Egriowska koncepcja *protagonisty*, który niekoniecznie musi być tym bohaterem, z którego wątkiem odbiorca będzie obcował najdłużej. W interpretacji Egriego *protagonistą* jest wyłącznie *bohater kluczowy* (oryg. *pivotal character*) dla wywołania konfliktu i, co brzmi dosyć zaskakująco jako pogląd Egriego-głosiciela wszechobecnej zmienności, *protagonista* ów – ze względu na upragniony cel, do którego dąży, a do którego jedyna droga prowadzi przez konflikt – powinien w trakcie narracji ulec ograniczonej ilości emocjonalnych metamorfoz. W przeciwnym razie mógłby pozbawić wspomnianego konfliktu czytelności – w tym miejscu Egri podaje przykład *Romea i Julii* Szekspira, w którym tytułowi bohaterowie przechodzą przez o wiele większą ilość psychicznych stanów niż głowy rodów, właściwy *protagonista* dramatu w wariancie zbiorowym, przechodzący od *wzajemnej nienawiści* na początku do *wspólnej skruchy* w finale dramatu[54].

Egriowski *protagonista* jest niemniej o wiele bardziej aktywny od *antagonisty*, do którego należały zachowanie dawnego *status quo* lub przynajmniej spowolnienie działania *protagonisty* i w tym stosunku ponownie ujawnia się pryncypialna dla Egriego dialektyczność[55]. Wniosek Egriego nie oznacza równocześnie ani drugorzędności *antagonisty*, ani też bezbarwnej magmy bohaterów drugoplanowych, którzy otaczają *protagonistę* oraz *antagonistę* w narracji – trudno

[52] Tamże, s. 77-86. W Egriowskim użyciu sekwencji *tezy*, *antytezy* oraz *syntezy* łatwo można odnaleźć trójaktową budowę narracji propagowaną przez Syda Fielda w jego sławnej publikacji *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (pierwsze wydanie: 1979 r.).

[53] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 79-80.

[54] Tamże, s. 109. Przypomina to nieco barokową *teorię afektów* (oryg. *Affektenlehre*), wedle której trudno jest, bez sprawiania wrażenia chaosu, zaprezentować więcej niż jeden lub kilka takich afektów w utworze muzycznym (http://www.bachkantaten.ch/Daten10/03/Einfuehrung.htm (dostęp: 02.02.2024)).

[55] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 113.

tak zresztą wypowiedzieć się na temat bogatego „tła" osobowości w *Romeo i Julii*. Egri wysuwa toteż termin *orkiestracja*, aby wskazać istotność charakterologicznego rozróżnienia poszczególnych bohaterów[56].

Omawiając wykorzystaną przez Egriego muzyczną metaforę, można niemniej pokusić się o stwierdzenie, iż nie odnosi się on do każdego standardu orkiestracji (np. orkiestracji w typie brahmsowskim, skoncentrowanym na brzmieniach smyczkowych przy jednoczesnym ograniczeniu sekcji instrumentów dętych oraz perkusji, kojarzonych niemal przez cały XIX wiek z muzyką teatralną, nie zaś symfoniczną), lecz ma na uwadze właśnie silne kontrasty brzmieniowe oraz ogólne urozmaicenie tak instrumentalnej kolorystyki, jak i metod artykulacji, a zatem zauważalną wśród bohaterów charakterologiczną rozmaitość.

Ostatecznie, poprowadziło to Egriego do jeszcze jednej „zabawy pojęciem", tym razem na powrót pojęciem będącym w obiegu potocznym, choć mającym filozoficzne źródło, a mianowicie – *jednością przeciwieństw* (oryg. *unity of opposites*), którą Egri na swoje potrzeby interpretuje jako jednaką bezkompromisowość oraz upór tak ze strony *protagonisty*, jak i ze strony *antagonisty* przy zachowaniu między dwójką bohaterów skrajnych różnic, a więc taki rodzaj *jedności*, który staje się natychmiastowym zarzewiem konfliktu[57]. Kto jest kim w owej relacji – burzycielskim *protagonistą*, porządkującym *antagonistą* czy może kimś jeszcze – o tym jednak nie mogą już zdecydować sami bohaterowie ze swoich hermetycznych perspektyw. To snujący opowieść musi powziąć niełatwą decyzję, który bohater dzieli swą jednostkową *przesłankę* (oryg. *premise*) – jedno z ważniejszych zagadnień dla Egriowskiej kreacji fabuły – z *przesłanką* całej narracji.

Jeżeli bowiem chodzi o fabułę, Egri nie porzuca swojego zakorzenionego w dialektycznym materializmie teleologizmu, a być może tym bardziej ową wiarę w celowy porządek podkreśla odnosząc się do kwestii fabularnej akcji oraz ustanawiając kryteria jej właściwego kreowania. Skoro zaczerpnięty przez nas oddech, a wraz z nim każde pojedyncze działanie mechanizmów natury, której jesteśmy częścią, ma własne, dające się objaśnić dialektycznie, cele – a tak otaczającą rzeczywistość odczytuje konsekwentnie Egri – satysfakcjonująca akcja fabularna również winna charakteryzować się celowością,

[56] Tamże., s. 114-118.

[57] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s.118-124.

nienadawaną już przez bliżej nieokreślony byt lub energię, ale przez samego twórczego człowieka[58].

Dla Egriego takim właśnie spoiwem fabuły oraz gwarantem jej koherentności – dającym się wykazać zwłaszcza w utworach klasycznych, które po dziś dzień cieszą się uznaniem i zainteresowaniem odbiorców – jest wspomniana wcześniej *przesłanka*. Przy wyjaśnieniu terminu, kojarzonego współcześnie głownie z językiem aktów prawnych i językiem prawniczym *sensu largo*, Egri posługuje się definicją ze swojego ulubionego słownika Noah Webstera Jr. (oryg. *Webster's Dictionary*), wedle którego *przesłanka* jest „stwierdzeniem uprzednio domniemanym lub udowodnionym; podstawą argumentacji; zdaniem, które albo określono jako, albo uznano za prowadzące do wniosku[59]".

Podobnie jak miało to miejsce w przypadku omawiania stosunku do bohatera, tak i przy omawianiu problemu fabuły Egri zestawia ze sobą różnorodne stanowiska dawniejszych oraz cezurycznie bliższych mu teoretyków, proponujących alternatywne dla *przesłanki* pojęcia. Pomimo znacznych podobieństw między wymienionymi pojęciami (np. *myśl przewodnia, temat*), *przesłanka* jawił się Egriemu jako hasło najmniej narażone na błędną interpretacją (co prawdopodobnie było jednym z powodów, dla których zagościło ono w języku prawa), a przez to najbardziej funkcjonalne.

Co nie jest sporym zaskoczeniem – pomimo że Egri odwołuje się w swoim podręczniku równie często do sztuk Moliera czy Ibsena – wzorcowymi, a zatem odpowiednio w jego opinii czytelnymi, *przesłankami* są te dotyczące dramatów Szekspira[60] ze sztandarową *przesłanką* stojącą u podstaw *Makbeta*: *bezwzględna ambicja prowadzi do samozagłady* (oryg. *Ruthless ambition leads to its own destruction*) na czele[61]. Choć, na co zwraca uwagę sam Egri, skutecznie skonstruowaną *przesłankę* można uznać za możliwie najbardziej skondensowane streszczenie narracji, nie każde streszczenie (co za tym idzie, nie każdy *logline* zgodnie ze rozpowszechnionym określeniem z amerykańskiego żargonu filmowego) staje się

[58] Tamże, s. 1.

[59] Tamże, s.2 (tłumaczenie własne).

[60] Co warto zaznaczyć, Egri nie pozostaje konformistycznie bezkrytycznym wobec Szekspira i wyraża np. niepochlebną opinię na temat wczesnego Szekspirowskiego humoru na przykładzie *Komedii omyłek* (L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 242).

[61] Tamże., s. 4.

natychmiast skutecznie skonstruowaną *przesłanką*; taką, która – już *stricte* z perspektywy snującego opowieść – wystarczająco dobitnie wskaże mu kierunek, w którym dana opowieść zmierza lub powinna zmierzać.

Przeważnie w takiej *przesłance* występuje bowiem i zapowiedź rysu potencjalnego bohatera (*bezwzględna ambicja*…, a więc: bohater pełen bezwzględnej ambicji), i potencjalnego konfliktu (…*prowadzi do*…), a wreszcie, zakończenia losów tegoż bohatera (…*samozagłady*.) – jest to zatem zwięzły, lecz jednocześnie nie nazbyt ogólny, gotowy do rozwinięcia plan akcji fabularnej, którą wciąż jednako „aktywizuje" bohater[62].
Nadużyciem byłoby jednocześnie uznanie, że tak Szekspir, jak i pozostali formułujący pewien kanon twórcy narracji za każdym razem rozpoczynali swój proces od wyrażenia *przesłanki*, którą starali się następnie „uprawomocnić" tudzież zwyczajnie uargumentować zawartością swoich dzieł. To, co z odczytania owych dzieł *post factum* może zostać przez odbiorcę wywiedzione i to, na co zwraca Egri uwagę to jednakże wyrazisty komunikat – nie tylko spójny z zawartością dzieła, ale wynikający ze wszystkich jego składowych.

Przesłanka, którą snujący opowieść argumentuje powstałym dziełem, choć prawie nigdy nie wyznacza początku twórczego procesu, powinna być zatem możliwa do dostrzeżenia przez odbiorców w finalnym tego dzieła oglądzie. Ponadto, twórca narracji powinien przekonać odbiorców „powagą argumentów", a więc już czystą zawartością dzieła, do jej prawdziwości – z tego też względu nieomal zmuszony on jest do wybrania jednej *przesłanki*, ponieważ przekonanie kogokolwiek do prawdziwości zaledwie jednego stwierdzenie jest już wystarczająco trudną w realizacji misją[63]. Twórcy względnie najmniejszy kłopot powinno sprawić zaś wyszukanie samej *przesłanki*, którą ten chciałby potencjalnemu odbiorcy przedłożyć, gdyż omawiane *przesłanki* nie różnią się zbytnio od osobistych poglądów –

[62] Tamże, s. 8. Egri nie sprecyzował, czy ujawnionym we właściwie skonstruowanej *przesłance* bohaterem jest wciąż zdefiniowany przez niego *protagonista/bohater kluczowy* czy którykolwiek z występujących w fabule bohaterów. Choć domysł pozwala poczynić podobne ograniczenie na podstawie zawartych w podręczniku sformułowań, oznaczałoby to jednocześnie sprzeczność m.in. w omawianej Egriowskiej analizie *Romea i Julii*, dramatu, w którym Egri dostrzegł *bohaterów kluczowych*, jak już zaznaczyłem, w głowach zwaśnionych rodów Montekich i Kapuletich (Tamże, s.109), a jednak za naczelną *przesłankę*… …dzieła Szekspira uznał zdanie: *wielka miłość jest w stanie zwyciężyć nawet śmierć* (oryg. *Great love defies even death*).

[63] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 11.

na przykład dotyczących problematyki etycznej, społecznej czy politycznej, które, wedle oceny Egriego, każdy z ludzi ma w jakimś stopniu skrystalizowane[64], a niektórych z tych poglądów[65] gotów jest usilnie bronić chociażby ze względu na fakt, iż przynależą one silnie do jego tożsamości.

Owa więź emocjonalna, a nawet wiara twórcy w *przesłankę*, czyli pogląd, którego pragnie on bronić, staje się więc oczywistą motywacją dla przedstawienia przez niego skrzętnej „argumentacji" za pomocą dostępnych środków narracji – koreluje to również z Egriowskim (nomen-omen) poglądem estetycznym, wskazującym na to, że w twórczości o wiele istotniejsze od imitacji jest ukazywanie kwintesencji życia[66], a to właśnie spraw stanowiących kwintesencję życia dotyczą najbardziej wyraziste przekonania. Egri napomyka jednakże o tym, iż właściwie skonstruowana *przesłanka* nie świadczy jeszcze o jakości opowieści, w związku z czym jej konstrukcja nie może pochłonąć całości twórczego procesu i w ten sposób go zdominować – dla twórcy jest ona bowiem przede wszystkim swoistym punktem orientacyjnym.

Znów sięgając po beletrystykę, Egri popiera swoje stanowisko legendą[67], najprawdopodobniej własnego autorstwa, o rzeźbie Auguste'a Rodina przedstawiającej Honoriusza Balzaka, która w pierwotnej wersji miała posiadać zachwycające wykonaniem dłonie – zachwycające do tego stopnia, iż odwracały one uwagę od całej reszty monumentu. Zrozpaczony rzeźbiarz według przekazu Egriego postanowił po kolejnej z rzędu entuzjastycznej reakcji na parę rzeczonych dłoni, zniszczyć je i tym samym nadać rzeźbie obecną formę – wizerunku Balzaca w długiej, zasłaniającej większość ciała pisarza szacie.

Równie nieodłączne dla Egriowskiego wywodu, co fragmenty beletrystyczne, są odwołania do świata przyrody, opisy zjawisk naturalnych oraz pozornie prostych organizmów, których schematy zachowań Egri uznaje za symetryczne wobec postępowania

[64] Tamże, s. 16.

[65] Tamże, s. 17.

[66] Tamże, s. 166, 152.

[67] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 30. Nieprzypadkowe wydaje się użycie przez Egriego w tej legendzie akurat rzeźby przedstawiającej człowieka jako „bohatera" dzieła rzeźbiarskiego – ważniejszego w całej swojej okazałej złożoności od detalu, czyli w tym przypadku: wyrzeźbionych dłoni, które pozbawione kontekstu mogłyby należeć do kogokolwiek innego.

człowieka w jegoż środowisku „naturalnym", czyli po prostu społeczeństwie. Jeśli zatem i padający deszcz, i pierwotniak powstają jako skutek ciągu, dawno rozpoczętych, procesów, również każde działanie człowieka, a w opowieści bohatera, nie bierze się znikąd, lecz jest sumą wielokrotnych starć i – stosując ponownie nazewnictwo narratologii – pomniejszych „konfliktów".

Wśród konfliktów bezpośrednio wywołanych przez bohaterów, a wydarzających się na przestrzeni rozmaitych opowieści o różnej jakości, Egri wymienia[68] *konflikt statyczny* (oryg. *static*), *konflikt skokowy* (oryg. *jumping*), *konflikt powoli wzrastający* (oryg. *slowly rising*) oraz *przedświt* (oryg. *foreshadowing*[69]). Wystąpienie w ramach narracji dwóch pierwszych rodzajów konfliktów ma zdaniem Egriego wskazywać na niezrozumienie przez twórcę podstawowych zależności dramaturgicznych – i tak *konflikt statyczny* jest właściwie konfliktem pozornym, ponieważ wywołany przez bohaterów nazbyt ugodowych, mało wyrazistych lub niewystarczająco wobec siebie skontrastowanych pod względem charakterologicznym (pozbawionych zatem i *siły woli*, i nieskutecznie *zorkiestrowanych*), prędko wygasa lub prędko przestaje angażować odbiorcę nie będąc jako konflikt w ogóle przez niego odczuwanym[70].

Konflikt skokowy, mogąc powielać błędy poprzedniej techniki narracyjnej, pozbawiony jest przede wszystkim odpowiedniego stopniowania emocjonalnego. Bohaterowie przechodzą wówczas zbyt wcześnie na kolejny *emocjonalny etap* (oryg. *pole*) albo całkowicie pomijają jakże istotne *etapy tranzytowe, pośrednie* (oryg. *transition*) i tym samym przypominają pod względem wiarygodności raczej bohaterów poślednich melodramatów niż bohaterów prawdziwie *trójwymiarowych*[71]. Niebezpieczeństwo, którego Egri jest w pełni świadomy, to autohipnoza twórcy, który, zwłaszcza nakreślony przez siebie *konflikt skokowy*, może uznać za *konflikt powoli wzrastający*. Zadbanie o podane wcześniej atrybuty bohaterów: ich fizjo-socjo-psychologiczną

[68] Tamże, s. 126.

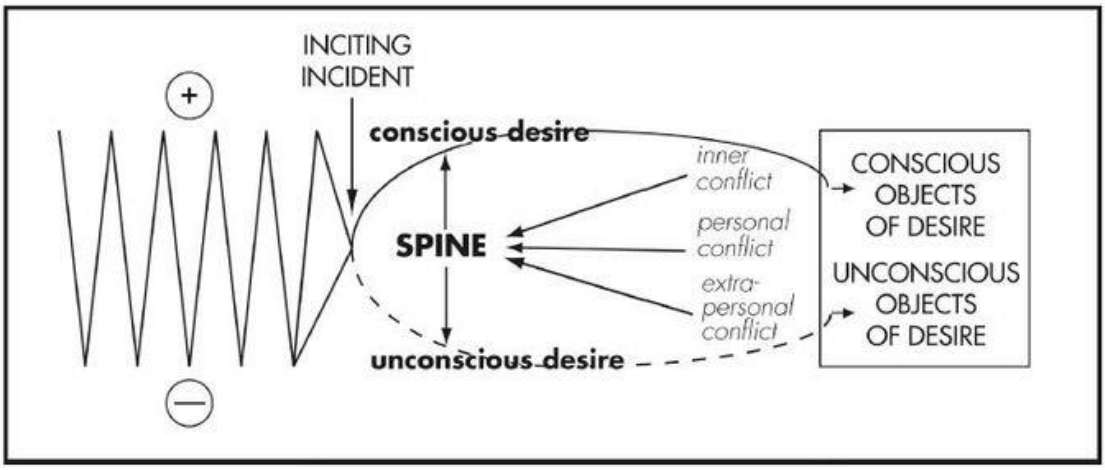
[69] W polskiej literaturze przedmiotu trudny do dokładnego przełożenia na polszczyznę termin występuje zazwyczaj w wersji oryginalnej. Mój eksperymentalny przekład nawiązuje niemniej do obecnego…

…w polskim języku literackim pojęcia, które użyte w podobnym kontekście znaczeniowym nie prowadzi w moim przekonaniu do braku czytelności.

[70] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 136-146.

[71] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 146-161, 211, 255.

trójwymiarowość, charakterologiczną *jedność przeciwieństw,* czyli uwypuklającą kontrasty *orkiestrację* wraz z pamięcią o przesłance, która wyznacza kierunek dramaturgiczny, a zatem kierunek działań bohaterów jako takich, ma według Egriego ów rodzaj konfliktu zapewnić. Aby był on jednak bardziej dla odbiorców immersyjny, musi być antycypowany od początku opowieści – od początku muszą pojawiać się zatem owego konfliktu oznaki, *przedświty*[72].



Jeżeli chodzi o złożone grafy narratologiczne, zasłynął nimi m.in. narratolog Robert McKee. Źródło ilustracji: https://dramatica.com/articles/how-and-why-dramatica-is-different-from-six-other-story-paradigms (dostęp: 02.02.2024).

Z tego też powodu w Egriowskiej narratologii *ekspozycja* nie ma osobno wyznaczonego miejsca na początku narracji. *Ekspozycja* jest ciągła – przenika całość opowieści, bo to na jej przestrzeni sukcesywnie ujawnia się konflikt oraz stojący za nim bohaterowie. U Egriego początek narracji wyznacza miast *ekspozycji* moment *kryzysu*, w którym odbiorca zastaje bohaterów już po nastąpieniu znaczących *punktów zwrotnych* w ich poszczególnych egzystencjach. Wtedy też bohaterowie, coraz bardziej prowokowani przez znane trzy wymiary swojego jestestwa, przechodzą do *natarcia* (oryg. *point of attack*) rozumianego jako stopniowe zaognianie konfliktu, prowadzące wreszcie do *eskalacji* (oryg. *climax*), po której może nadejść już tylko *konkluzja* (parokrotnie Egri zastąpił ją *uspokojeniem* (oryg. *conclusion/resolution*))[73]. Jeśli w którymkolwiek fragmencie paradygmatu Lajosa Egriego występuje schemat struktury fabularnej, nie przypomina on rozbudowanych diagramów, ani

[72] Tamże, s.146-161.

[73] Tamże, s. 234-238, 262.

grafów późniejszych narratologów, lecz ogranicza się do sekwencji: *kryzys, eskalacja, konkluzja*[74] – bardzo bliskiej pochodnej sekwencji *tezy, antytezy* oraz *syntezy*, w której jednak nie występują jakiekolwiek ścisłe odcinki czasowe. Najmniejsza niespójność wewnątrz tejże struktury wynika zaś zawsze z najmniejszej niespójności – wpisanego w ową strukturę – bohatera.

Niebagatelne znaczenie w wypadku stosowania Egriowskiego paradygmatu do analizy przykładu filmowego ma niemniej fakt, iż wszystkie powyżej wymienione kryteria, Egri opiera najczęściej na przykładach zaczerpniętych z kanonicznych tekstów dramatycznych. Podstawą narracyjną oraz najczęstszym źródłem ekspresji bohaterów tekstów, które analizuje, są zatem potoczyste dialogi[75].

1.2 Paradygmat Lajosa Egriego. Zastosowanie

W wideorozmowie przeprowadzonej przez dziennikarzy austriackiego czasopisma *Celluloid* w trakcie trwania 68. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji[76], Chantal Akerman potwierdziła, iż pierwsza wersja scenariusza *Jeanne Dielman…* – a zatem ta wersja, na podstawie której film uzyskał współfinansowanie belgijskiego Ministerstwa Kultury – nie była tą samą, która obowiązywała już we właściwym procesie realizacji. Owa „oficjalna" wersja, zdaniem wielokrotnie dystansującej się od feministycznych odczytywań własnej twórczości reżyserki[77], wskazywała bowiem na to, że przyszła *Jeanne*

[74] Tamże, s. 218-229.

[75] W Egriowskim podręczniku cytowane fragmenty dialogów z teksów dramatycznych bywają przy tym często dosyć obszerne – takie też obszerne fragmenty przywołał on m.in. opierając się na przykładzie aktu trzeciego Ibsenowskiej *Nory, czyli Domu lalki* (L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 152-161). Z oczywistych względów, w momencie publikacji pierwszego wydania podręcznika Egri nie mógł przewidzieć choćby późniejszych (antycypowanych niemniej m.in. przez Stanisława I. Witkiewicza)… …poszukiwań twórczych autorów tzw. *teatru absurdu* – przede wszystkim zaś Samuela Becketta z jego kadłubowo-parabolicznymi dialogami oraz kompulsywnymi czynnościami bohaterów (które przedstawione zostały zresztą w *Filmie* z roku 1965 w reżyserii Alana Schneidera, realizacji jedynego napisanego przez Becketta scenariusza filmowego). O ile jednak porównanie Beckettowskiej konwencji z konwencją filmu *Jeanne Dielman…* wydawałoby się bardziej efektywne niż porównanie dzieła Akerman z tradycją teatrów szekspirowskiego czy też późno-dziewiętnastowiecznego (z których pochodzi najwięcej Egriowskich przykładów), o tyle Egri we wznowieniach swojego podręcznika nie aktualizował wspomnianej puli analizowanych tekstów.

[76] Wideorozmowa jest dostępna w serwisie YouTube na kanale czasopisma *Celluloid*: https://www.youtube.com/watch?v=GUStWsegZ0k (dostęp: 02.02.2024).

[77] I. Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperralist Everyday*, Londyn 1996, s. 12.

Dielman… to „łatwo przyswajalny" i dość konwencjonalny feministyczny utwór, nieujawniający jakichkolwiek ambicji formalnego nowatorstwa, zwłaszcza w porównaniu z poprzednimi pozycjami w filmografii 24-letniej wówczas Akerman[78]. O ile pierwsza wersja scenariusza nie jest obecnie dostępna[79], dzięki wirtualnym archiwom fundacji imienia reżyserki, możliwa jest w dalszym ciągu lektura niewiele późniejszego wariantu tekstu, który pod względem stylistycznym, poza typową dla formatu scenariusza filmowego stroną tytułową, przypomina raczej kilkustronicowe streszczenie filmowej fabuły nazywane zazwyczaj *treatmentem*[80]. Ponadto, co jest warte zauważenia, tekst ten niewiele różni się od wspomnianego pierwszego wariantu. Trudno przy tym jednoznacznie zaprzeczyć, że przygotowanie przez Akerman tekstowej demonstracji swojego projektu filmowego ze wstępnym zamysłem fabuły (elementem dla Akerman przez dłuższy czas raczej drugorzędnym wobec wszelkich eksperymentów i poszukiwań formalnych) podyktowane było wyłącznie potrzebą uzyskania funduszy – sumy pieniędzy koniecznej do spełniania ambicji niszowej twórczyni o realizacji pełnego metrażu z cenioną aktorką w roli głównej.

Możliwe jest jednakże, iż w tym bardzo wczesnym, literackim szkicu potencjalnego filmu, zachowany jest choćby cząstkowo ów pierwotny impuls, właściwy zaczyn w przyszłości najpopularniejszego filmu Akerman, a może i nawet Egriowska *przesłanka* za całym projektem stojąca, gdyż wątki w owym literackim szkicu zaznaczone, zaznaczone są w większości także w zrealizowanym filmie. Z pewnością nie można tutaj zlekceważyć znamiennej wypowiedzi reżyserki, umieszczonej w przygotowanych dla celów promocyjnych

[78] Wypowiedź także zawarta w rozmowie z dziennikarzami czasopisma *Celluloid*.

[79] Po skontaktowaniu się z pracownikami Fundacji im. Chantal Akerman udało mi się uzyskać wgląd w „autentyczną" pierwszą wersję scenariusza z roku 1974, który został napisany przez reżyserkę wspólnie
z późniejszą producentką jej filmów, Maryline Watelet. Scenariusz ten nosił wówczas tytuł *Rejs do Ameryki* (oryg. *Il vogue vers l'Amérique*), lecz poza różnicą w tytule i pewną różnicą stylu (który, wedle komentarza Akerman, miał naśladować styl francuskiej *nouveau roman) był on stosunkowo zbliżony do wersji udostępnionej w wirtualnym archwium Fundacji. Fragmenty wersji napisanej wraz z Watelet ukazały się z kolei w festiwalowej publikacji monograficznej Chantal Akerman : Bande(s) à part Bobigny 2014 (Paryż, 2014, s. 10-12). Jeżeli natomiast chodzi o wersję scenariusza wykorzystywaną na planie zdjęicowym Jeanne Dielamn..., w formie oryginalnej, a nie przekształconej w nowelę filmową, nie jest ona obecnie dostępna do wglądu.*

[80] C. Akerman, *Jeanne Dielman…* (streszczenie): https://chantalakerman.foundation/archives/scenario-jeanne-dielman/ (dostęp: 02.02.2024).

materiałach prasowych[81], a w której to wypowiedzi Akerman dała do zrozumienia, iż *Jeanne Dielman*… jest jej być może najbardziej udaną (z perspektywy ówczesnego – do roku 1975 – stanu filmografii Akerman) próbą stworzenia organicznej nieomal relacji między formą a treścią w ramach dzieła filmowego. Choć zatem pragnę konsekwentnie prezentować na przestrzeni artykułu stanowisko, wedle którego rozumiana na sposób literacki narracja jest odmienną od m.in. narracji filmowej i w związku z tym niewłaściwe jest analizowanie dzieła filmowego poprzez literackie paradygmaty narracyjne – uważam jednocześnie, iż pochylenie się w tym miejscu nad literackimi demonstracjami filmu Akerman, opracowanymi przez samą reżyserkę, nie świadczy o niezborności moich dociekań.

Wręcz przeciwnie, analizowanie znacznie zbeletryzowanej wczesnej wersji scenariusza *Jeanne Dielman*…, napisanego ponadto przez reżyserkę, która do końca życia przywiązana była do ekspresji literackiej[82], na pewno zaś była świadoma charakterystycznych zabiegów literackich oraz efektów, jakie owe zabiegi mogą wywołać, otóż podobna analiza wykazuje tym bardziej, iż literacki paradygmat narracyjny – w tym przypadku paradygmat postulowany przez Lajosa Egriego – jest, owszem, skutecznym narzędziem tak analizy, jak i nawet oceny dzieła opartego na zabiegach literackich, pozostając niemniej przy analizie filmu narzędziem jeżeli nie bezwzględnie nieefektywnym, to po prostu nieadekwatnym. Z lektury przywołanego tekstu Akerman, jak również z pierwszej znanej wersji *synopsisu* filmu[83], wyłonić można bowiem bez trudu nie tylko *przesłankę Jeanne Dielman*… (choć ją nakreśla raczej *synopsis*), lecz także informacje istotne dla zbudowania Egriowskiej *struktury bohatera* wokół tytułowej bohaterki. Informacje te bowiem można o wiele łatwiej wyłonić w ten sposób niż na podstawie niewielu, obecnych w filmie, informatywnych dialogów, do problemu których powrócę w dalszej części tegoż podrozdziału. Uzyskana z wymienionych źródeł, a opisana na następnych stronach *struktura bohatera* nie może być jednak pełna, ponieważ m.in. te rozliczne cechy bohatera, które Egri wliczył do wymiaru fizjologii, nie posiadają (poza orientacyjnie

[81] Wczesne materiały prasowe dot. filmu *Jeanne Dielman*… https://chantalakerman.foundation/archives/pressfile/ (dostęp: 02.02.2024)

[82] Na literackie predylekcje wskazuje m.in. wypowiedź reżyserki w krótkometrażowym filmie dokumentalnym/filmowym autoportrecie *Lettre d'un cinéaste: Chantal Akerman* (1984 r., reż. Chantal Akerman).

[83] Pierwsza znana wersja *synopsisu* filmu również wchodziła w skład wspomnianych materiałów prasowych: https://chantalakerman.foundation/archives/pressfile/ (dostęp: 22.10.2023).

podanym wiekiem bohaterki) w wymienionych tekstach swojego ukonkretnienia. W filmie z kolei, ze względu na dostępny arsenał środków wizualnych, cechy fizjologiczne, a zatem mogące być nierzadko z pomocą owych środków ukazywane, są prostsze do zidentyfikowania. Film Akerman nie dopełnia jednak *Egriowskiej struktury bohatera*, lecz ją multiplikuje i prowadzi do wielu sprzeczności, co postaram się wyjaśnić.

Struktura bohatera na przykładzie tytułowej bohaterki filmu *Jeanne Dielman…* (w oparciu o wczesną wersję scenariusza oraz *synopsisu*[84])

Fizjologia

- Płeć: kobieta;
- Wiek: 45 lat[85];
- Wzrost i waga: brak informacji;
- Kolor włosów, oczu, odcień skóry: brak informacji;
- Postura: brak informacji;
- Ogólne wrażenie wizualne: brak informacji;
- Znaki szczególne: brak informacji;
- Cechy odziedziczone: brak informacji.

Socjologia

- Klasa społeczna: mieszka w starej brukselskiej kamienicy (datowanej na rok 1920), która od początku swojego istnienia służyła za lokum niższej klasie średniej[86]; jej dochód pozwala na utrzymywanie siebie i syna po śmierci męża, który w trakcie trwania małżeństwa, stracił prawie całe swoje bogactwo – sama presja odnośnie poślubienia osoby majętnej, która była wywierana na Jeanne przez krewnych, mogła

[84] Wstawiając informacje z obu tekstów w Egriowską *strukturę* posługiwałem się gdzieniegdzie autorską parafrazą z języka francuskiego.

[85] Tylko w pierwszej wersji scenariusza z roku 1974 podany został konkretny wiek Jeanne.

[86] W twórczości Akerman stale obecny jest motyw „przestrzeni", jej specyficznych reminiscencji oraz historycznych konotacji (czego wczesnym przykładem, pochodzącym jeszcze z okresu „strukturalnych" eksperymentów – pojęcie różne od „strukturalizmu", do którego również odnoszę się w dalszej części artykułu – jest przełomowy dla Akerman pełny metraż *Hôtel Monterey* z roku 1972). Nic więc dziwnego, iż reżyserka poświęciła tyle uwagi w pierwszych tekstowych demonstracjach filmu nie tylko mieszkaniu Jeanne, ale również całej kamienicy, w której owo mieszkanie się znajdowało.

wynikać z niższego statusu materialnego jej rodziny – od zawsze ubogiej lub doprowadzonej do ubóstwa w okresie wojennym;

- Profesja: Jeanne długo zajmowała się wyłącznie domem, a wypełnianie obowiązków żony traktowała jak własną „pracę"; po śmierci męża jej właściwą profesją stała się prostytucja;
- Wykształcenie: brak informacji;
- Życie rodzinne: po II wojnie światowej (w trakcie której zmarli rodzice Jeanne) zaopiekowały się nią ciotki, które poprzez wywieranie wspomnianej presji, wymusiły na wahającej się Jeanne poślubienie w wieku 20 lat wówczas jeszcze bogatego Georgesa; ów Georges zaś – pomimo swojej dyskusyjnej atrakcyjności oraz późniejszych problemów finansowych (które, kiedy wystąpiły, wywołały natychmiastową wrogość wobec niego ciotek) – nie przydawał jej jako mąż większych zmartwień, z ich związku narodził się zresztą wkrótce Sylvain, którego Jeanne pokochała szczerym i bezwarunkowym uczuciem; w chwili rozpoczęcia akcji od śmierci Georgesa minęło sześć lat, a Sylvain ukończył ich już szesnaście;
- Wyznanie: brak informacji;
- Rasa, narodowość: obecność specyficznego wątku wojennego wskazuje z wysokim prawdopodobieństwem na rasę białą; charakterystyczne nazwisko może sugerować z kolei albo pochodzenie germańskie, albo żydowskie (nazwiska w formie typowo niemieckich złożeń były nadawane Żydom począwszy od późnego XVIII wieku[87]);
- Zaangażowanie w lokalną społeczność: brak informacji;
- Poglądy polityczne: brak informacji;
- Zainteresowania: Jeanne nie posiada jakiejkolwiek wyraźnej pasji, z pewnością nie stanowią jej zorganizowane aktywności, które (oprócz prostytucji) porządkują każdy jej dzień.

Psychologia

- Aktywność seksualna: trudno stwierdzić, czy Jeanne kiedykolwiek odczuwała prawdziwe pożądanie; z podobną beznamiętnością podchodzi ona bowiem do

[87] M. Guz, *O nazwiskach żydowskich w formie złożeń niemieckich:* https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/1153/1/BAJ_11_Guz.pdf (dostęp: 02.02.2024).

kontaktów seksualnych ze swoimi klientami, jak wcześniej podchodziła do kontaktów seksualnych z mężem, a sam seksualny akt jest dla niej raczej kolejnym rytuałem, któremu oddaje się mechanicznie i do którego, jak do pewnego konwenansu, jest po prostu przyzwyczajona;

- Standardy moralne: choć wydaje się, że to chęć zapewnienia dochodu, czyli zapewnienia względnie dobrych warunków materialno-bytowych kochanemu synowi – osobie, która jako jedyna wnosi w życie Jeanne satysfakcję, a nawet przydaje sensu owej egzystencji[88] – popchnęła bohaterkę do prostytuowania się, wiele wskazuje na to, że Jeanne, wybierając takie, a nie inne źródło utrzymania, chciała przede wszystkim przedłużyć trwanie wyżej opisanego konwenansu obecnego w częstych kontaktach cielesnych z mężczyzną (wcześniej z mężem, później z danym klientem), a zatem myśli ona w większym stopniu o własnych potrzebach, przede wszystkim potrzebie przedłużenia rytuału, nie zaś o potrzebach syna;
- Ambicje i aspiracje: głównym dążeniem Jeanne jest pozbawienie się czasu na autorefleksję, zatracenie się w codziennym rytuale (we wszelkiego rodzaju obowiązkach gospodyni domowej oraz przyjmowaniu klientów wedle ustalonego harmonogramu, czyli w godzinach popołudniowych, przez cały tydzień oprócz sobót i niedziel);
- Największe rozczarowania lub zmartwienia: Jeanne pragnie nie dopuszczać do siebie myśli o swoich ewentualnych rozczarowaniach, zmartwieniach lub frustracjach, co jednoznacznie oznacza, iż ma powody do takowych frustracji czy zmartwień, nawet jeżeli bezpośrednio się na nie nie skarży;
- Ogólny temperament: zdaje się mieć osobowość flegmatyczną ze skłonnościami melancholijnymi, którą od albo załamania nerwowego, albo dowolnego innego rodzaju fiksacji oddziela jedynie ukonstytuowany rytuał, w którym świadomie funkcjonuje;

[88] Tak silną więź między Jeanne a Sylvainem podkreśla scenariuszo-streszczenie, ale już nie *synopsis*, w którym to nie syn, lecz wyłącznie rytuał opisany został jako cementujący egzystencję Jeanne.

- Nastawienie do życia: w zależności od tekstowego źródła[89], jedynym bodźcem trzymającym Jeanne przy życiu jest syn lub też uformowany przez nią samą rytuał – niezależnie jednak od tego, co jest bliższe prawdzie, Jeanne znajduje się w sytuacji krańcowej – jest bliska popełnienia czynów ostatecznych, w tym nawet samobójstwa;
- Szczególne fobie lub manie: obecna egzystencja Jeanne jest niemal w zupełności zdefiniowana przez jej własną manię oraz kompulsywno-obsesyjne zachowania, które są owej manii wyrazem; podstawowym lękiem Jeanne jest zaś nazwany już lęk przed utratą kontroli; chaosem, przed którym zdaniem Jeanne może ją chronić wyłącznie rytuał;
- Umiejętności: prawdopodobnie największą umiejętnością Jeanne jest stwarzanie pozorów stabilności psychicznej przed innymi ludźmi, zwłaszcza przed synem, przed którym dodatkowo skutecznie ukrywa swoją właściwą profesję, choć nie jest to wprost w żadnym z tekstów ujęte;
- Dodatkowe atrybuty: brak informacji;
- Prawdopodobny iloraz inteligencji: brak informacji.

Warto pochylić się w tym miejscu nad wątkiem, który w tekstowych pierwocinach filmu został pominięty, a do którego to wątku reżyserka wracała w późniejszych wypowiedziach chcąc podkreślić iście prywatny rudyment *Jeanne Dielman…* Akerman uznawała bowiem tytułową bohaterkę za skompilowaną z cech bliskich jej kobiet: matki[90], – nie pierwszy raz pojawiających się w niniejszym artykule – ciotek oraz babć ciotecznych. Polskich Żydówek, które łączyło doświadczenie drugowojennej hekatomby oraz trud życia na emigracji i w cieniu niemożliwej do przezwyciężenia traumy. Pomimo osobistego znaczenia tematu, portret zbiorowy, z którego powstał w efekcie portret bohaterki *Jeanne Dielman…* nie jest nacechowany tkliwością[91]. Wyrósł on bowiem, co tłumaczyła Akerman, z emocjonalnie

[89] Te same uwagi, co w przypisie powyżej.

[90] Ten i następny akapit nawiązuje do licznych wypowiedzi reżyserki – głównie jednak do treści wywiadu udzielonego firmie dystrybucyjnej *Criterion Collection* w roku 2009, a umieszczonej jako materiał dodatkowy w ekskluzywnym wydaniu płytowym filmu *Jeanne Dielman*... tejże firmy z roku 2017.

[91] Trudno rozpatrywać różnorodną twórczość Akerman bez uwzględnienia jakże formacyjnych dla reżyserki doświadczeń rodzinnych, a zwłaszcza doświadczeń matki, Natalii – ocalonej z obozu koncentracyjnego Auschwitz. Pomimo niejednoznaczności owej relacji między matką a córką (którą to relację reżyserka opisała w swojej książce – przetłumaczonej na język polski – *Matka się śmieje* (oryg. *My*

chłodnej obserwacji dziecka – dziecka starającego się zrozumieć zagadkowe zachowania dorosłych; oddających się manii pracy, jej nieustannemu rytmowi, aby tylko móc oddalić od siebie okrutne echa przeszłości[92]. Jednocześnie, niektóre „echa", a dokładniej echa tradycji judaistycznych, w jakiej owi dorośli się wychowali, ujawniają się poprzez wspomniany rytm i nowy obliczem, choć w istocie zastępczy rytuał – pielęgnowany z jednakim pietyzmem jak niegdyś rytuały religijne.

To, czego jednak przede wszystkim nie zdradza żadne literackie przedstawienie wizji Akerman (ani wspomniane pierwsza wersja scenariusza, ani *synopsis*, ani scenariusz właściwy), to decyzje obsadowe – zwłaszcza zaś, niezaprzeczalnie oddziałujący na postrzeganie przez odbiorcę bohaterki, wybór aktorki Delphine Seyrig do roli tytułowej. Ta francuska aktorka, co też stanowiło spore uproszczenie w stosunku do różnorodności jej aktorskiego repertuaru, kojarzona była do tego momentu raczej z kreowania dystyngowanych dam z tzw. „wyższych sfer" w pozycjach filmograficznych Alaina Resnaisa (u którego niemniej nagrodzony w Wenecji występ aktorski w filmie *Muriel* z roku 1963 dyskutował poniekąd z tymże „typem"), François Truffauta czy też wspomnianego już wcześniej w artykule Luisa Buñuela. Przy tym nie tylko jej aparycja, jej powierzchowność stała w sprzeczności z aparycją oraz powierzchownością kobiet, na których bazie stworzona została w umyśle Akerman Jeanne Dielman (w sprzeczności zatem z wymiarem fizjologicznym w *strukturze* Egriego), różnica między Seyring a rzeczywistymi pierwowzorami Dielman dotyczyła również proweniencji klasowej: w odróżnieniu do bliskich Akerman, Seyring wywodziła się bowiem z uprzywilejowanej i zamożnej rodziny będąc m.in. córką wpływowego francuskiego intelektualisty oraz dyplomaty (co powoduje sprzeczność z kolei z Egriowskim wymiarem socjologicznym).

Mother Laughs), była to więź dla Akerman szczególną i nieomal mistyczna. W rok 2015, czyli zaledwie rok po śmierci swojej matki, Akerman popełniła samobójstwo.

[92] Możliwą pozostałością po dziecięcej perspektywie, stojącej u podstaw filmu *Jeanne Dielman…*, są chociażby nieortodoksyjne ustawienia kamery, sugerujące punkt widzenia dziecka, które np. siedzi przy stole, w większości scen odbywających się we wnętrzu mieszkania tytułowej bohaterki, a także to, iż imię nastoletniego syna Jeanne jest męskim odpowiednikiem imienia młodszej siostry Akerman – Sylviane.

Decyzja Akerman została podjęta jednak z pełną świadomością owych sprzeczności[93], a nawet, za wypowiedzią reżyserki, ich wystąpienie było całkowicie zamierzone. Profesjonalna aktorka, a zwłaszcza aktorka budząca tak określone asocjacje, zdaniem Akerman, miała – poprzez swoje rzekome „niedopasowanie" – zwracać na siebie tym większą uwagę zwracając zarazem uwagę na prozaiczne czynności, które wykonuje, a które zostałyby w przeciwnym razie zignorowane, gdyby wykonywała je „zwyczajna" kobieta[94]. Tutaj też pojawia się zresztą, niezwykle popularny we współczesnej teorii kina – zwłaszcza o zacięciu feministycznym – problem reprezentacji[95] (będący niejako feministycznym rozwinięciem krytykującej „reprezentację burżuazyjną" koncepcji Noëla Burcha[96]). Nowatorskość filmu Akerman nie polega jednak wyłącznie na ukazaniu codziennych domowych obowiązków kobiet, które wynikają ze społecznych uwarunkowań stratyfikacyjnych, ale na poświęcenie owym obowiązkom znacznego czasu ekranowego (czego również nie zdradza żadna tekstowa demonstracja filmu Akerman), ze zredukowaną do minimum ilością elips montażowych, które w konwencjonalnym kinie byłyby wykorzystane, aby ukrócić to, co wydaje się „niefilmowe" i „nużące", a co, nieprzypadkowo, jest również przez społeczeństwo uznawane za „niemęskie"[97].

---

[93] Tak Akerman, jak i Seyring opowiadały wręcz anegdotycznie o tym, iż przed wejściem na plan *Jeanne Dielman…* tej ostatniej brakowało doświadczenia nawet w samodzielnym zaparzaniu sobie kawy. Popularną facecję sama aktorka przytoczyła m.in. w trakcie wyemitowanego 17 stycznia 1976 roku wywiadu, którego wraz z reżyserką udzieliła redaktorowi francuskojęzycznego programu kulturalnego (całość wywiadu stanowi także jeden z materiałów dodatkowych wydania płytowego *Jeanne Dielman…* w dystrybucji *Criterion Collection*).

[94] Reżyserka odżegnując się od naturalizmu – równie stanowczo jak miała w zwyczaju odżegnywać się od oczywistego feminizmu – podkreślała niemniej korelacje wyboru obsadowego Delphine Seyring jako Jeanne Dielman z ideą malarstwa hiperrealistycznego, odsłaniającego jej zdaniem ukrytą istotę rzeczywistości (https://chantalakerman.foundation/archives/pressfile/ (dostęp: 02.02.2024)). W kontekście ewentualnych inspiracji malarskich, warto zaznaczyć, że hiperrealizm w okresie realizacji filmu Akerman (chociażby w dziełach Franza Gertscha czy, w Polsce, Łukasza Korolkiewicza) charakteryzował się twórczą reprodukcją amatorskiej fotografii polaroidowej, z jej specyficzną barwą oraz częstą „płaskością" kompozycji.

[95] Pierwszą osobą, która podjęła ów problem w duchu krytyki feministyczno-psychoanalitycznej była najprawdopodobniej Laura Mulvey, autorka głośnego eseju p.t. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* z roku 1973.

[96] Burch zaprezentował owe koncepcje po raz pierwszy w swojej francuskojęzycznej książce *Praxis du cinéma* z roku 1969.

[97] Najwcześniejsza wypowiedź Akerman, w której zwróciła ona uwagę na podobną zależność, znalazła się w przytoczonym już we wprowadzeniu do niniejszego artykułu filmie dokumentalnym pod tytułem *Autour de Jeanne Dielman* z roku 1975.

Czy to, co stanowi estetyczną kwintesencję zrealizowanego filmu – zdystansowana kompozycja kadru (uwydatniona przez brak zbliżeń), ekstremalna oszczędność montażu narzucająca fizycznie odczuwane przez odbiorcę tempo narracji czy też ograniczenie ścieżki dźwiękowej do odgłosów diegetycznych, spełnia jednak w zadowalający sposób kryteria Egriego? Odpowiedź nie jest w moim przekonaniu twierdząca, lecz wynika to głównie z braku dostosowania kryteriów Egriego do specyfiki zabiegów filmowych, nie zaś z pośledniości dzieła Akerman wobec Egriowskiego paradygmatu. Paradygmat ów ignoruje bowiem te środki narracyjne, które przekraczają narracyjność literatury – w przypadku zaś *Jeanne Dielman*… wszelka konwencjonalna narracyjność zdawała się być wielokrotnie przekraczana, co ujawnia chociażby niezwykle cenny, a zrealizowany przez zaprzyjaźnionego z Akerman komika – również polsko-żydowskiego pochodzenia – Samuela Freia (znanego bardziej pod pseudonimem Sami Frey), materiał dokumentujący twórcze zmagania na planie zdjęciowym *Jeanne Dielman*…[98] W powyższym materiale dokumentalnym zwracają na siebie uwagę zwłaszcza spory pomiędzy doświadczoną Seyring – odczuwającą brak możliwości ekspresji wobec restrykcyjnych, zbliżonych swą szczegółowością do scenopisu wskazówek obowiązującego scenariusza – a młodą i nieco skrępowaną skalą przedsięwzięcia Akerman, która niemniej silnie broni stanowiska, iż Jeanne Dielman jako bohaterka nie powinna być nadmiernie „psychologizowana" (którym to stanowiskiem Akerman nieświadomie odmawia zasadności całej Egriowskiej *Strukturze* z najbardziej rozbudowanym wymiarem psychologii). Licząc dosłownie sekundy, jakie Seyring w roli Jeanne Dielman spędzi siedząc nieruchomo przy stole czy też skłaniając aktorkę do jak najbardziej beznamiętnego, monorytmicznego odczytywania listu filmowej siostry Jeanne – Fernande z Kanady, Akerman nie pozbawia jednak filmu ani jego ekspresywnego potencjału, ani też nie pozbawia odbiorców sposobności psychologizacji bohaterów, w tym tytułowej bohaterki, której obsadzona aktorka przydała w wielu fragmentach filmu wieloznacznego delikatnego uśmiechu. Wreszcie, Akerman nie pozbawia filmu treści, która wyraża się w ambiwalentnej relacji obrazu (nośnika treści wizualnej) z dźwiękiem (nośnikiem treści akustycznej, także jako cisza), przy tym dźwiękiem, który w równym stopniu może oddziaływać na narrację pod postacią, najprawdopodobniej

[98] Ten i późniejszy akapit odnoszą się nadal do filmu dokumentalnego zatytułowanego *Autour de Jeanne Dielman*, za którego realizację odpowiadał Sami Frey.

pochodzącego z kuchni filmowej Jeanne, przesterowanego odgłosu (inaugurującego tym samym ścieżkę dźwiękową filmu, gdyż pojawiającego się przy okazji napisów początkowych), jak i pod postacią tradycyjnego dialogu. Niestety, kryteria Egriego – z jego praktycznym oraz teoretycznym umocowaniem w dziedzinie dramatu, okazują się prawie całkowicie bezradne wobec tego, co w dziele Akerman nie jest wyrażone ostatnim z wymienionych środków narracji, czyli dialogiem właśnie, którego odczytanie zajmuje ok. 10 minut z całościowego – 193-minutowego metrażu filmu. Ponadto, co nie jest ułatwieniem, dialogi w *Jeanne Dielman…* już same w sobie są dość niekonsekwentne stylistycznie – początkowo jawią się one, mianowicie, jako nacechowane naturalizmem (m.in. większość rozmów Jeanne z trzecioplanowymi bohaterami, krótkie wymiany zdań między Jeanne a Sylvianem w porze obiado-kolacji), aby bez zapowiedzi zaprzepaścić jakikolwiek naturalizm na rzecz sentencjonalnych *quasi*-monologów (większość dialogu między Jeanne a jej – mówiącą skądinąd głosem Akerman – sąsiadką oraz rozmowy między Jeanne a Sylvianem przed jego zaśnięciem). W ramach dialogów nie dokonuje się również większe rozróżnienie charakterologiczne, a zatem zależne od tego, który z bohaterów daną kwestię wypowiada – innymi słowy, *orkiestracja* wedle Egriowskiego rozumienia tego pojęcia nie jest odpowiednio urozmaicona. Z kolei jeśli chodzi o zidentyfikowanie możliwego *antagonisty* wobec „czechowowsko" biernej *protagonistki* Jeanne, to chociaż oczywistym mógłby wydawać się klient nr 3, którego po zakończonym stosunku uśmierca ona z pomocą pary nożyczek, nie jest on znowuż doskonałym kandydatem. Uznanie trzeciego klienta Jeanne za jej *antagonistę* oznaczałoby bowiem wystąpienie w filmie ocenianego ujemnie przez Egriego *konfliktu skokowego*, czyli pojawiającego się bez wyraźniej zaakcentowanych *etapów przejściowych* – odnalezienie *antagonisty* w kliencie nr 2, od którego wizyty postępowanie Jeanne staje się, owszem, coraz mniej uporządkowane i ulega stopniowej rujnacji, prowadziłoby niemniej do *konfliktu statycznego*, ponieważ szczegóły owej wizyty – potencjalne zarzewie konfliktu – nie zostają w filmie ukazane, a zatem nie sposób określić stopnia ich oddziaływania[99].

[99] Zgodnie z intencją Akerman, potwierdzoną m.in. w jednym z internetowych wywiadów: https://www.slantmagazine.com/film/q-a-with-chantal-akerman-jeanne-dielman-three-decades-later/ (dostęp: 02.02.2024), w trakcie wizyty drugiego klienta Jeanne miała doznać orgazmu. Z kolei materiał z planu zdjęciowego potwierdza, iż zgodnie z koncepcją Akerman w trakcie wizyty trzeciego klienta Jeanne miała ponownie szczytować. W obu przypadkach *przesłanka* mogłaby brzmieć zatem *długie*

Najbardziej racjonalnym *antagonistą* staje się wówczas syn Sylvain, który w ciągu następujących po sobie dwóch dni dwa razy (za każdym razem kładąc się do snu) prowokuje Jeanne do niezbyt dla niej komfortowej samorefleksji[100]. To wyłącznie dzięki owym dyskusjom Jeanne ujawnia przed odbiorcą swoją wojenną przeszłość, ale przede wszystkim otwarcie zaznacza, iż doświadczenie kobiety jest niedostępne mężczyźnie (oznajmia to w odpowiedzi na pretensje oburzonego Sylvaina, nie potrafiącego wyobrazić sobie, ani zrozumieć życia pozbawionego zupełnie cielesnej przyjemności, w którym to rozsądek i rutyna znacznie dominuje nad tłumionymi pragnieniami). *Przesłanka* filmu, wzorująca się na Egriowskich propozycjach, brzmiałaby wtedy najpewniej *brak samorefleksji prowadzi do samozagłady*, a choćby scena, w której Sylvain recytuje w obecności Jeanne wiersz Charlesa Baudelaire'a *Wróg* (oryg. *L'Ennemi*) – nawiązujący tematyką do jej niekończących się, obsesyjnych zajęć – stanowiłaby czytelny *przedświt* filmowego konfliktu.

Jak łatwo jednak można zauważyć, tak pozornie swobodny i nieznacznie sformalizowany Egriowski paradygmat może zostać zastosowany do niewielkiej, niekoniecznie w dodatku reprezentatywnej estetycznie, partii filmu Akerman „wypychając" niejako poza obszar analizy wszystkie te elementy, wobec których bezskuteczne okazują się owej analizy narzędzia. Czyż nie są bowiem porównywalni z bohaterami osobowymi (może nawet będąc *bohaterami kluczowymi*) – prawdziwie fascynujące dla Akerman w kinie – czas i przestrzeń[101], paleta barwna czy choćby taki detal inscenizacyjny jak pochodzące z ulicy, mrugające światło, które w porze nocnej widoczne jest na ścianach salonu Jeanne? Te i inne zabiegi mogłyby wypełnić ewentualne braki, jakie w przeciwnym razie uwidacznia zastosowanie paradygmatu Egriego w analizie filmu Akerman, ale jako że sam paradygmat nie potrafi wspomnianych zabiegów skategoryzować, ani nawet dostrzec ich możliwego potencjału narracyjnego, niewyczerpująca analiza filmu Akerman, jaką jest analiza w kluczu Egriowskim,

tłumienie pragnień prowadzi do samozagłady – niezmiennym problemem jest tutaj jednak przekaz obrazu (a dokładniej przekaz sceny wizyty trzeciego klienta jako jedynej właściwie pokazującej stosunek), który pozbawiony odautorskiego komentarza nie jest już tak jednoznaczny.

[100] Sylvain, jako mężczyzna skłaniający kobietę do samorefleksji, miałby wówczas podobną funkcję jak Antoine, żołnierz na przepustce oddziałujący na tytułową bohaterkę *Cleo od 5 do 7* (oryg. *Cléo de 5 à 7*) Agnès Vardy z roku 1962, a zatem także filmu wyreżyserowanego przez kobietę i powstałego wedle jej autorskiego scenariusza.

[101] O swoich szczególnych fascynacjach w kinie Akerman opowiadała m.in. w materiale *Chantal Akerman, From Here* (2010, reż. Leonardo Luiz Ferreira, Gustavo Beck).

uznaje ostatecznie *Jeanne Dielman*… za utwór wysoce niedoskonały, z trudnym do określenia rodzajem konfliktu, co wedle kategorii Egriego oznacza po prostu dramaturgiczną porażkę[102]. Jedyną pozornie[103] nie wzbudzającą kontrowersji obserwacją jest zaś taka, iż film Akerman podzielić można podług Egriowskiej sekwencji *kryzysu*, *eskalacji* oraz *rozluźnienia* – tego ostatniego trwającego przez całe ostatnie ujęcie filmu, czyli zaledwie 5 minut.

III. JEANNE DIELMAN I CHRISTOPHER VOGLER

2.1 Paradygmat Christophera Voglera. Geneza i główne założenia

Z uwagi na wyraźniejsze sformalizowanie Voglerowskiego podręcznika, ukazany na jego łamach paradygmat narracyjny pozwolę sobie zaprezentować w sposób bardziej szczegółowy na przykładzie filmu w kolejnym podrozdziale, w tym zaś skupiając się na, istotnym dla objaśnienia przyczyn owego sformalizowania, kontekście powstania paradygmatu w jego obecnie znanej postaci. Najprostsza do wykazania różnica między podręcznikiem Egriego podręcznikiem Voglera dotyczy bowiem stosunku obu narratologów do ich własnych antecedencji. Egri zajmował bowiem częstokroć sceptyczne stanowisko wobec teorii oraz kryteriów budowania narracji, które poprzedzały jego własne (bez znaczenia, czy dyskutował w ten sposób z autorytetem Arystotelesa czy też z obecnie dość zapomnianym teoretykiem dramatu, zmarłym dekadę przed pierwszym wydaniem Egriowskiego podręcznika, jakim był Moses Malevinsky[104]). Traktował przy tym owe koncepty jako konieczny punkt wyjścia, szablon, na który nanosi swoje, jeszcze bardziej konieczne, poprawki, nowe pojęcia, a gdzieniegdzie redefinicje pojęć wcześniej wykorzystywanych. Z kolei Vogler, który pozornie mógł odznaczać się podobnym sceptycyzmem, choćby ze względu na fakt, iż publikując pół wieku po Egrim był w stanie przyjrzeć się powojennym w dziedzinie narratologii z pewnego dystansu, oddał zamiast tego swoim podręcznikiem – a wcześniej, siedmiostronicowym

[102] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 150.
[103] Pozornie, gdyż, zdaniem Akerman, ostatnie minuty filmu, następujące po morderstwie, nie prowadzą do zneutralizowania napięcia (https://chantalakerman.foundation/archives/pressfile/ (dostęp: 02.02.2023)).
[104] L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nowy Jork 1972, s. 6-7 .

brykiem/notatką[105] – nieomal amikoszeryjny hołd niewiele młodszej od pozycji Egriego książce amerykańskiego mitoznawcy Josepha Campbella *Bohater o tysiącu twarzy* (oryg. *The Hero with a Thousand Faces*, pierwsze wydanie w roku 1949, skądinąd roku narodzin Voglera).

Nieprzypadkowo wspomniany został tutaj okres powojenny, gdyż właśnie wówczas – wśród, jak się wydawało, kulturowo-cywilizacyjnych zgliszcz, ponownym zainteresowaniem zaczęła się cieszyć tak antropologia kulturowa, jak i mitologia komparatywna. Obie dziedziny starały się wyzbyć wówczas naleciałości romantycznych oraz wczesnomodernistycznych, które ograniczały w minionych epokach owe dyscypliny do etnocentrycznego opisywania kultur uznawanych za orientalne czy też egzotyczne na rzecz krzewienia idei, od początku uważanych przez niektórych komentatorów za (mniej lub bardziej świadomie) etnocentryczne[106], wspólnotowej kultury człowieka, rozumianej jako specyficzna wspólnota ludzkiej myśli, mogąca jednocześnie być opisana za pomocą czytelnej struktury. Dowodem na nią miałyby być z kolei te cechy rozmaitych kultur i tradycji, które, pomimo rozwoju w najbardziej nawet od siebie odległych zakątkach świata, a zatem w okolicznościach uniemożliwiających obecność wzajemnych wpływów oraz oddziaływań, są wobec siebie tożsame.

Uznanie za bezkrytycznego zwolennika owej idei jednego z fundatorów metody strukturalistycznej w powojennej antropologii – Claude'a Lévi-Straussa byłoby prawdopodobnym nadużyciem, lecz nie będzie nim nadanie podobnego przymiotu osobie Josepha Campbella właśnie – równie popularnego badacza, który miał niekwestionowany wpływ na o wiele istotniejszą dla narratologii, bo na analizie narracji skoncentrowaną, mitologię komparatywną, a który m.in. w przywołanym już *Bohaterze…* wyraził utopijne motywy stojące za jegoż koncepcją (nazwaną określeniem z *Finneganów Trenu* (oryg. *Finnegans Wake*) Jamesa Joyce'a, dzieła, które również znajdowało się w obszarze Campbellowskich

[105] Zarchiwizowana kopia streszczającej książkę *Bohater…* notatki Voglera, pochodzącej z roku 1985, wraz
z późniejszym komentarzem tego ostatniego, znajduje się pod adresem: https://web.archive.org/web/20161026112937/http://www.thewritersjourney.com/hero's_journey.htm#Memo (dostęp: 02.02.2024).

[106] F. E. Hartung, *Cultural Relativity and Moral Judgements, Philosophy of Science Vol. 21, No. 2 (Apr. 1954)*, Chicago 1954, s. 118-126.

zainteresowań[107]) *monomitu* – uniwersalnej struktury mitycznej, skompilowanej z cech wspólnych mitom świata, a mogącej w przyszłości, zdaniem Campbella, stać się podstawą nowej, skonsolidowanej i niezagrożonej polaryzacją, cywilizacji człowieka[108]. Przesłanie to – zakładające odnowienie społeczeństwa przez przetworzoną spuściznę kulturową – zbliżone jest zresztą do przesłania *Narodzin tragedii* (oryg. *Die Geburt der Tragödie*, pierwsze wydanie w roku 1872) Fryderyka Nietzschego[109], choć znowuż Nietzsche w swojej teorii zaspokojenia duchowych potrzeb człowieka poprzez immersję w kulturę antyczną (zwłaszcza zaś w uwzględnioną w tytule dzieła antyczną tragedię) był z pewnością bardziej jawnym etnocentrykiem, na co dodatkowy wpływ miało jego wykształcenie w zakresie filologii klasycznej. To, czego wybierający większą różnorodność kulturowych bodźców Campbell zdawał się niemniej nie dostrzegać to fakt, iż podana przez niego samego charakterystyka opowieści mitycznych z ich spontanicznie, a zatem antyintelektualnie wykreowanym na danym obszarze obrazywaniem symbolicznym[110], wykluczała stworzenie silnie oddziałującego *monomitu* (lub mitu w ogóle) na zasadzie wtórnej kompilacji wykluczając zarazem zrealizowanie jakiejkolwiek utopii o społeczeństwie na *monomicie* opartym.

Łączy się to także jeśli nie z dwubiegunowością, to wyraźną obusiecznością argumentacji Campbella. Zapragnął on bowiem – nie ignorując przy tym oczywistych antynomii między światowymi mitologiami[111] – zwrócić uwagę na frapujący koncepcyjnie wspólny mianownik między źródłowo niezwykle zróżnicowanymi schedami mitu. Gdy już jednak przechodził w ramach swoich rozważaniach do właściwego ilustrowania podobieństw, do ich egzemplifikowania – co, warto zaznaczyć, Campbell starał się czynić uwzględniając demokratycznie przekaz lub podanie z każdej możliwej części świata[112] – nie uwypuklał tą

[107] Utwór Joyce'a, uznawany za znacznie większe wyzwanie interpretacyjne niż tegoż *Ulisses* (oryg. *Ullysses*), Campbell wraz z Henrym Mortonem Robinsonem poddali analizie w pracy krytycznej *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (pierwsze wydanie w roku 1944). Była to pierwsza bardziej znacząca pozycja w literackim dorobku Campbella.

[108] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. Andrzej Jankowski), Poznań 1997, s. 9.

[109] Tamże, s. 173, 251, 283, 286.

[110] Tamże, s. 19.

[111] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. Andrzej Jankowski), Poznań 1997, s. 9.

[112] Świadomy, iż jego odbiorcą będzie raczej przedstawiciel zachodniego kręgu kulturowego Campbell omawiał zresztą „mity zachodnie" zdecydowanie bardziej pobieżnie, choć też często do nich powracał na zasadzie analogii.

metodą potencjalnych zbieżności mitycznych motywów, lecz właśnie unikalne, dystynktywne konteksty danych kultur, w których te – określane nadal przez konkretną tendencję interpretacyjną – motywy występują.

Jakże więc odmienny kontekstowo jawi się omówiony przez Campbella motyw uzyskiwania przez bohatera mitu pomocy ze strony sił nadprzyrodzonych, gdy ten porównuje ze sobą „pomoc" Goethowskiego Mefistofelesa, starającego się manipulować przez całość dwuczęściowego dramatu tytułowym Faustem, być paradoksalnie zwodniczy w swoim przewodnictwie, aby ostatecznie (wbrew własnej woli) przybliżyć Fausta do zbawienia – z wywodzącymi się ze świata perskich baśni dzinniną[113] Majmuną oraz skrzydlatym demonem Dachnaszem, którzy swatają ze sobą przystojnego, choć oddalającego wizję małżeństwa, królewicza Kamar az-Zamana oraz królewny Budur[114]. Jeżeli porównywać ze sobą jedynie zakład między Bogiem a Szatanem oraz spór Majmuny oraz Dachnasza z rażącym pominięciem różnych kontekstów (w tym przypadku pominięciem stawek obu sporów oraz intencji i roli biorących udział w tych sporach istot), podobieństwo sytuacji pozaświadomego wypełniania się przeznaczenia jest zauważalne o tyle, o ile zauważalne jest podobieństwo między losowymi dwoma tekstami kultury – powstałymi w kulturze człowieka, która zna skończoną ilość motywów i nieskończoną ilość kontekstów – w pewnej, bliskiej ignorancji, skali uogólnienia. W konsekwencji, od całkowitej arbitralności doboru przykładów oraz swobody odczytywań, Campbella dzieliła wyłącznie wspomniana powyżej tendencja interpretacyjna.

Campbellowska tendencja była w stopniu największym zainspirowana postfreudowsko-jungowskim podejściem psychoanalitycznym[115], które to podejście zdobyło powszechną popularność w Stanach Zjednoczonych jeszcze wcześniej niż udało się ją zdobyć kulturowej antropologii wraz z badaniami porównawczymi nad mitem. Wtedy też, na początku lat czterdziestych ubiegłego wieku, na terenie ojczyzny Campbella zaczęły powstawać ze

[113] Rzadko używany żeński odpowiednik słowa „dżin".

[114] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. Andrzej Jankowski), Poznań 1997, s. 61-62, 65-67.

[115] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. Andrzej Jankowski), Poznań 1997, s. 9, 20. Bardzo wcześnie Campbell zaznaczał ponadto zbieżność między jednostkową terapią psychoanalityczną a terapią, której może poddać się ludzkość obcując z *monomitem* przyrównując jednocześnie psychologów, terapeutów *etc.* z archetypami mentorów oraz przewodników bohaterów mitów (Tamże, s. 23).

znaczącą regularnością kolejne ośrodki oraz instytucje praktykujące ten nienowy dla amerykańskich środowisk naukowych, ale w poprzednich dekadach budzący nieporównywalnie mniejsze zainteresowanie – rodzaj terapii z udziałem poszukującego wsparcia psychologicznego pacjenta. Trudno i tutaj nie odnotować aspektu wojennej oraz bezpośrednio powojennej ogólnospołecznej neurozy, zarówno jeśli chodzi o zwiększenie potrzeb społecznych w zakresie leczenia powstałych wskutek traumatyzujących wydarzeń zaburzeń psychicznych, jak i – co było prawdopodobnie główną przyczyną utrwalenia się na stosunkowo dłuższy okres w Stanach Zjednoczonych psychoanalizy w miejsce alternatywnych rozwiązań – wzmożoną imigrację europejskich popularyzatorów praktyk tak Freuda, jak i Junga[116].

Interesujące jest jednak to, iż pomimo rozlicznych odwoływań – często zupełnie jawnych i następujących w najważniejszych fragmentach metamitologicznych rozmyślań – do zachowanych pism dwójki niemieckojęzycznych fundatorów psychoanalizy[117], Campbell wciąż próbował się wzbraniać przed zaklasyfikowaniem własnej interpretacji opowieści mitycznych jako wyrastającej z techniki psychoanalitycznej interpretacji marzeń sennych, będących znów wedle Campbella kolekcją mitów osobistych, ale w swojej mikroskali odzwierciadlających, przynajmniej częściowo, budowę mitu prawdziwego, czyli inaczej *quasi*-jungowskiego kolektywnego snu[118]. Osobliwość tego – długo pełnego uznania, lecz później zastąpionego naukowym chłodem emocjonalnym – stosunku Campbella do psychoanalizy demonstruje zwłaszcza sam epilog jego książki[119], w którym próbował on niespodziewanie nadać racjonalizujący ton własnym wnioskom i wymienić reprezentującego opcję psychoanalityczną w odszyfrowywaniu mitu i jego symboliki Junga jako zaledwie przedstawiciela obszernego grona badaczy, którzy swoim intelektualnym wysiłkiem potwierdzili jedynie to, iż summologiczna definicja mitu nigdy nie będzie mogła powstać.

[116] Najobszerniejszą publikacją na temat rozwoju teorii oraz praktyki psychoanalitycznej w Stanach Zjednoczonych pozostają pozycje autorstwa historyka psychologii Nathana G. Hale'a. Przedstawiona w akapicie hipoteza wynika z lektury, kładącego m.in. nacisk na upowszechnienie psychoanalizy wskutek stosowania jej w środowisku lekarzy wojskowych w okresie drugowojennym, tomu *The Rise and Crisis of Psychoanalysis in the United States, 1917-1985 (pierwsze wydanie w roku 1995).*

[117] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. Andrzej Jankowski), Poznań 1997 r., s. 9, 20-21, 24, 28, 50-51, 57, 124, 146, 152, 191, 258, 279.

[118] Tamże, s. 28.

[119] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. Andrzej Jankowski), Poznań 1997, s. 279-280.

Te finalne Campbellowskiego stwierdzenia pobrzmiewać mogą szlachetnym naukowym intersubiektywizmem, lecz z uwagi na to, iż nie korespondują one, a właściwie stoją w sprzeczności, z głównymi założeniami oraz kierunkiem poprzedzającego je wywodu, wywołują nagłą konsternację. Ów gwałtowne zdystansowanie się Campbella wobec zwłaszcza Jungowskiej psychoanalizy, a więc tej poznawczej metody, którą uznał on wcześniej za najdoskonalszą i z której skwapliwie oraz konsekwentnie (aż do momentu podsumowania) korzystał, może w moim przekonaniu wynikać z dwóch powodów.

Po pierwsze, decydującemu się na taki ruch Campbellowi, udało się zaznaczyć dystynkcję i oryginalność własnych dociekań, które walnie korzystały z psychoanalitycznej spuścizny, jednak służyły odmiennemu celowi, skupionemu wokół systematyzacji światowych mitów oraz próby skompilowania ich w monomitycznej postaci. Po wtóre, dla negatywnie nastawionego do wszelkich religijnych oraz politycznych zawłaszczeń mitu[120], uniwersalizującego Campbella, psychoanalityczna mitów definicja, zdradzająca, jak pozostałe, pretensje do definicji ostatecznej, także musiała stanowić (wywodzące się z etnocentrycznych mechanizmów myślowych) zawłaszczenie. Wbrew jednak jego własnym karkołomnym staraniom, definiowanie mitu przez Campbella jest przynajmniej na kilku poziomach etnocentryczne, jak również jest ono w pewnym zakresie pojęciowym zawłaszczaniem, ponieważ – co jest częstą cechą wszelkich tendencyjnych metodologii – pod pozorami Campbellowskiego intersubiektywizmu krył się odrzucający wątpliwości czy też polemikę absolutyzm.

W tym samym bowiem akapicie epilogu[121], w którym Campbell dokonał zestawienia (również reprezentatywnych tylko dla euroatlantyckiego kulturowego kręgu) poszczególnych interpretacji mitu, zaprezentował on wniosek, iż mity są obecnie definiowane wyłącznie poprzez funkcje, jakie ewentualnie mogą spełniać – przy tym funkcje te stale modyfikują tak jak modyfikują ludzkie pasje, namiętności oraz potrzeby, a więc mamy tu do czynienia ze wspomnianym niezakończonym procesem definiowania. Campbell uznał jednakże taką strategię interpretacji za oddalającą od enigmatycznego „tego, czym [mit –

[120] Tamże, s. 9.
[121] Tamże.

przyp. J.K. Klein] jest (przeł. Andrzej Janowski)"[122], której to autorskiej, niejako fenomenologicznej, definicji nie rozwinął.

Czy owa nieuchwytna – a jednak dla Campbella będąca jedyną właściwą – definicja mitu byłaby możliwa do skompilowania (podobnie jak Campbellowski *monomit* ze światowych mitów) z całości jegoż wywodu? Jeżeli tak, mogłaby ona zostać sformułowana przede wszystkim na podstawie metod psychoanalitycznych oraz powidoków z opracowań europejskich i amerykańskich (jednym z twórców takich opracowań był m.in. badacz Arnold van Gennep, który na początku XX wieku przeprowadził analizę pierwotnych rytuałów, z której to analizy Campbell wyraźnie czerpał[123]). To do tych bowiem europejskich objaśnień – przy tym nie tylko marzeń sennych, nie tylko mitów cywilizacji zachodniej, lecz mitologii światowej w całej jej różnorodności – Campbell z uznaniem się odnosił wskazując pośrednio na zakorzeniony w nim samym, wbrew jakimkolwiek ideom ponadnarodowego i ponadetnicznego zjednoczenia, etnocentryzm. Nie można jednak zakwestionować tego, iż książka Campbella, pomimo nagromadzenia w niej wymienionych wewnętrznych sprzeczności[124], bardzo prędko stała się źródłem inspiracji dla – w większości, co też nie powinno zaskakiwać, europejskich i amerykańskich – twórców i to właśnie nierzadkie przywoływanie koncepcji Cambpella przez twórców w sprawozdaniach z ich własnych procesów twórczych jest swoistym lakmusem popularności *Bohatera…* a może i spełnieniem Campbellowskich pragnień o spopularyzowaniu *monomitu* – nawet jeśli nie na niwie ogólnospołecznej, to przynajmniej twórczej.

Choć współcześnie oznaką wpływowości Campbellowskich koncepcji są jeśli nie rewizjonizystyczne, to poszerzające strukturę monomityczną o odpowiednio wyodrębniony aspekt płci kulturowej (męskiego i kobiecego odpowiednika *monomitu*) opracowania – do którego to zjawiska w badaniach nad strukturami narracji, zainicjowanego m.in. przez zaangażowaną również w psychoanalizę oraz metody terapeutyczne, Maureen Murdock[125]

[122] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. Andrzej Jankowski), Poznań 1997, s. 280.
[123] Tamże, s. 23.
[124] Na które to sprzeczności oraz pozostałe kontrowersyjne uogólnienia oraz „nienaukowe" argumenty zwracali uwagę chociażby zajmujący się folklorem poszczególnych kultur badacze, tacy jak Wendy Doniger oraz Alan Dundes (D. A. Leeming, K. Madden i S. Marlana (red.), *Encyclopedia of Psychology and Religion*, Nowy Jork 2010, s. 125).
[125] D. A. Leeming (red.), *Encyclopedia of Psychology and Religion*, Nowy Jork 2020, s. 1057-1060.

w jej pracy *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness* (pierwsze wydanie w roku 1990) zamierzam odnieść się jeszcze w następnym podrozdziale – już pierwsze dekady i pierwsze wznowienia Campbellowskiego *Bohatera…* wiązały się ze stosowaniem założeń *monomitu* w polidyscyplinarnej twórczości artystycznej, w tym zwłaszcza – najbardziej obecnie przyczyniającej się do żywotności twierdzeń Campbella w artystycznym środowisku – twórczości filmowej.

Faktem jest bowiem to, iż przy okazji prac literackich, poprzedzających realizację zwycięskiego we wspominanym przeze mnie rankingu reżyserskim magazynu *The Sight and Sound*[126] amerykańsko-brytyjskiego filmu *2001: Odyseja Kosmiczna* (oryg. *2001: A Space Odyssey*, 1968 r.), zafascynowany *monomitem* Stanley Kubrick jako reżyser oraz współautor scenariusza – wraz z pisarzem oraz popularyzatorem technologii kosmicznych Arthurem C. Clarkiem – zapoznał tego drugiego z Campbellowskim *Bohaterem…*[127], co pozwoliło nadać spójności pierwszej, prozatorskiej wersji scenariusza przyszłego filmu, zawierającej motywy z kilku różnych opowiadań Clarke'a, a w dalszej perspektywie przyczyniło się do nominowania obu twórców do Nagrody Akademii Filmowej za scenariusz oryginalny w roku 1969.

Prawdziwy przełom nastąpił jednak dopiero wówczas, gdy *Bohater…* Campbella stał się lekturą ambitnego młodego filmowca – niejakiego George'a Lucasa, dopracowującego odmienną, autorską wizję perypetii w kosmosie. Ów twórca, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, w trakcie studiów na najstarszym amerykańskim wydziale uniwersyteckim o profilu filmowym (School of Cinematic Arts podlegającym pod University of Southern California), jako jeden z członków nieformalnej grupy studentów *The Dirty*

[126] Oczywiście, mowa o drugim, obok głównego krytyków (w którym zwyciężyła *Jeanne Dielman…*), rankingu magazynu w jego edycji w roku 2022. Ową kwestię podwójnego rankingu wyjaśniłem już we wprowadzeniu do niniejszego artykułu.

[127] M. Benson, *Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, and the Making of a Masterpiece*, Nowy Jork 2018, s. 3, 72-73. Choć Campbellowski *Bohater…* doczekał się wznowienia w wersji poprawionej w roku 1968, szczegółowa dokumentacja z okresu realizacji *2001…* (datująca prace literackie na lata 1964-1965) zdecydowanie wskazuje na to, iż tak Kubrick, jak i Clarke posługiwali się pierwszym wydaniem książki. Wspomniana dokumentacja nie dostarcza także dowodów na to, że Campbell wiedział cokolwiek o wpływie własnej książki na film bezpośrednio po jego premierze, a zatem mało prawdopodobne jest to, iż wydanie z roku 1968 ukazało się z powodów *stricte* promocyjnych (zwłaszcza iż jako film *2001…* na samym początku mierzył się z bardzo chłodnymi reakcjami publiczności).

Dozen[128], realizował już własne niskobudżetowe filmy o tematyce fantastyczno-naukowej tudzież dystopijnej (przede wszystkim film krótkometrażowy *Electronic Labirynth: THX 1138 4EB* z 1967 roku, którego zamysł Lucas rozwinął w swoim pełnometrażowym debiucie *THX 1138* z roku 1971). Niedługo jednak po sukcesie swojego *Amerykańskiego graffiti* (oryg. *American Graffiti*, 1973 r.) będącego nostalgicznym kolażem z własnego okresu nastoletniości, zapragnął nawiązać kolejnym projektem do, jeżeli nawet bardziej zinfantylizowanej, to również dyktowanej mu przez uczucie nostalgii, konwencji *space opery* – szczególnie zaś serialu kinowego *Flash Gordon* z 1936 roku, który oglądał często w okresie dzieciństwa w telewizji[129]. Tenże bowiem nieomal puerylistycznie pielęgnowany bodziec, który pojawił się u wchodzącego w trudne realia rynku filmowego twórcy[130], miał przeistoczyć się w bezprecedensową filmową sagę *Gwiezdnych wojen* (oryg. *Star Wars*), przynoszącą nie tylko sławę oraz sukces kasowy Lucasowi, lecz także zmieniając sam filmowy rynek.

Z pozostałego zbioru inspiracji, zaprezentowanego chociażby w filmie dokumentalnym *Star Wars: The Legacy Revealed* z roku 2007 w reżyserii Kevina Burnsa, największe piętno na poszukującym mityczno-baśniowych wzorców dla własnej opowieści Lucasie odcisnął niemniej Campbellowski *monomit*[131]. Warto przy tym zaznaczyć, że choć Lucas, który później zaczął analizować cały dorobek Campbella, a nawet nawiązał bezpośredni z Campbellem kontakt, miał początkowo być zdumiony dopasowaniem struktury pierwszej wersji swojego scenariusza do struktury zaproponowanej przez mitoznawcę, „poprawił" własny scenariusz, aby jeszcze lepiej koncepcję monomityczną przypominał[132], a zatem zdecydował się na znowuż wtórne kreowanie mitu – działanie, do którego, co już starałem się podkreślić, Campbell w swoim *Bohaterze…* z jednej strony namawiał, z drugiej strony zniechęcał[133].

Mit Lucasa, nawet jeżeli wtórny, stał się jednakże ogólnoświatowym fenomenem z wynikiem kasowym zupełnie nieprzewidzianym przez dotychczasowych włodarzy

[128] D. Pollock, *Skywalking: The Life and Films of George Lucas*, Nowy Jork 1999, s. 48.
[129] B. J. Jones, *George Lucas: A Life*, Nowy Jork 2016, s. 22, 25. Odsunięcie Lucasa od realizacji ponownej filmowej adaptacji komiksowych przygód Flasha Gordona (powstałej ostatecznie w roku 1980 r. w Michaela Hodgesa) stało się pośrednią przyczyną napisania pierwszej wersji scenariusza przyszłych *Gwiezdnych wojen* (D. Pollock, *Skywalking: The Life and Films of George Lucas*, Nowy Jork 1999, s. 101).
[130] Przypis powyżej.
[131] S. Larsen, R. Larsen, *Joseph Campbell: A Fire in the* Mind, Rochester 2002, s. 541-543.
[132] Tamże.
[133] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. Andrzej Jankowski), Poznań 1997, s. 19.

amerykańskiego rynku filmowego, spowodowanym również przez nową formę wielopoziomowego marketingu filmowej franczyzy, którą ze sobą wprowadził (a na którym skorzystał sam Campbell, gdyż po premierze pierwszej części gwiezdnowojennej sagi dodruk *Bohatera…* pojawił się z wizerunkiem Luke'a Skywalkera na okładce[134]) upowszechniając według wielu ekspertów wzorzec korporacyjnego, wysoce skomercjalizowanego, przemysłu audiowizualnego na kształt dążących do dominacji nad światową branżą rozrywkową polimedialnych konglomeratów[135].

Wielką naiwnością byłoby przy tym twierdzenie, że od tamtej pory, funkcjonującym w ramach korporacyjnych molochów wytwórniom filmowym zależało na ponownym twórczym wykorzystaniu struktur mitycznych (co miało być, według słów Lucasa, jednym z jego głównych celów przy rozwijaniu projektu *Gwiezdnych wojen*[136]), nie zaś na powtórzeniu sukcesu kasowego mającej swoje źródło w filmie franczyzy, przy czym kolejną naiwnością, zarówno ówczesnych przedstawicieli hollywoodzkiej branży, jak i wielu późniejszych praktyków oraz teoretyków kina, było podkreślanie znaczenia zastosowanej struktury filmowej w sukcesie komercyjnym Lucasowskiej sagi z jednoczesnym pominięciem kwestii precyzyjnie zaplanowanej oraz niezwykle nowatorskiej na owe czasy strategii marketingowej sagi, opracowanej przez producenta Charlesa Lippincotta Juniora. Ponadto, już same domniemane intencje Lucasa budzą wątpliwości – niektórzy komentatorzy uznali nawet, iż powoływanie się przez niego na dorobek Campbella (jak i inne prace naukowe o podobnej tematyce) wynikało wyłącznie z pewnych artystycznych kompleksów wobec zaprzyjaźnionych osób z filmowego środowiska[137], choćby tak

[134] Biorąc pod uwagę pedantyczność, z jaką Lucas, zwłaszcza w momencie pierwszej fali popularności swojej filmowej sagi, podchodził do produktów związanych ze „gwiezdnowojenną" franczyzną, choć brak jakikolwiek rzetelnych informacji na ten temat, dodruk Campbellowskiego *Bohatera…* ze Skywalker'em na okładce stanowi najwcześniejszy dowód nawet jeśli nie mentorskiej, to bardzo przyjaznej relacji między Campbellem a Lucasem.

[135] D. A. Cook, *Lost Illusions: American Cinema In The Shadow Of Watergate And Vietnam, 1970-1979*, Nowy Jork 2000, (s. 3, 5-6, 15-17, 22-23).

[136] S. Larsen, R. Larsen, *Joseph Campbell: A Fire in the* Mind, Rochester 2002, s. 541-543.

[137] M. Kaminsky, *The Secret History of Star Wars: The Art of Storytelling and the Making of a Modern Epic*, Fountain Valley 2008 r., s. 102-103, 204-205.

sceptycznych wobec Lucasowskiej franczyzowej ekspansji jak – pełniący wcześniej funkcję producenta *Amerykańskiego graffiti* – Francis Ford Coppola[138].

Dyskusyjna i mogąca opierać się na mistyfikacji relacja Lucasa (będąca zatem osobnym mitem) doprowadziła jednak w sposób oczywisty do wzrostu zainteresowania – *sensu stricto* wśród przedstawicieli branży rozrywkowej – koncepcjami Campbella, który dodatkowo własną popularność podsycił entuzjastyczną reakcją na oryginalną trylogię *Gwiezdnych wojen* po prywatnym seansie, zorganizowanym specjalnie dla niego przez Lucasa[139]. Nie ostatnia zresztą utrzymana w takim tonie wypowiedź Campbella, zgodnie z którą przedstawiona w Lucasowskiej trylogii wizja miała stanowić wręcz nienaganne wykorzystanie monomitycznej struktury, zwróciła tym bardziej uwagę przedstawicieli hollywoodzkich korporacji, gdyż z najprostszego do wyciągnięcia wniosku wynikało, iż film, który bazuje na monomitycznej strukturze, ma z zasady także wyraźny potencjał komercyjny i może stać się źródłem franczyzy przynoszącej znaczne dochody.

Ze względu na to, iż dla hollywoodzkiego środowiska korporacyjnego przeczytanie w całości książki Campbella okazało się być jednak zbyt dużym wyzwaniem percepcyjnym, konieczne było sporządzenie odpowiednio przejrzystego jej streszczenia mogącego służyć korzystaniu z monomitycznej struktury w skali masowej. Odpowiedzią na środowiskowe potrzeby była zatem, przywołana na początku tego podrozdziału, siedmiostronicowa notatka (pod tytułem *A Practical Guide to Joseph Cambell's „The Hero with a Thousand Faces"*) autorstwa Christophera Voglera – niewiele młodszego od samego Lucasa, a przy tym także absolwenta kalifornijskiego School of Cinematic Arts. Wbrew pozorom szczegół ten również ma pewne znacznie, gdyż według relacji Voglera[140], natknął się on po raz pierwszy na Campbellowskiego *Bohatera…* właśnie w trakcie studiów, co mogłoby oznaczać, jeżeli wspomnienia z okresu studenckiego tak Voglera, i Lucasa są wiarygodne, iż Campbell był dość poczytnym autorem

[138] B. Ebiri, *In Conversation: Francis Ford Coppola:* https://www.vulture.com/article/francis-ford-coppola-is-still-going-for-broke.html (dostęp: 02.02.2024).
[139] L. Seastrom, *Mythic Discovery Within the Inner Reaches of Outer Space: Joseph Campbell Meets George Lucas – Part I:* https://www.starwars.com/news/mythic-discovery-within-the-inner-reaches-of-outer-space-joseph-campbell-meets-george-lucas-part-i (dostęp: 02.02.2024).
[140] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. XXVIII.

nie tylko na amerykańskich wydziałach humanistycznych, lecz także – a może przede wszystkim – artystycznych.

Co się zaś tyczy Voglerowskiej notatki, już w jej najwcześniejszej wersji z roku 1985 roku[141], pozbawionej występujących także w *Bohaterze…* Campbella diagramów[142], możliwa jest do dostrzeżenia paradoksalna oryginalność oraz osobność Voglerowskiego podejścia, a wynikająca bezpośrednio z simplicyzacji poszczególnych Campbellowskich sformułowań. W tenże sposób z ok. dziewiętnastu etapów monomitycznej *wyprawy bohatera* (oryg. *Hero's Journey* – określenia w *Bohaterze…* skądinąd używanego nieporównywalnie rzadziej, ewentualnie jako synonim *monomitu*) u Campbella, u Voglera powstaje bogate pod względem znaczeń numerologicznych, a zarazem bardziej komunikatywne i prostsze do przyswojenia, dwanaście etapów o nazwach albo tylko lekko modyfikujących Campbellowskie określenia, albo pozostawiających je w ich niezmienionym brzmieniu, albo zastąpionych całkowicie autorskimi wariacjami. Jeżeli jednak mowa o najbardziej oryginalnym elemencie Voglerowskiego paradygmatu są nim niewątpliwie – wymienione w pierwszej z dwóch części, na które dzieli się podręcznik – *archetypy* (oryg. *The Archetypes*)[143]. Niezależnie od tego bowiem, czy ich obecność w podręczniku podyktowana była chęcią transkrypcji psychoanalitycznych podwalin pracy Campbella, sprawiają one słuszne wrażenie jedynie częściowo inspirowanych teoriami Campbellowskimi, będąc raczej – oczywiście, znacznie spauperyzowanym – przekładem teorii Jungowskich, z których Campbell na taką skalę jednak w swoimi *Bohaterze…* nie korzystał, z licznymi określeniami wykreowanymi przez samego Voglera.

Zanim jednak rozwinięty został Voglerowski paradygmat, w owej wczesnej notatce, pod krótkim opisem każdego z etapów znajdował się wyłącznie odnośnik do danego przykładu filmowego ze zdarzeniem/fragmentem narracji, który miał danemu etapowi odpowiadać.

---

[141] Przywoływana wcześniej notatka, wraz z komentarzem Voglera opisującym ówczesną korporacyjną kulturę tworzenia pozbawionych diagramów, wykresów i innych graficznych przedstawień, czysto literackich bryków, dostępne pod adresem: https://web.archive.org/web/20161026112937/http://www.thewritersjourney.com/hero's_journey.htm#Memo (dostęp: 02.02.2024).

[142] Z zaznaczeniem, iż pełny diagram Campbellowskiego *monomitu* występuje tam tylko raz, w najbardziej sformalizowanym rozdziale czwartym, z którego Vogler wywiódł zresztą swoją notatkę (J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. Andrzej Jankowski), Poznań 1997, s. 183).

[143] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. 23-80.

Charakterystyczne jest jednak to, że o ile w wersji późniejszej, umieszczonej w *Podróży autora…* przykłady te są stosunkowo urozmaicone[144], o tyle w wersji notatkowej na dwanaście etapów dziesięć było ilustrowanych przykładami z oryginalnej trylogii *Gwiezdnych wojen* ukazując dobitnie ich po platońsku „idealny" status[145] z ówczesnej perspektywy hollywoodzko-korporacyjnej. Jednocześnie, tak Voglerowska notatka, jak i jej późniejsza, stanowiąca integralną część podręcznika *Podróż autora…*, odsłona, a także te pozostałe podręcznikowe fragmenty, w których Vogler analizuje osobno każdy z zaproponowanych przez siebie, wciąż na bazie Campbellowskiego *monomitu*, etapów *Wyprawy*, łączy pewna tendencja w doborze filmowych przykładów, którą starałem się przedstawić za pomocą znajdującej się na następnych stronach tabeli.[146] Owa tabela, będąca wyimkiem z kompletnej filmografii, umieszczanej na końcu podręcznika[147], uszeregowana w kolejności pojawiania się w źródle danych pozycji[148], zdradza bowiem niejako „kanon" filmowy Voglera, w którym święci triumf *Czarnoksiężnik z krainy Oz* (oryg. *Wizard of Oz*, 1939, USA, reż. V. Fleming), gdyż to właśnie sławna filmowa adaptacja powieści L. Franka Bauma pojawia się w każdym z rozdziałów podręcznika opisujących etapy *wyprawy*.

[144] Tamże, s. 10-18.

[145] Do idealizmu Platona odwołał się zresztą sam Vogler (Tamże, s. XIII).

[146] Sporządzona została ona w oparciu o zarchwizowaną pierwszą notatkę Voglera z roku 1985 (https://web.archive.org/web/20161026112937/http://www.thewritersjourney.com/hero's_journey.htm#Memo (dostęp: 27.11.2023)), wariant owej notatki w analizowanym wydaniu podręcznika Voglera (C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. 10-18) oraz rozdziałów tego samego podręcznika poświęconych każdemu z etapów *wyprawy* z osobna (Tamże, s. 81-215).

[147] Tamże, s. 371-372.

[148] Kierując się chęcią zachowania odpowiedniej czytelności tabeli zrezygnowałem z dotychczasowego sposobu opisywania każdego z pojedynczych przykładów filmowych (tytuł oryginalny, dane o kraju produkcji, roku premiery i reżyserze), a także pozbyłem się całkowicie przykładów serialowych, do których Vogler w swoim podręczniku również się odwoływał, ze względu na to, iż wykraczają one poza mój obszar zainteresowań badawczych nakreślonych we wprowadzeniu do niniejszego artykułu. Gdzieniegdzie pozwoliłem sobie ponadto na ujednolicenie przekładu Karoliny Kosińskiej, jak i niekonsekwencji edytorskich polskiego wydania podręcznika Voglera (a zarazem wyeliminowanie pewnych Voglerowskich (i być może również edytorskich) niekonsekwencji w nazewnictwie, które polski przekład powiela).

Przykłady filmowe etapów *wyprawy bohatera* z *Praktycznego przewodnika* (oryg. *A Pracical Guide*) – w formie notatki	**Przykłady filmowe etapów *wyprawy bohatera* z *Podróży autora* wraz z dodanym podziałem na akty**
Etap 1. *Zwyczajny Świat* (oryg. *Ordinary World*): *Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja*	**Etap 1, Akt I. *Zwyczajny Świat:*** *Pan Smith jedzie do Waszyngtonu; Jankes na dworze Króla Artura; Czarnoksiężnik z krainy Oz; Świadek; 48 godzin, Nieoczekiwana zmiana miejsc; Gliniarz z Beverly Hills; Oficer i dżentelmen; Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja; Diuna; Umrzeć powtórnie; Sułtani westernu; Miłość, szmaragd i krokodyl; E.T.; Midnight Cowboy; Północ, północny zachód; King Kong; Poszukiwacze; Zwyczajni ludzie; Zabójcza broń; Fisher King; Rzeka Czerwona; Zmierzch tytanów; Duży; Fatalne zauroczenie*
Etap 2. *Wezwanie do Wyprawy* (*oryg. Call to Adventure*): *Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja*	**Etap 2, Akt I. *Wezwanie do Wyprawy (zdarzenie inicjujące (oryg. Inciting incident)*:** *Gwiezdne wojny: Nowa Nadzieja; Hrabia Monte* Christo[149]; *Gliniarz z Beverly Hills, Rambo: pierwsza krew; E.T.; Czarnoksiężnik z krainy Oz; Oficer i dżentelmen*i; *King Kong; Bliskie spotkania trzeciego stopnia; Nieznajomi z pociągu; Osławiona; Walka o ogień; Zakonnica w przebraniu; Rzeka Czerwona; Miłość, szmaragd i krokodyl; Obywatel Kane; W samo południe; Nagi instynkt*
Etap 3. *Sprzeciwienie się Wezwaniu* (oryg. *Refusal of the Call*): *Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja*	**Etap 3, Akt I. *Sprzeciwienie się Wezwaniu*:** *Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja; Miłość, szmaragd i krokodyl; Rzeka Czerwona; Ze śmiercią jej do twarzy; Gliniarz z Beverly Hills; Czarnoksiężnik z krainy Oz; Fatalne zauroczenie; Pretty Woman; Ich własna liga*
Etap 4. *Spotkanie z Mentorem* (oryg. *Meeting with the Mentor*): *Szczęki; Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja*	**Etap 4, Akt I. *Spotkanie z Mentorem*:** *Gwiezdne Wojny – oryginalna trylogia; Oficer i dżentelmen; Rocky; Szczęki; Czarnoksiężnik z krainy Oz;* seria *Karate Kid; Pełnia życia panny Brodie; Wszystko albo nic; Rzeka Czerwona; Zwyczajni ludzie; Smażone zielone pomidory; Akcja na Eigerze;*

[149] Tak jak w innych podobnych przypadkach, Vogler nie wyjaśnił wprost, czy odwołuje się do filmowej adaptacji dzieła literackiego czy nawiązuje do książkowego pierwowzoru (C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. 371-372).

	Pan Smith jedzie do Waszyngtonu; *Barbarosa*; *Fatalne zauroczenie*, *Pretty Woman*; *Milczenie owiec*; *Indiana Jones* (pierwsze trzy części)
Etap 5. *Przekroczenie Pierwszego Progu* (oryg. *Crossing the First Threshold*): *Czarnoksiężnik z krainy Oz*	**Etap 5, Akt I. *Przekroczenie Pierwszego Progu*:** *Gliniarz z Beverly Hills*; *Czarnoksiężnik z krainy Oz*; *Thelma & Louise*; *Północ, północny zachód*; *Zwyczajni ludzie*; *Gunga Din*; *Ich własna liga*; *Lawrence z Arabii*; *Sułtani westernu*; *Rain Man*; *Tańczący z wilkami*
Etap 6. *Sprawdziany, Sprzymierzeńcy, Wrogowie* (oryg. *Tests, Allies, Enemies*): *Casablanca*; *Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja*	**Etap 6, Akt I. *Sprawdziany, Sprzymierzeńcy, Wrogowie*:** *Casablanca*; *Gwiezdne wojny* - oryginalna trylogia (ściśle *Nowa nadzieja* z dokończeniem tego etapu [150] w *Gwiezdnych wojnach: Powrocie Jedi*; *Oficer i dżentelmen*; *Czarnoksiężnik z krainy Oz*; *Młode strzelby*; *Gliniarz z Beverly Hills*; *Ojciec panny młodej*; *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad*; *Jeździec znikąd*; *Tańczący z wilkami*; *Parszywa dwunastka*; *Wielka ucieczka*; *Annie Hall*; *Ostatni Mohikanin*; *Miesiąc miodowy w Las Vegas*; *Bez przebaczenia*; *Sędzia z Teksasu*; *Kto wrobił Królika Rogera?*; *Zakonnica w przebraniu*; *Ich własna liga*; *Duży*; *Klub winowajców*; *Wielki chłód*
Etap 7. *Zbliżenie do Najgłębszej Groty* (oryg. *Approach to the Inmost Cave*): *Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja*	**Etap 7, Akt I. *Zbliżenie do Najgłębszej Groty*:** *Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja*; *Czarnoksiężnik z krainy Oz*; *Indiana Jones i świątynia zagłady*; *Północ, północny zachód*; *Gliniarz z Beverly Hills*; *Bez przebaczenia*; *Thelma & Louise*; *Fatalne zauroczenie*
Etap 8. *Główna Próba* (oryg. *Ordeal*): *Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja*; *E.T.*	**Etap 8, Akt IIA. *Główna Próba* (*punkt centralny* (*oryg. Midpoint*)):** *Gwiezdne wojny* – oryginalna trylogia; *E.T.*; *Czarnoksiężnik z krainy Oz*; *Gliniarz z Beverly Hills*; *Oficer i dżentelmen*; *Goldfinger*; *Żar ciała*; *Rozdarta kurtyna*; *Bez przebaczenia*; *Miłość, szmaragd i krokodyl*; *Północ, północny zachód*; *Fatalne zauroczenie*; *Lśnienie*; *Psychoza*; *Rzeka czerwona*; *Milczenie owiec*; *Książę przypływów*; *Pretty Woman*

[150] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers*, Los Angeles 2007, s. 13.

Etap 9. *Nagroda* (oryg. *Reward*): *Gwiezdne wojny: Powrót Jedi*	**Etap 9, Akt IIB. *Nagroda*:** *Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja*; *Czarnoksiężnik z krainy Oz*; *Gwiezdne wojny: Powrót Jedi*; *Pogromcy duchów*; *Tańczący z Wilkami*; *Szczęki*; *Pinokio* (film animowany); *Piotruś Pan* (film animowany); *Rzeka Czerwona*; *Arabeska*; *Piękna i bestia* (film animowany); *Pozdrowienia z Rosji*; *Lawrence z Arabii*; *Thelma & Louise*; *Zakonnica w przebraniu*; *Uwierz w ducha*
Etap 10. *Droga powrotna* (oryg. *The Road Back*): *Gwiezdne wojny: Nowa Nadzieja*; *E.T.*	**Etap 10, Akt IIB. *Droga powrotna*:** *Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja*; *E.T.*; *Rzeka Czerwona*; *Jeździec znikąd*; *Milczenie owiec*; *King Kong*; *Czarnoksiężnik z krainy Oz*; *Ich własna liga*; *Przebudzenia*; *Bez przebaczenia*; *Terminator 2*
Etap 11. *Odrodzenie* (oryg. *Resurrection*): *Gwiezdne wojny: Nowa Nadzieja*; *E.T.*	**Etap 11, Akt IIB. *Odrodzenie (kulminacja (oryg. Climax))*:** *Gwiezdne wojny* – oryginalna trylogia; *Gliniarz z Beverly Hills*; *Oficer i dżentelmen*; *Trzeci człowiek*; *Miłość, szmaragd i krokodyl*; *Goldfinger*; „spaghetti" westerny Sergia Leone; *Dyliżans*; *W samo południe*; *Miasto bezprawia*; *Robin Hood: Książę złodziei*; *Sokół morski*; *Scaramouche*; *Płomień i strzała*; *Ivanhoe*; *Excalibur*; *Rycerze Okrągłego Stołu*; *Umarli w butach*; *Ziarnka piasku*; *Szarża lekkiej brygady*; *Chwała*; *Szczęki*; *Butch Cassidy i Sundance Kid*; *Dzika banda*; *Absolwent*; *Ich noce*; *Wybór Zofii*; *Gunga Din*; *Rzeka Czerwona*; *Love Story*; *Północ, północny zachód*; *Vertigo*; *Sabotaż*; *Złodziej w hotelu*; *Walka o ogień*; *Osławiona*; *Terminator 2*; *Sułtani westernu*; *Miłość, szmaragd i krokodyl*; *Czarnoksiężnik z krainy Oz*; *King Kong*; *Przeminęło z wiatrem*; *Milczenie owiec*; *Ze śmiercią jej do twarzy*
Etap 12. *Powrót z Eliksirem* (oryg. *Return with the Elixir*): brak przykładu filmowego	**Etap 12, Akt III. *Powrót z Eliksirem (rozwiązanie (oryg. Denoutement))*:** *Czarnoksiężnik z krainy Oz*; Gwiezdne *wojny: Powrót Jedi*; *Oficer i dżentelmen*; *Walka o ogień*; *Zwyczajni ludzie*; *Casablanca*; *Bez wyjścia*; *Nagi instynkt*; *Uzdrowiciel z tropików*; *Skarb Sierra Madre*; *Fisher King*; *Miłość, szmaragd i krokodyl*; *Excalibur*; *Mad Max 2*; *Mad Max: Pod Kopułą Gromu*; *Ryzykowny interes*; *Biali nie potrafią skakać*; *48 godzin*; *Nieoczekiwana zmiana miejsc*; *Czułe słówka*; *I kto to mówi?*; *American Graffiti*; *Chwała*; *Parszywa dwunastka*; *Ich własna liga*; *Nagi instynkt*; *Lord Jim*; *Karate Kid*; *Bez przebaczenia*; *Duży*; *Sułtani westernu*; *Fatalne zauroczenie*; *Tańczący z wilkami*

Nie jest konieczna żadna dodatkowa statystyka, aby tym skuteczniej unaocznić absolutną dominację tytułów amerykańskich wśród filmowych przykładów wybieranych przez Voglera – przykładów, co pragnę zaznaczyć, w niewielkim stopniu uzupełnianych lub poszerzanych pomimo cyklicznego[151] pojawiania się na rynku wydawniczym kolejnych wznowień podręcznika. Równie prostym do wyciągnięcia wnioskiem jest taki, iż Vogler od momentu ukazania się pierwszego wydania *Podróży autora…* w roku 1992 faworyzuje w procesie selekcji kino komercyjne (ze szczególnym uwzględnieniem – pod względem gatunkowej typologii iście amerykańskiego – westernu ze wszelkimi jego odmianami: westernem klasycznym, „spaghetii" westernem, antywesternem czy nawet westernem autoparodystycznym). W kilku bardzo nielicznych fragmentach książki, w których przytacza tytuły tzw. *Nowego Hollywood* (oryg. *New Hollywood*) czy też nieco bardziej nowatorskie formalnie pozycje – skądinąd dobrze w selekcji Voglera reprezentowanej, choć również zredukowanej do obrazów zrealizowanych w Stanach Zjednoczonych – filmografii Alfreda Hitchcocka (jako skądinąd jedynego w podręczniku przedstawiciela kina, które można określić mianem „autorskiego"), Vogler odchodzi od czysto komercjalistycznego sposobu doboru wciąż nie rezygnując z własnego amerykocentryzmu.

Można przy tym z łatwością zauważyć, iż kino w wywodzie, w przeciwieństwie do Egriego, ściśle związanego z branżą filmową Voglera trwa w pewnej hegemonii estetyczno-tematyczno-geograficznej, będąc choćby w tym zakresie dziedziną poślednią wobec literatury. Czerpiąc bowiem ze względnego, ale jednak multikulturalizmu filozofii Campbella, Vogler stara się ukazać ową literaturę w jej wieloobszarowej różnorodności z przykładami pochodzącymi nie tylko z tekstów dramatycznych Szekspira[152], lecz także hinduistycznej *Mahābhāraty*[153], nie czyniąc podobnych dystynkcji w swoim doborze tytułów filmowych. Co oczywiste, oceniając tę filmową selekcję, nie sposób zignorować faktu, iż przez długi czas głównymi odbiorcami Voglera jako i konsultanta scenariuszowego, i barthesowskiego

[151] Uwaga dotyczy czterech zatwierdzonych przez Voglera edycji podręcznika, jakie do tej pory (stan na przełom roku 2023 i 2024) ukazały się na rynku wydawniczym z ostatnią edycją jubileuszową (C. Vogler, *The Writer's Journey – 25th Anniversary Edition: Mythic Structure for Writers*, Los Angeles 2020).
[152] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. 55, 72, 86.
[153] Tamże, s. 140.

skryptora (oryg. *scripteur*, przeł. Michał Paweł Markowski) teorii Campbella byli hollywoodzcy producenci oraz scenarzyści[154] – reprezentujący, przekształconą przez komercyjne sukcesy niektórych z zawartych w Voglerowskiej selekcji filmów, korporacyjną kulturę Hollywood, a zatem osoby, których naczelny cel w dziedzinie kina oznaczał owych sukcesów powtórzenie. W równym stopniu odbiciem hollywoodzkiej koniunktury jest, dostrzegalne także w przedstawionej na poprzednich stronach tabeli „wcielenie" przez Voglera do własnego paradygmatu, bardzo prędko doceniony przez hollywoodzkie środowisko[155], paradygmatu Syda Fielda wraz z wypromowaną przezeń strukturą trójaktową oraz charakterystyczną nomenklaturą (*inciting incident, midpoint etc.*).

To, co znowuż jednak warte jest podkreślenia to fakt, iż pomimo pozornie szerszej od Egriego perspektywy Voglera – organizatora międzynarodowych kursów i jednego z kilku teoretyków scenopisarstwa o statusie środowiskowego celebryty[156] – w odniesieniu do kulturowych różnic, funkcjonującego dodatkowo w ulegającej bardziej gwałtownym niż kiedykolwiek przemianom technologicznym i społecznym, których zdaje się dostrzegać[157], nie jest on bardziej niż Egri skory do modyfikowania własnych założeń, choć, co wynika choćby ze specyfiki najsławniejszych współprac Voglera[158], zakorzenionych nie tyle w Campbellowskim *monomicie* czy też innej (określonej jak materializm dialektyczny w paradygmacie Egriego) podstawie ideologicznej, lecz w uwarunkowaniach czysto rynkowych.

2.2 Paradygmat Christophera Voglera. Zastosowanie

[154] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers*, Los Angeles 2007, s. IX-XII.
[155] W. Yardley, *Syd Field, Author of the Definitive Work On Writing Screenplays, Is Dead at 77*: https://www.nytimes.com/2013/11/19/arts/syd-field-author-of-the-definitive-work-on-writing-screenplays-is-dead-at-77.html (dostęp: 02.02.2024).
[156] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers*, Los Angeles 2007, s. XVI. *Quasi*-celebrycki status amerykańskich teoretyków scenopisarstwa został w ironiczny sposób sportretowany w filmie *Adaptacja* (oryg. *Adaptation*) z roku 2002 w reżyserii i według scenariusza Charliego Kaufmana, gdzie „ofiarą" parodii został Robert McKee.
[157] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers*, Los Angeles 2007, s. XIX-XXIII.
[158] Tamże, s. 258.

Przywołana w poprzednim podrozdziale, a zawarta w Voglerowskim paradygmacie teoria – stale powtarzających się w narracjach świata i często wyznaczających kolejne etapy *wyprawy* – *archetypów* wyróżnia się na tle całej reszty dyskursu Voglera nie ze względu na to, iż nie znajduje jakiegokolwiek odniesienia w, stanowiącym podstawowe źródło owego paradygmatu, Campbellowskim *Bohaterze…*[159], lecz dlatego, iż Vogler pozwolił sobie na to, na co nie pozwolił sobie przed nim Campbell, a zatem na zidentyfikowanie oraz enumerację *archetypów* najbardziej elementarnych[160] wraz z podaniem ich funkcji psychologicznych. Vogler dokonał tego opracowania swobodnie korzystając z pojęć psychoanalizy (zwłaszcza pojęć Jungowskich) wyróżniając jednocześnie ich funkcje dramaturgiczne (będące funkcjami tymczasowymi, a zatem pełnionymi tylko w czasie trwania i w ramach narracji) w nawiązaniu do publikacji – mającej znaczący wpływ na nowożytną narratologię o podstawie strukturalistycznej[161] – pod tytułem *Morfologia bajki* (przeł. Wiesława Wojtyga-Zagórska, oryg. *Морфология сказки*) autorstwa Władimira Proppa[162]. To przez pryzmat owych *archetypów* zostanie przeanalizowany przeze mnie w stopniu największym film Akerman, ponieważ *archetypy* Voglera nie są wyłącznie najbardziej oryginalnym elementem jego paradygmatu, ale też wyrażają dystynkcję względem anty-arystotelejskiego paradygmatu Egriego polegającego nie na archetypiczności, lecz osobności bohatera.

Archetyp *Bohatera* (oryg. *The Hero*)

Vogler zidentyfikował przy tym *bohatera* jako *archetyp* nadrzędny, ponieważ zdaniem narratologa każdy z pozostałych *archetypów* – spotykanych w trakcie bohaterskiej wędrówki – zawiera w sobie charakterologiczną cząstkę lub stanowi wariację na jego (*bohatera*) temat, a zarazem sam *bohater* nierzadko jest wariacją na temat cech osobowościowych autora narracji[163]. O ile jednak tytułowej bohaterce filmu *Jeanne Dielman…* może zostać przypisany ów *archetyp* ze względu na, potwierdzoną przez Akerman, zbieżność zachowań i doświadczeń

[159] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. Andrzej Jankowski), Poznań 1997, m.in. s. 28, 105-106, 119 (szczegółowy komentarz dot. *archetypu* surowego ojca).
[160] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. 26.
[161] A. Dundes, *Binary Opposition in Myth: The Propp/Levi-Strauss Debate in Retrospect*, *Western Folklore Jorunal (Vol. 56, No. 1 / Winter 1997*), Los Angeles 1997, s. 39-55.
[162] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. 24.
[163] Tamże.

Jeanne z doświadczeniami osób spokrewnionych z reżyserką i scenarzystką filmu (nawet jeśli nie czyni to z Jeanne bezpośredniego *alter-ego* Akerman jako głównej autorki narracji), o tyle o wiele większe zastanowienie wzbudza fakt, iż Jeanne wyruszając w swoją *wyprawę* – jest kobietą. Powraca tutaj bowiem problem krytyki Campbellowskiego *monomitu* jako zdominowanego przez męską perspektywę – zwłaszcza zaś perspektywę męskiego *bohatera*, do której to krytyki, odniósł się i Vogler. Oznajmił on bowiem, iż jego post-campbellowska struktura nie jest warunkowana przez męską płeć, choć może zostać w pewien sposób uzupełniona przez alternatywne opracowania z perspektywy kobiecej, choćby te autorstwa – przywoływanej już przeze mnie – Maureen Murdock[164]. Wypowiedź Voglera, choć dość powściągliwa, ukazuje jednakże złudność jakiejkolwiek uniwersalnej struktury narracji, gdyż nawet jej uniwersalność płciowa jest wątpliwa, abstrahując od tego, iż Akerman poddawała w wątpliwość sam koncept uniwersalnie kobiecego wizerunku, jaki może być w kinie portretowany[165]. Jednocześnie, opisując tak *bohatera*, jak i pozostałe *archetypy*, Vogler ilustruje ich funkcje psychologiczne oraz dramaturgiczne przykładami filmowymi stylistycznie na tyle odległymi od filmu Akerman, iż choć z pozoru mogłyby one zostać do analizy *Jeanne Dielman…* wykorzystane, wymagałoby to owych funkcji znaczących, wielokrotnie negujących twierdzenia Voglera przekształceń. Nieuwzględnione w Voglerowskim wywodzie kwestie filmowego montażu, mechaniczności gestów czy nawet monotonnej mowy – decydujące o odpowiedniej idiosynkrazji Jeanne – nie pozwalają bowiem na bardziej szczególne określenie jej archetypiczności, a przynajmniej nie podług zaproponowanych przez Voglera terminów (również tak kontrastowych jak *bohater o społecznym nastawieniu* (oryg. *group-oriented hero*) i *samotnik* (*loner hero*))[166]. Powyżej zaznaczone trudności mnożą się zresztą w wypadku kolejnych – wielokroć trudniejszych do odnalezienia w filmie Akerman – *archetypów*.

[164] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. XXI-XXII. Podręcznik Voglera, szczególnie w tych fragmentach, które odnoszą się do różnic płciowych, zaznacza przynależność do konstruktu społeczno-intelektualnego odmiennego od tego, w którym funkcjonował, kwestionujący teorie Murdock i feminocentryczny *monomit* jako taki, Campbell (D. A. Leeming (red.), *Encyclopedia of Psychology and Religion*, Nowy Jork 2020, s. 1057).

[165] I. Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperralist Everyday*, Londyn 1996, s. 12.

[166] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. 35-36.

Archetyp *Mentora – Mądrego starca lub starowiny* (oryg. *The Mentor – Wise Old Man and Wise Old Woman)*

Mentor występuje o Campbella o wiele częściej niż pozostałe z wymienianych przez Voglera *archetypów* (identyfikowany właśnie jako *mądry starzec lub starowina* w licznych narracjach świata), jednak to Vogler ostatecznie połączył ów *archetyp* ze, zbliżonym znaczeniowo do Freudowskiego *superego*, pojęciem *idealnego Ja* (oryg. *Ideal self*) – spopularyzowanym z kolei w teoriach kanadyjskiego badacza Edwarda Tory'ego Higginsa[167] a oznaczającym wyidealizowany autoportret człowieka (poniekąd projekcję jego aspiracji), który może takiemu człowiekowi służyć za impuls do, najczęściej moralnego, samodoskonalenia. W przypadku opowieści wspomniane aspiracje *bohatera* materializują się w *mentorze* – głównym przewodniku na początkowych etapach *wyprawy*, do której podjęcia *mentor* właściwie *bohatera* zachęca. Odnalezienie *mentora* w filmie Akerman wydaje się być jednak kolejnym deprymującym wyzwaniem. Podążając za interpretacją, wynikającą ze wcześniejszej analizy *Jeanne Dielman…* przez pryzmat narratologii Egriego, można by wysnuć wniosek, iż nieoczekiwanym filmowym *mentorem* okazuje się być dla Jeanne jej syn, który za pomocą swoich grandilokwentnych wypowiedzi wygłaszanych przed zaśnięciem miałby sprowokować ją samą do rozpoczęcia *wyprawy* w głąb własnej psychiki. Jeżeli za kolejne etapy *wyprawy* uznać natomiast kolejne stopnie dekonstrukcji ustalonego przez Jeanne harmonogramu, zwieńczonej dokonanym przez nią morderstwem klienta trzeciego dnia, nocne rozmowy z synem byłyby bodaj najwcześniejszym zauważalnym czynnikiem – choć oczywiście, jednym z wielu – które powolną dekonstrukcją mogłyby zapoczątkować. Mogłyby, bo choćby Fernande, siostra Jeanne, z uwagi na to, iż jej list z Kanady stanowi *de facto* pretekst do pierwszej z nocnych rozmów między Jeanne a Sylvainem, może także uchodzić za wcielenie *mentora* – ponadto czyniąc to, na co Vogler kładzie szczególny nacisk opisując funkcję tegoż *archetypu*[168], czyli *ofiarowując dar* (oryg. *gift-giving*)[169], w tym przypadku

[167] L. Berkowitz (redakcja), *Advances in Experimental Social Psychology, Advances in Experimental Social Psychology (Vol. 22 / 1989*), Kalifornia 1989, s. 93-136.
[168] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. 40-41. Vogler określa przy tym *mentora* jako kogoś, kto *lokuje informacje* (oryg. *planting*) w danym *rekwizycie* (oryg. *gadget*) (Tamże, s. 43).
[169] *Dar* ten jest jednocześnie powiązany z pojęciem tzw. *MacGuffina*.

dość literalny, w postaci różowej piżamy. Michał Oleszczyk – polski krytyk, filmoznawca, lecz także konsultant scenariuszowy, we własnej interpretacji filmu Akerman pokusił się nawet o stwierdzenie, że starsza kobieta, która trzeciego dnia zajmuje ulubione miejsce Jeanne w kawiarni (w konsekwencji czego Jeanne zajmuje miejsce tuż obok), stanowi dla tytułowej bohaterki filmu wzorzec swobody i zdrowego dystansu, do którego powinna dążyć[170], a zatem manifestując jej *idealne Ja*. Kandydatów do miana *mentora* w filmie Akerman jest zatem co najmniej kilku i chociaż Vogler nie tylko zaznacza w swoim podręczniku, że *wielość mentorów* (oryg. *multiple mentors*) jest w narracjach dość częsta, a nawet podkreśla, że *mentor* może pojawić się w bardzo różnych momentach jednej opowieści[171], tego rodzaju retoryczne zabiegi prowadzą jedynie do podważenia własnej strukturalnej koncepcji z przypadającym na akt I etapem *wyprawy* wydarzeniem, czyli *spotkaniem z mentorem.*

Archetyp *Strażnika Progu* (oryg. *Threshold Guardian*)

Podobnie zresztą jak, wbrew późniejszym zaprzeczeniom, uczynił to przy okazji *archetypu mentora*, Vogler precyzyjnie umiejscowił w narracji pojawienie się *strażnika progu* wyznaczając je na przełom I oraz II aktu, czyli dokładnie w ⅓ trójaktowej struktury narracyjnej (ukazuje to wyraźnie użyty na początku Voglerowskiego podręcznika diagram[172]). O ile więc pewne cechy siostry Jeanne, jej syna, kobiety w kawiarni czy też jeszcze innych występujących w fabule osób mogłyby również pasować do funkcji psychologicznych oraz dramaturgicznych *archetypu strażnika* (ukazywanie *obsesji i natręctw bohatera* (oryg. *neuroses*), poddawanie go przeróżnym sprawdzianom (oryg. *testing*)), w – przypadającym na okolice 64 minuty w ⅓ całościowego metrażu – Jeanne styka się wyłącznie z kobietą w podeszłym wieku, która zajmuje jedno z okienek w budynku poczty (przy czym zajmuje je raczej przez opieszałość pracownika poczty po drugiej stronie okienka). W konsekwencji bohaterka zmuszona jest skorzystać z tego okienka, które akurat jest wolne i w ten sposób nadać listowną odpowiedź na niedawno odczytaną korespondencję z Kanady. Czy ową milczącą kobietę podpartą laską, wobec której Jeanne postępuje identycznie – przesuwając się na dalszą pozycję – jak wobec

[170] M. Oleszczyk, *SpoilerMaster CLASSIC* (sezon 5, odcinek 23): https://spoilermaster.podigee.io/200-nowy-odcinek (dostęp: 02.02.2024).
[171] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers*, Los Angeles 2007, s. 45-47.
[172] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers*, Los Angeles 2007, s. 8.

spotkanej bliżej finału kobiety w kawiarni, można zatem uznać za *strażnika progu*? Czy uzasadnione jest określanie w ten sposób funkcji kobiety dlatego jedynie, iż pojawia się w określonym przez Voglera fragmencie narracji? Z pewnością jest to do pewnego stopnia uzasadniona interpretacja, zważywszy choćby na to, iż owa staruszka „blokuje" Jeanne do czegoś dostęp, zmusza ją do reakcji, może nawet wprowadza niecierpliwą Jeanne w lekkie zirytowanie, lecz wystarczy nie uwzględnić w ciągu dramaturgicznym czasu poświęconego na napisy początkowe i końcowe, aby przesunął się przełom I oraz II aktu, a *strażnikiem progu* stałby się obsługujący Jeanne pracownik poczty lub odwiedzany przez nią tuż potem szewc. Pomijając jednak i te nieścisłości, trudno nie oprzeć się wrażeniu, iż operacja umysłowa, którą wykonuje się dopasowując do danej narracji kryteria Voglera, przypomina tę wykonywaną w wyniku, zbadanego m.in. przez Bertrama R. Forera[173], działania efektu horoskopowego.

Archetyp *Zwiastuna* (oryg. *Herald*)

Przypuszczalnie najbardziej oczywiste wydaje się wskazanie w filmie Akerman *archetypu zwiastuna*, którego opis u Voglera jest jednym z najbardziej zwięzłych[174], a to głównie ze względu na konkretność funkcji, jaką ów *archetyp* spełnia w narracji. Zgodnie ze swoim oryginalnym przydomkiem, ma on bowiem spełniać tę samą funkcję, co średniowieczni posłańcy, czyli wcześniej nawet niż *mentor* uwypuklać tak przed *bohaterem*, jak i przed odbiorcą właściwy konflikt. Choćby z uwagi na to właśnie uzasadnione logiką ulokowanie *zwiastuna* na samym początku trójaktowej struktury narracji (od czego, co zaznaczył Vogler wedle przyjętej strategii retorycznej, istnieją jednak pewne odstępstwa[175]), zamieszkała w Kanadzie siostra Jeanne – Fernande jawi się jako nieomal bezdyskusyjny reprezentant tegoż *archetypu*, której odczytywany mechanicznie przez Jeanne list można na dodatek traktować jako nieco zmodernizowany wariant średniowiecznego obwieszczenia. Paradoksalnie, tak z pozoru spoisty z filmem Akerman element Voglerowskiej wykładni, ukazuje zarazem,

[173] Bertram R. Forer, *The Fallacy of personal validation: a classroom demonstration of gullibility*: http://apsychoserver.psych.arizona.edu/jjbareprints/psyc621/forer_the%20fallacy%20of%20personal%20validation_1949.pdf (dostęp: 02.02.2023).
[174] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers*, Los Angeles 2007, s. 55-57.
[175] Tamże, s. 57.

jeszcze dobitniej niż we wcześniejszych przypadkach, owej wykładni – przede wszystkim estetyczne – bariery. Otóż Voglerowski *archetyp zwiastuna* może zaistnieć w filmie Akerman w prawie wzorcowej, nie budzącej wątpliwości formie, gdyż jego funkcja oraz specyfika zostają zaznaczone werbalnie – dosłownie odczytane przez tytułową Jeanne Dielman, co dowodzi w sposób zasadniczy tezy, iż Vogler, posiadający w przeciwieństwie do Egriego praktyczne doświadczenie z filmowym medium, kreował swój paradygmat wciąż w oparciu o środki klasycznie dramaturgiczne, a zatem wynikające z tradycji literatury oraz, szerzej, tradycji słowa. O ile środki te od początku były w medium filmowym nośnikiem narracji oraz ekspresji nie wyczerpywały one narracyjno-ekspresyjnych możliwości kina – tak jak z pewnością nie wyczerpują ich one w dziele Akerman.

Archetyp *Zmiennokształtnego* (oryg. S*hapeshifter*)

Co jest jednak interesujące, chimeryczność *archetypu zmiennokształtnego* zmusza Voglera do bardzo rzadkiego w jego wywodzie posłużenia się konkretnym przykładem środków nie ściśle literackich, lecz wizualnych. W ten niezwykły dla siebie, i wciąż dość lapidarny, sposób przywołuje m.in. sekwencję „transformacji" bohaterki odgrywanej przez Kim Novak w Hitchcockowskim *Zawrocie głowy* (oryg. *Vertigo*, 1958 r.)[176]. Niemniej o ile rzadkie w kontekście Voglerowskiego paradygmatu, i paradygmatów narracyjnych stosowanych w analizie filmu w ogóle, zwrócenie się w stronę pozostałych narracyjnych środków może zdawać się jedynie kaprysem, jest w moim przekonaniu gestem, nawet jeżeli nie uświadomionym, to bardzo znamiennym. Vogler opisując, mianowicie, najbardziej ambiwalentny (co oznacza również najbardziej trudny do opisania/zwerbalizowania) ze swoich *archetypów* począł uwzględniać to, dzięki czemu tak często ambiwalentne staje się kino – różnorodność równolegle lub niemal równolegle używanych środków. W tym kontekście ustalenie, czy to syn Sylviane jest w filmie Akerman owym *zmiennokształtnym* (choćby z powodu swojej silnej potrzeby empatyzowania z kobietami, a zatem odnajdywania w sobie, również przywoływanego w opisie tego *archetypu* przez Voglera, odmiennego płciowo pierwiastka) czy to klienci Jeanne, do których ta zmienia wraz

[176] Tamże, s. 60.

z rozwojem narracji swój stosunek z neutralnego do wrogiego – wszystkie powyższe próby stają się już wyłącznie niezbyt efektywną intelektualną rozrywką, prawie nieznaczącą wobec nieświadomie podkreślonej przez Voglera ambiwalencji jako esencjonalnej cechy narracyjnej kina.

Archetyp *Cienia* (oryg. *Shadow*)

Wspomniana we wcześniejszym akapicie intelektualna rozrywka jest zresztą tym bardziej angażująca, a zarazem tym bardziej jałowa, przy poszukiwaniu w filmie Akerman reprezentanta *archetypu cienia.* Tytułowa Jeanne, ściśle stosując Voglerowskie kryteria, posiada w swoim otoczeniu bowiem całą armię podobnych *cieni*, które zajmują w wywodzie Voglera miejsce antagonistów, lub raczej, podług teorii Junga, stanowią manifestację tłumionych lęków oraz obsesji pozostałych *archetypów* ze szczególnym uwzględnieniem *bohatera*[177]. Czy zatem nie jest możliwe odnalezienie owego *cienia* Jeanne tak w osobie jej siostry, jak i sąsiadki, która od niedawna jest młodą matką, zarówno spotkanej przypadkowo, a dawno nie widzianej koleżanki, jak i wymienianej już kobiety, którą Jeanne obserwuje w ulubionej kawiarni, aby przywołać tylko bohaterki kobiece? Oczywiście, taka interpretacja jest możliwa, ale dlatego, że jest właśnie interpretacją, twórczością usilnie wypełniającą luki oraz niedookreślenia innej twórczości, z którą jest często w iluzorycznym związku. Z pewnością trudno traktować ową interpretację jako spełniającą potrzebę paragymatu, tym bardziej takiego, na którym można w satysfakcjonujący sposób opisać rozproszoną narrację filmową. Trudno i tutaj stwierdzić brak arbitralności, kiedy identyfikowanie poszczególnych Voglerowskich *archetypów* w filmie opiera się na psychologizowaniu, a zatem wtórnym werbalnym objaśnianiu konkretnych zachowań i sytuacji, które w powstałym filmie nie zostają wprost objaśnione (tak jak tytułowa Jeanne nie został objaśniony jako *bohater o społecznym nastawieniu* lub *bohater-samotnik*).Co więcej, psychologizacji brakowało, czego dowodem jest materiał dokumentalny z planu zdjęciowego filmu Akerman, również w zwerbalizowanej formie scenariusza. Tak zresztą częsty zarzut wysuwany wobec filmu – domniemanej niedoskonałości ekspresywnej polegającej na niemożności ukazania w filmie

[177] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. 25, 65.

inaczej niż poprzez tekst (mówiony lub pisany) skomplikowanych stanów psychicznych ma swój początek w zupełnie błędnym założeniu, iż słowne opisywanie, klaryfikacja stanów psychicznych nie jest sama w sobie procesem wtórnym.

Archetyp *Sprzymierzeńca* (oryg. *Ally*)

Ostatnie dwa Voglerowskie *archetypy* można traktować jako pomocnicze, akcesoryjne, przy czym Vogler, wciąż wprawdzie nawiązując do rozmaitych źródeł mitologicznych oraz wielokulturowych spuścizn literackich, koncentrował się na funkcjach owych *archetypów* głównie w twórczości popularnej czy gatunkowej. Z tego też powodu doskonałym wizerunkiem *sprzymierzeńca* był dla Voglera westernowy *pomocnik* (oryg. *siedekick*)[178]. Nie jest to zarazem zbyteczna uwaga dotycząca zwyczajowego podziału na twórczość popularną/gatunkową i autorską, gdyż właśnie autorskość filmu Akerman okazuje się być problemem nawet w momencie, gdy zaakceptuje się wtórną i nieefektywną psychologizację wedle Voglerowskich kryteriów. Jeszcze bardziej bowiem niż *archetyp* poprzedni, *archetyp sprzymierzeńca* domaga się wglądu w motywacje *bohatera*, która to motywacja jest częstokroć niejednoznaczna w twórczości spoza głównego nurtu – nie tylko *sensu stricto* w eksperymentalnej twórczości filmowej. Powyższe kwestie wskazują zarazem dość wyraźnie na to, iż *archetyp sprzymierzeńca* na tle *archetypów* wcześniejszych jest wyjątkowo nieelastyczny[179], lecz nie do niego powinno należeć miano *archetypu* najmniej elastycznego, a przez to nieomal całkowicie nieprzydatnego jako kryterium merytorycznej oceny filmu.

Archetyp *Trickstera* (oryg. *Trickster*)[180]

[178] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. 73.

[179] Vogler dopuścił wprawdzie w swoim wywodzie do zaistnienia metafizycznych, a zatem niedostrzegalnych zmysłowo sił jako archetypicznych *sprzymierzeńców*, ale udowodnienie obecności potencjalnych metafizycznych wątków w jakimkolwiek utworze kultury (zwłaszcza zaś w takim, który w oczywisty sposób owych wątków nie eksponuje) jest już nie tylko działaniem nieefektywnym i arbitralnym, ale wręcz zbliżającym się do poznawczo jałowej sofistyki.

[180] W obecnie jedynym dostępnym polskim tłumaczeniu podręcznika Voglera oryginalne określenie *trickster* zostało zachowane. Choć trudno w sposób jednoznaczny wyjaśnić ten stan rzeczy bez… …dokładnej znajomości procesu przekładu, możliwe jest, iż zrezygnowano z pojęć o zbyt pejoratywnych konotacjach: *rzezimieszek* (tłumaczenie literalne) tudzież *błazen* (to drugie pojęcie powodujące prawdopodobnie jeszcze więcej nieporozumień ze względu na specyficznie kojarzoną

O ile bowiem Voglerowski *trickster* jako *archetyp* wprowadzający w obrębie narracji *rozluźnienie komiczne*[181] (tzw. *comic relief* – pojęcie upowszechnione przez amerykańską popkulturę) nie zdaje się być *archetypem* obowiązkowym czy też zwyczajnie pasującym do każdej opowieści, chociażby ze względu na to, iż zamyka on archetypiczny panteon Voglera, nie można nie odnieść się do niego konsekwentnie w analizie filmu Akerman. Podobna analiza ukazuje przy tym dobitnie wszelkie nieelastyczności owego *archetypu*, będącego poniekąd symbolem i podsumowaniem całościowej nieelastyczności proponowanego przez Voglera paradygmatu. Owszem, ze względu na eksplicytne w swoim subiektywizmie pojęcie humoru pojawiły się również takie odczytania oraz interpretacje dzieła Akerman, które zwracały uwagę na jego bardziej lub mniej intencjonalną „śmieszność" powodującą częste reakcje rozbawienia wśród publiczności. Przy tym owo rozbawienie – co m.in. podkreśliła na łamach *New Yorkera* Jessica Winter[182] – miałoby wynikać częściowo ze specyficznego stylu nielicznych dialogów, lecz w stopniu bodaj największym z reprezentatywnego dla filmu wyboru narracyjno-estetycznego, a zatem pieczołowitego rejestrowania codziennych czynności domowych bardzo rzadko przerywanych radykalnie minimalistycznym montażem. Ta uwarunkowana społecznie „nieprzystawalność", „niegodność" domowych obowiązków jako czynności, które mogą z podobnym pietyzmem zostać uwiecznione w filmie – o czym zdążyłem już wspomnieć w artykule – to wszystko od początku znajdowało się zresztą w centrum twórczej autorefleksji Akerman. Również w tej autorefleksji można odnaleźć domieszkę ironii czy nawet żartu – opartego zazwyczaj, niezależnie od otoczenia kulturowego, na wyrazistym kontraście – zwłaszcza zaś w tych wypowiedziach, w których Akerman porównuje dramatyczność potencjalnego wylania przez Jeanne Dielman mleka z dramatycznością zabójstwa[183]. Samo jednak zaistnienie „śmieszności" podobnego porównania wskazywało w opinii Akerman na głęboko zakorzenioną w społecznym konstrukcie, a płciowo uregulowaną stratyfikację. Za ewentualnym zatem rozbawieniem

figurę błazeńską w polskiej kulturze). Obie propozycje… …nie wyczerpują jednak zasobu określeń bliskoznacznych zachowujących nadal naturę pierwowzoru (np. określenie *figlarz*).

[181] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. 77.

[182] J. Winter, *The Revelatory Tedium of the New „Greatest Film of All Time"*: https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-revelatory-tedium-of-the-new-greatest-film-of-all-time (dostęp: 02.02.2024).

[183] I. Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperralist Everyday*, Londyn 1996, s. 65.

powinien podążać, przynajmniej wedle koncepcji reżyserki, dłuższy namysł nad problemem-przyczyną tego rozbawienia, obusiecznością, która jako cecha komizmu została przez Voglera – uważającego komizm za cel sam w sobie, a wywołujących go *tricksterów* za *archetypy* zazwyczaj nieulegające jakimkolwiek zmianom[184] – całkowicie zignorowana.

Po mnożącej wątpliwości analizie w odniesieniu do filmu Akerman, a wyznaczających kolejne odcinki narracji w paradygmacie Voglera *archetypów*, pozostaje jeszcze, analogiczna wobec wcześniejszego wpisania dzieła w Egriowską *strukturę…*, próba wpisania ciągu dramaturgicznego *Jeanne Dielman…* w Voglerowską *wyprawę bohatera*, powstałą na bazie teorii Campbella i spopularyzowanego przez Syda Fielda trzyaktowego podziału[185].

Etapy Voglerowskiej *wyprawy bohatera*	**Segment filmu *Jeanne Dielman…***
¼ tekstu scenariusza: **Akt I, Etap 1. *Zwyczajny Świat*;** **Akt I, Etap 2. *Wezwanie do Wyprawy* (zdarzenie inicjujące);** **Akt I, Etap 3. *Sprzeciwianie się Wezwaniu*;** **Akt I, Etap 4. *Spotkanie z Mentorem*;**	**¼ metrażu filmu (do ok. 48 minuty):** Jeanne gotuje w kuchni; Jeanne odwiedza klient nr 1; Jeanne kontynuuje gotowanie po wyjściu klienta nr 1; Jeanne myje się, a potem myje wannę i wraca do gotowania, do mieszkania przychodzi Sylvain; Jeanne i Sylvain siadają do stołu i jedzą przygotowaną przez nią kolację; po kolacji, nadal przy stole: Jeanne czyta Sylvainowi list swojej siostry z Kanady; a potem Sylvain recytuje Jeanne wiersz *Wróg* Baudelaire'a, którego miał się nauczyć na pamięć; Sylvain odchodzi od stołu, odrabia zadania domowe; Jeanne szyje dla niego sweter (w tle słychać fragment bagateli *Für Elise* Beethovena dochodzący z włączonego radia); Jeanne i Sylvain wychodzą z mieszkania na nocny spacer; Jeanne i Sylvain wracają do mieszkania; Jeanne pomaga Sylvainowi rozłożyć kanapę, na której ten będzie spał; Jeanne czesze w swojej sypialni włosy; Jeanne odbywa rozmowę z Sylvainem

[184] C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007, s. 79.

[185] Ze względu na udokumentowane w materiale z planu zdjęciowego znaczne zaburzenie standardowego stosunku ilości stron scenariusza do czasu ekranowego w przypadku *Jeanne Dielman…* zdecydowałem się dostosować w owym modelu poszczególne cezury Voglera dot. tekstu scenariuszowego (Tamże, s. 8) bezpośrednio do metrażu oficjalnie dystrybuowanej wersji filmu.

	przed pójściem spać (opowiada poznaniu ojca i naturze związku z nim); Jeanne kładzie się do snu; **PLANSZA** ***Koniec pierwszego dnia (oryg. fin du premier jour)*** Jeanne budzi się; Jeanne przeciera buty Sylvaina, a potem robi kawę;
½ tekstu scenariusza: **Akt I, Etap 5.** ***Przekroczenie pierwszego progu*****;** **½ tekstu scenariusza c.d.:** **Akt I, Etap 6.** ***Sprawdziany, sprzymierzeńcy, wrogowie*****;** **Akt I, Etap 7.** ***Zbliżenie do Najgłębszej Groty*****;** **Akt IIA, Etap 8.** ***Główna Próba*** **(punkt centralny);**	**½ metrażu filmu (od ok. 49 do ok. 145 minuty):** Sylvain przychodzi do kuchni i je śniadanie; Sylvain ubiera się i wychodzi z mieszkania; Jeanne myje naczynia; Jeanne ścieli swoje łóżko; Jeanne wychodzi z mieszkania; Jeanne udaje się do budynku poczty; Jeanne wysyła list do siostry; Jeanne wstępuje do szewca i zostawia u niego buty Sylvaina (inną parę niż tę, którą wycierała); Jeanne po wyjściu z jednego ze sklepów spożywczych spotyka przypadkowo dawną znajomą i krótko z nią rozmawia; Jeanne wstępuje do kolejnego sklepu spożywczego; Jeanne wraca do mieszkania; Jeanne przygotowuje mięso; Jeanne rozmawia na progu z sąsiadką – młodą matką (głos Akerman), która zostawia u niej na pewien czas swoje dziecko; Jeanne nakłada mocniejszy makijaż i wychodzi z mieszkania; Jeanne wstępuje do kawiarni; Jeanne wraca do mieszkania; Jeanne odwiedza klient nr 2; po wyjściu klienta nr 2 Jeanne odkrywa, że rozgotowała ziemniaki; Jeanne wychodzi do sklepu i kupuje torbę nowych ziemniaków; Jeanne wraca do mieszkania; Jeanne obiera ziemniaki; Sylvain przychodzi do mieszkania; Jeanne i Sylvain jedzą kolację; Jeanne z trudem próbuje zająć się kilkoma czynnościami m.in. szyciem swetra (w tle słychać dochodzącą z radia nieokreśloną francuskojęzyczną piosenkę); Jeanne i Sylvain wychodzą na nocny spacer; Jeanne odbywa rozmowę z Sylvainem przed pójściem spać (temat traktowania kobiet wyłącznie jako obiektów seksualnych); Jeanne kładzie się spać; **PLANSZA** ***Koniec drugiego dnia (oryg. fin du deuxième jour)*** Jeanne budzi się; Jeanne przeciera buty Sylvaina; Sylvain przychodzi do kuchni i je śniadanie; Sylvain ubiera się i wychodzi z mieszkania; Jeanne myje naczynia; Jeanne przypomina sobie o

	czymś i woła przez okno Sylvaina, ale jego już nie ma; Jeanne kontynuuje mycie naczyń, a potem m.in. układa ubrania; Jeanne wychodzi z mieszkania i z nie bez problemów pobiera gotówkę z bankomatu przy budynku poczty (przechodzący obok mężczyźni śmieją się z jej siłowania się z bankomatem); Jeanne przychodzi nieco za wcześnie i musi czekać na otwarcie sklepu, zanim do niego wejdzie; Jeanne wraca do mieszkania; Jeanne przygotowuje mięso;
¼ tekstu scenariusza: **Akt IIB, Etap 9. *Nagroda*;** **Akt IIB, Etap 10. *Droga powrotna*;** **Akt IIB, Etap 11. *Odrodzenie* (kulminacja);** **Akt III, Etap 12. *Powrót z eliksirem* (rozwiązanie)**	**¼ metrażu filmu (od ok. 146 minuty do końca)** po odstawieniu mięsa do lodówki Jeanne siedzi przez pewien czas w kuchni; Jeanne robi sobie kawę, ale wylewa ją po jednym łyku; Jeanne przeciera zawartość szafki w salonie, którą to czynność przerywa tylko na chwilę siadając na fotelu w wyraźnym napięciu; Jeanne wychodzi na chwilę z samego mieszkania, żeby zajrzeć do skrzynki pocztowej; Jeanne wraca do mieszkania; Jeanne siedzi nieruchomo w salonie; Jeanne odbiera dziecko sąsiadki i próbuje powstrzymać go od płaczu; Jeanne oddaje dziecko sąsiadce; Jeanne wychodzi do mieszka i wstępuje do jednego punktu, w którym szuka guzików do płaszcza Sylvaina, Jeanne udaje się do krawcowej, którą prosi o przyszycie brakujących guzików do tego płaszcza (bezskutecznie prosi o to, żeby guziki wyglądała dokładnie tak samo jak te, których zabrakło); Jeanne wstępuje do kawiarni, ale jej miejsce zajmuje nieznana kobieta, więc Jeanne siada obok; Jeanne wracając do mieszkania i odnajduje paczkę od siostry; Jeanne otwiera w mieszkaniu paczkę, w której jest różowa piżama; Jeanne odwiedza klient nr 3, Jeanne zabija klienta nr 3, po czym siedzi w bezruchu przy stole w salonie.

IV. WNIOSKI KOŃCOWE

Zasadne jest pytanie o to, czy na wysoki wynik filmu Akerman w rankingu magazynu *Sight & Sound*, a zatem popularność tytułu – tak wśród przedstawicieli międzynarodowej

krytyki filmowej, jak i środowiska reżyserów, czyli zarówno teoretyków, jak i praktyków kina – wpłynęły wyłącznie tzw. względy „merytoryczne", a zatem związane również z umiejętnym stosowaniem w dziele narracji filmowej czy też, zauważala wciąż raczej w euroatlantyckim kręgu niż jakimkolwiek innym, tendencja, zgodnie z którą ekspresja kobiet oraz kobieca perspektywa jest coraz częściej pielęgnowana oraz promowana, nawet jeżeli postawy te krytykuje się często jako odmiany tokenizmu[186].

Co nie ulega wątpliwościom, dane dzieło rozpatruje się nie tylko przez pryzmat epoki, w której powstało, lecz przede wszystkim porównuje się je krytycznie do standardów oraz konwencji panujących w momencie jego bieżącego odbioru. W przypadku jednak reakcji na nieoczekiwany skok zainteresowania filmem *Jeanne Dielman…* w głosowaniu o dość sporym zasięgu medialnym główny zarzut dotyczył domniemanego skoncentrowania się przez respondentów na tematyce, przy tym dość powierzchownie interpretowanej, nie zaś na zabiegach formalnych tudzież właśnie narracyjnych. Podobną opinię, wskazującą na raczej polityczno-koniunkturalne niż artystyczne powody wygranej filmu Akerman przedstawił m.in. amerykański scenarzysta i reżyser Paul Schrader, który podkreślał własną głęboką afirmację *Jeanne Dielman…* (dowodem której było choćby przywołanie przez Schradera twórczości Akerman we wstępie do późniejszego wydania autorskiej książki[187] – jednej z wnikliwszych monografii transcendentalności w kinie pod tytułem *Transcendetal Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* z pierwszym wydaniem w roku 1972).

Niniejszy artykuł nie skupiał się jednak na powyższych kontrowersjach, lecz na narracji filmowej w całej jej trudnouchwytności – przy tym choć nie kładłem nacisku *stricte* na skądinąd intrygujący problem zakorzenionej w narracji jako takiej nierówności między płciami[188], takowe wątki zostały również przeze mnie uwzględnione.

---

[186] A. White, *Sight & Sound Poll Results: The End of Popular Cinema*: https://www.nationalreview.com/2022/12/sight-sound-poll-results-the-end-of-popular-cinema/ (dostęp: 02.02.2024). Zarzuty o koniunkturalną ocenę filmu Akerman zawierały wielokrotnie argument, iż, *Jeanne Dielman…* w rankingu w roku 2012 zajmowała „dopiero" 51. miejsce.

[187] P. Schrader, *Rethinking Transcndental Syle*: https://content.ucpress.edu/chapters/383001.introduction.pdf (dostęp: 02.02.2024).

[188] O ile bowiem pogłębioną refleksję nad płciowymi uwarunkowaniami narracji sugerowałaby analiza filmu Akerman poprzez stworzone przez mężczyzn paradygmaty oraz formułowane przez nich tezy i stanowiska, o tyle należące do mnie wnioski zostałyby wysnute znów z męskiej perspektywy.

Służyło to bowiem ukazaniu nieskuteczności przedstawionych paradygmatów narracyjnych, nie wynikającej wprost z odmiennych perspektyw płciowych (tak samo zresztą jak rozmaitych względów historycznych, kulturowych *etc.*), lecz nieskuteczności uwypuklenia samej filmowej narracji w jej istocie wraz z jej najbardziej dystynktywnymi cechami.

Z kolei przyczyną tak rzadkiego przywoływania w moim artykule nośników filmowej narracji tj. środków wizualnych oraz (jeszcze rzadziej) środków audialnych była symetryczna rzadkość podobnych odniesień u obydwu narratologów – z zaznaczeniem, iż wywodzący się z długo faworyzującej słowo tradycji teatralnej paradygmat Egriego przywiązywał paradoksalnie większą wagę do elementu czysto wizualnego niż paradygmat związanego bezpośrednio ze środowiskiem filmowym Voglera[189].

Nie można jednocześnie zaprzeczyć, iż poza gamą filmowych środków – wciąż interpretowanych jako filmowe nośniki narracji – nawet tak z pozoru niekonwencjonalne dzieło Akerman posiada pewien ciąg dramaturgiczny[190], co jest zwłaszcza zauważalne przy zestawieniu zwerbalizowanych wydarzeń fabularnych filmu z paradygmatem Voglera. Zbieżności te, jeżeli w ogóle występują, są jednak nadal bardzo nieliczne lub wysoce dyskusyjne, co pozwalałoby sądzić, podług kryteriów Egriego i Voglera, iż film Akerman jest – przynajmniej w kwestii narracyjnej – dziełem raczej nieudanym. Co staram się niemniej niestrudzenie podkreślać, tak Vogler, jak i Egri w swoich propozycjach narratologicznych nie wyczerpali listy możliwych zabiegów narracyjnych dostępnych filmowi, swoje paradygmaty opierając w dominującym stopniu na literackich czy też po prostu werbalnych, a nie filmowych sposobach prowadzenia oraz komunikowania narracji.

Czy tak nagminna w moim artykule, szczególnie względem Voglerowskiego paradygmatu, krytyka jegoż „nieelastyczności" była w pełni uzasadniona, skoro samo wyrażenie „elastyczny paradygmat" jawi się jako kolejny oksymoron? Otóż, i owo podejście,

---

[189] Vogler odniósł się w sposób nieco bardziej obszerny do czysto wizualnych środków narracji wyłącznie na początku rozdziału opisującego pierwszy etap swojej *Wyprawy…* używając m.in. przykładów
z ulubionej przezeń filmowej adaptacji *Czarnoksiężnika z krainy Oz* (C. Vogler, *The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers,* Los Angeles 2007 r., s. 85-87).

[190] Jak można usłyszeć w przytaczanym już na przestrzeni artykułu wywiadzie z Akerman, zrealizowanym przez *Criterion Collection*, reżyserka, pod kątem strukturalnym, pragnęła upodobnić *Jeanne Dielman…* do tragedii greckiej, choć i to zdanie można by właściwie odczytać jako metaironiczne.

które łatwo mogłoby zostać zanegowane, chciałem wyczerpująco na ostatnich stronach swojego artykułu uzasadnić. Rekapitulacje czynników intelektualno-społecznych, które zadecydowały o takim, a nie innym kształcie paradygmatu Egriego oraz Voglera nie były bowiem zbędną w swojej rozległości dywagacją, lecz wskazywały na niemożliwość oddzielenia danego paradygmatu od okoliczności jego genezy, z czego zarówno Egri, jak i Vogler zdawali sobie doskonale sprawę.

To, czego jednakże zabrakło u obu autorów pretendujących do stworzenia możliwie najmniej „zainfekowanych" subiektywizmem czy arbitralnością kryteriów narracyjnych m.in. dla filmu (przy czym opinia odnosząca się do o wiele dogłębniej znającego specyfikę filmu Voglera z założenia powinna być tutaj bardziej surowa), to wystarczającej elastyczności metodologii, która umożliwiałaby im odnalezienie choćby tych właściwych filmowi technik narracji, które wykraczają poza czysto literackie, bazujące na zwerbalizowanych komunikatach konwencje.

Moim zamiarem nie było przy tym radykalne antagonizowanie tak naleciałości materializmu dialektycznego – filozoficznej podwaliny paradygmatu Egriego, jak również hollywoodzkiego korporacjonizmu, stojącego z kolei za paradygmatem Voglera. Toteż trzeba zaznaczyć, iż hipotetyczna nowa filmowa narratologia nie pozostałaby całkowicie niezależna od okoliczności jej powstania i rozwoju nie wspominając o sympatiach oraz skłonnościach (bez znaczenia, czy estetycznych, narracyjnych czy też filozoficznych) jej głównego inicjatora.

Ponadto, nowa filmowy paradygmat narracji, który wykraczałaby poza jedynie zwerbalizowane narracyjne zabiegi, nie byłaby w stanie natychmiast odrzucić dyktatu nieubłaganej werbalizacji, która, owszem, stanowi konieczne uproszczenie myśli, ale jako system komunikowania została uznana przez niemal wszelkie doprowadzone do pewnego poziomu cywilizacje człowieka za najbardziej legitymujący narrację, czyli właściwie treść, a przy tym taki system, który nie może zostać przez żaden inny zastąpiony bez spowodowania wielokrotnie większej – niż w odniesieniu do przekazów słownych – ilości nieporozumień i niejednoznaczności. Niejako jednym z wielu efektów obowiązywania owego systemu jest także mój artykuł.

Jednocześnie, jest to z pewnością główna przeszkoda nie tylko dla utrwalenia narratologii, która byłaby bliższa „naturze" filmu, lecz również taka niewygodność, która

zdaje się deprecjonować jakikolwiek wysiłek podjęty przez autora owego alternatywnego paradygmatu, próbującego ukonstytuować narrację filmową oddzielną od narracji inspirowanej literacko, a przy tym wobec niej niepoślednią, która byłaby utrwalona jednocześnie za pomocą zabiegów oraz konwencji należących do narracyjnego arsenału literatury. Nie sądzę jednak, że nowa filmowa narratologia posiadająca – przynajmniej w swojej prototypowej odsłonie – znamiona ekfrazy, a więc klasycznej odmiany translacji medium wizualnego (zazwyczaj dzieła malarskiego) na medium literackie, byłaby teoretyczną matnią, bez szans na ciekawe oraz usprawniające ją, a może i „uniezależniające ją" od werbalizmów późniejsze wariacje.

I tutaj jednak pojawia się pewien złowróżbny schemat namysłu nad twórczością filmową lub raczej znajome widmo, które krąży nad filmem w zasadzie od momentu jego narodzin, niezależnie od tego, jak datowanych. Dotycząca filmu refleksja zbyt często, mianowicie, koncentruje się na porównaniach „dziesiątej muzy" z muzami ją poprzedzającymi, dziedzinami twórczości obecnymi dłużej w ludzkiej tradycji i ogólnej działalności kulturalnej, a więc i przypuszczalnie w ludzkiej świadomości.

Co warto nadmienić, są to porównania najczęściej niekorzystne dla filmu oraz filmowych środków wyrazu – twórczości filmowej od początku towarzyszyła bowiem prawdziwie paradoksalna apologia, czyli taka linia obrony, w której toku entuzjaści filmu, chcący ukazać filmu swoistość oraz unikatowość, niejednokrotnie demaskowali najmniejsze jego niedoskonałości. Postawę taką reprezentował m.in. wpływowy teoretyk i w mniejszym stopniu praktyk kina Béla Balázs, który w swoich pismach krytycznych z lat dwudziestych ubiegłego wieku – publikowanych zatem po premierze wielu obrazów przełomowych dla filmowego dziedzictwa – stosował, już wtedy dość anachroniczne, porównania filmu z teatrem faworyzując przy tym niemal jednoznacznie starsze od kina medium[191].

Nie istnieje przy tym ostateczna odpowiedź na pytanie o przyczyny tak ambiwalentnego postrzegania filmu, zarówno przez jego domniemanych miłośników, jak i nawet osób praktykujących twórczość filmową. Być może kino stało się ofiarą epoki, w której zrodziło się

[191] B. Balázs, *Schriften zum Film, Tom I*, Budapeszt 1982, s. 59.

i upowszechniło – epoki nie tylko głębokich rewolucji technologicznych, ale sprzężonych z nimi ogólnospołecznych przemian w dynamice życia, wobec których kino nie miało – tak jak poprzedzające je dziedziny twórczości – wystarczająco dużo czasu, aby nabrać samoświadomości i wyjść z prymitywnych okowów. Być może, zmuszone do zbyt prędkiego wzrostu, stało się kulturowym „beniaminkiem", w którego realną wartość oraz samowystarczalność wątpi się nawet w momencie, gdy zdawałoby się, że kino dołączy do grona czcigodnych reliktów kultury, do których było niegdyś nieustannie porównywane.

Być może też jedną z głównych cech filmowego medium jest po prostu jego ambiwalentność – to jedno stwierdzenie, do którego nowa filmowa narratologia mogłaby się już odnieść.

Nie uważam zarazem, że postulowany przeze mnie kierunek filmowej narratologii byłby wyłącznie wyrazem czysto teoretycznego ćwiczenia intelektualnego lub kolejnym wariantem neoformalistycznego filmoznawstwa. Refleksja nad tym, co stanowi istotę filmowej narracji, będąc, raczej w sposób ubogacający niż powodujący kompleks, dorobkiem kilku dziedzin twórczości częstokroć występujących w filmie symultanicznie – takowa refleksja nie byłaby potrzebna tylko po to, aby obalić tezę o prymitywności kina lub żeby udowodnić, iż charakterystyczna dla filmu narracja, „filmowe myślenie" było obecne wśród ludzi na długo jeszcze zanim kino urzeczywistniło się w poszczególnych wynalazkach. Mogłaby się ona bowiem przyczynić w równym stopniu do przedefiniowania procesu twórczego filmu, zwłaszcza zaś fazy preprodukcji, w której wczesna demonstracja projektu filmowego, a co się z tym łączy, jego pierwsza ocena merytoryczna polegałaby na lepszym pojmowaniu swoistej filmowej narracji[192].

[192] Za pozytywną zmianę uważam chociażby coraz większą popularyzację, również w Polsce, tzw. *sesji pitchingowych*, organizowanych dla potencjalnych producentów, sponsorów lub partnerów medialnych, w trakcie których projekty filmowe nierzadko demonstruje się za pomocą scenorysów, animatików czy nawet zrealizowanych wybranych sekwencji z planowanego filmu (B. Karg, R. Sutherland, J. Van Over, *The Everything Filmmaking Book: From Script to Premiere -- a Complete Guide to Putting Your Vision on the Screen*, Nowy Jork 2007, s. 84-86). Niestety, nadal dość obszernym fragmentem wypowiedzi osób prezentujących się w trakcie podobnych sesji jest konwencjonalne streszczenie akcji fabularnej filmu.

Nawet jeśli owa narratologia okazałaby się bliższa konceptowi *myśli słabej* (oryg. *weak thought*) Gianniego Vattimo[193] niż organicznej filozofii życia i twórczości Egriego oraz, możliwe, że jeszcze bardziej przejrzystym, korporacyjnym diagramom Voglera, byłoby możliwe podjęcie w jej ramach próby przeanalizowania takich filmowych fragmentów jak chociażby ten z *Jeanne Dielman*…, w którym syn Sylvain prosi tytułową bohaterkę o to, aby tym razem nie wyruszali na nocny spacer, po czym, w następnym ujęciu, widać, iż oboje ponownie wychodzą z mieszkania i ów spacer odbywają.

Ostatecznie jednak, bez względu na nowe wyzwania (także te rynkowo-technologiczne, związane chociażby z użyciem coraz bardziej złożonych generatorów treści) przyszłej narratologii, mogłaby ona w większym stopniu „oddać sprawiedliwość" filmowi – pełnoprawnemu rodzajowi narracji, którym był zresztą od początku swojej historii.

[193] Tenże tytułowy koncept z książki *Weak Thought* Vattimo (pierwsze wydanie w roku 2012) dotyczył ostrożności, czasem wręcz nadmiernej, w różnorodnych humanistycznych osądach oraz interpretacjach.

Literatura

1. Akerman C., Matka się śmieje (przeł. Agata Kozak), Gdańsk 2021.
2. Akerman C., Watelet M., Il vogue vers l'Amérique w: Chantal Akerman : Bande(s) à part Bobigny 2014 (praca zbiorowa), Paryż, 2014.
3. Arystoteles, Metafizyka (przeł. Kazimierz Leśniak), Warszawa 2009.
4. Arystoteles, Poetyka (przeł. Stanisław Siedlecki), Kraków 1887.
5. Balázs B., Schriften zum Film, Tom I, Budapeszt 1982.
6. Benson M., Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, and the Making of a Masterpiece, Nowy Jork 2018.
7. Berkowitz L. (redakcja), Advances in Experimental Social Psychology, Advances in Experimental Social Psychology (Vol. 22 / 1989), Kalifornia 1989.
8. Bordwell D., Narration in the Fictional Film, Londyn 1987.
9. Burch N., Une praxis du cinéma, Paryż 1986.
10. Campbell J., Bohater o tysiącu twarzy (przeł. Andrzej Jankowski), Poznań 1997.
11. Dundes A., Binary Opposition in Myth: The Propp/Levi-Strauss Debate in Retrospect w: Western Folklore Jorunal (Vol. 56, No. 1 / Winter 1997), Los Angeles 1997.
12. Egri L. The Art of Dramatic Writing, Nowy Jork 1972 r.
13. Field S., Screenplay: The Foundations of Screenwriting, Londyn 2005.
14. Frankl V., Homo patiens. Próba wyjaśnienia sensu cierpienia (przeł. Józef Morawski), Warszawa 1972.
15. Frensham R. G., Jak napisać scenariusz (przeł. Paweł Wawrzyszko), Kraków 1998.
16. Hale N. G., The Rise and Crisis of Psychoanalysis in the United States, 1917-1985, Oksford 1995.
17. Hartung F. E., Cultural Relativity and Moral Judgements w: Philosophy of Science Vol. 21, No. 2 (Apr. 1954), Chicago 1954.
18. Johnson G., Johnson L., Talking Pictures: Interviews with Contemporary British Film-makers, Londyn 1997.
19. Jones B. J., George Lucas: A Life, Nowy Jork 2016.
20. Kaminsky M., The Secret History of Star Wars: The Art of Storytelling and the Making of a Modern Epic, Fountain Valley 2008.
21. Karg B., Sutherland R., Over J. V., The Everything Filmmaking Book: From Script to Premiere -- a Complete Guide to Putting Your Vision on the Screen, Nowy Jork 2007.
22. Kierkegaard S., Albo-albo (przeł. Marek Hammermeister), Gdańsk 2015.
23. Kipen D., The Schreiber Theory: A Radical Rewrite of American Film History, New Jersey
2006.
24. Kopaliński W., Słownik mitów i tradycji kultury, Warszawa 1993.
25. Larsen S., Larsen R., Joseph Campbell: A Fire in the Mind, Rochester 2002.
26. Lax E., Woody Allen: A Biography, Boston 2000.

27. Leeming D. A. (redakcja), Encyclopedia of Psychology and Religion, Nowy Jork 2020.
28. Leeming D. A., Madden K. i Marlana S. (red.), Encyclopedia of Psychology and Religion, Nowy Jork 2010.
29. Lubelski T. (red.), Encyklopedia kina, Kraków 2010.
30. Majer A., Orankiewicz A., Wróblewska A., Pieniądze – produkcja – rynek. Finansowanie produkcji filmowej w Polsce, Łódź 2019.
31. Margulies I., Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperralist Everyday, Londyn 1996.
32. Mulvey L., Visual Pleasure and Narrative Cinema, Nowy Jork 1975.
33. Pollock D., Skywalking: The Life and Films of George Lucas, Nowy Jork 1999.
34. Propp W., Morfologia bajki (przeł. Wiesława Wojtyga-Zagórska), Warszawa 1976.
35. Ransom J.C., The New Criticism, Westport 1979.
36. Schrader P., Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer, Nowy Jork 1988.
37. Tatarkiewicz W., Historia filozofii, Tom I, Warszawa 2014.
38. Vattimo G., Weak Thought, Nowy Jork 2013.
39. Vogler C. Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy (przeł. Karolina Kosińska), Warszawa 2009.
40. Vogler C., The Writer's Joruney. Mythic Structure for Writers, Los Angeles 2007.
41. Vogler C., The Writer's Journey – 25th Anniversary Edition: Mythic Structure for Writers, Los Angeles 2020.
42. Wald A. M. (redakcja), The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s, Nowy Jork 1987.

Wybrana filmografia

1. 2001: Odyseja Kosmiczna (oryg. A Space Odyssey), reż. Stanley Kubrick, 1968 r.
2. Adaptacja (Adaptation), reż. Charlie Kaufman, 2002 r.
3. Amerykańskie graffiti (oryg. American Graffiti), reż. George Lucas, 1973 r.
4. Autour de "Jeanne Dielman", reż. Samuel Frei, 1975 r.
5. Chantal Akerman, From Here, reż. Leonardo Luiz Ferreira, Gustavo Beck, 2010 r.
6. Cleo od 5 do 7 (oryg. Cléo de 5 à 7), reż. Agnès Varda, 1962 r.
7. Czarnoksiężnik z krainy Oz (oryg. Wizard of Oz), reż. Victor Fleming, 1939 r.
8. Electronic Labirynth: THX 1138 4EB, reż. George Lucas, 1967 r.
9. Film, reż. Alan Schneider, 1965 r.
10. Flash Gordon, reż. Frederick Stephani, Ray Taylor, 1936 r.
11. Flash Gordon, reż. Mike Hodges, 1980 r.
12. Gwiezdne wojny (oryg. Star Wars), reż. George Lucas, 1977 r.
13. Hôtel Monterey, reż. Chantal Akerman, 1973 r.
14. Iluminacja, reż. Krzysztof Zanussi, 1973 r.
15. Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela (oryg. Jeanne Dielman, 23 Quaidu Commerce, 1080 Bruxelles), reż. Chantal Akerman, 1975 r.
16. Muriel, reż. Alain Resnais, 1963 r.
17. Star Wars: The Legacy Revealed, reż. Kevin Burns, 2007 r.
18. Szymon Pustelnik (oryg. Simón del desierto), reż. Luisa Buñuel, 1965 r.
19. THX 1138, reż. George Lucas, 1971 r.
20. Zawrót głowy (oryg. Vertigo), reż. Alfred Hitchcock, 1958 r.
21. Lettre d'un cinéaste: Chantal Akerman, reż. Chantal Akerman, 1984 r.
22. Materiały dodatkowe fizycznego wydania filmu Jeanne Dielman… od Criterion Collection.

Netografia

1. Akerman C., Jeanne Dielman… (streszczenie): https://chantalakerman.foundation/archives/scenario-jeanne-dielman/ (dostęp: 02.02.2024).
2. Bötticher J., Einführung in die Kantaten vom 14. März 2010: http://www.bachkantaten.ch/Daten10/03/Einfuehrung.htm (dostęp: 02.02.2024).
3. Brody R., The Sight and Sound "Greatest Films" Poll Presents a Bolder Vision of World Cinema: https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-sight-and-sound-greatest-films-poll-presents-a-bolder-vision-of-world-cinema (dostęp: 02.02.2024).
4. Callahan D., Jeanne Dielman, Three Decades Later: A Q & A with Chantal Akerman: https://www.slantmagazine.com/film/q-a-with-chantal-akerman-jeanne-dielman-three-decades-later/ (dostęp: 02.02.2024),
5. Chudy W., Hasło „Dialektyka" w Powszechnej Encyklopedia Filozofii: http://ptta.pl/pef/pdf/d/dialektyka.pdf (dostęp: 02.02.2024).
6. Ebiri B., In Conversation: Francis Ford Coppola: https://www.vulture.com/article/francis-ford-coppola-is-still-going-for-broke.html (dostęp: 02.02.2024).
7. Engels F., Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie, rozdział III: http://www.mlwerke.de/me/me21/me21_283.htm (dostęp: 02.02.2024).
8. Forer B. R., The Fallacy of personal validation: a classroom demonstration of gullibility:http://apsychoserver.psych.arizona.edu/jjbareprints/psyc621/forer_the%20fallacy%20of%20personal%20validation_1949.pdf (dostęp: 02.02.2023).
9. Huntley C., How and Why Dramatica is Different from Six Other Story Paradigms: https://dramatica.com/articles/how-and-why-dramatica-is-different-from-six-other-story-paradigms (także źródło ilustracji na str. 20 (dostęp: 02.02.2024)).
10. M. Guz, O nazwiskach żydowskich w formie złożeń niemieckich: https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/1153/1/BAJ_11_Guz.pdf (dostęp: 02.02.2024).

11. Oleszczyk M., SpoilerMaster CLASSIC (sezon 5, odcinek 23): https://spoilermaster.podigee.io/200-nowy-odcinek (dostęp: 02.02.2024).
12. P. Schrader, Rethinking Transcndental Syle: https://content.ucpress.edu/chapters/383001.introduction.pdf (dostęp: 02.02.2024).
13. Revealed: the results of the 2022 Sight and Sound Greatest Films of All Time poll: https://www.bfi.org.uk/news/revealed-results-2022-sight-sound-greatest-films-all-time-poll (dostęp: 02.02.2024).
14. Seastrom L., Mythic Discovery Within the Inner Reaches of Outer Space: Joseph Campbell Meets George Lucas – Part I: https://www.starwars.com/news/mythic-discovery-within-the-inner-reaches-of-outer-space-joseph-campbell-meets-george-lucas-part-i (dostęp: 02.02.2024).
15. Vogler C., A Memo That Started It All: https://web.archive.org/web/20161026112937/http://www.thewritersjourney.com/hero's_journey.htm#Memo (dostęp: 02.02.2024).
16. White A., Sight & Sound Poll Results: The End of Popular Cinema: https://www.nationalreview.com/2022/12/sight-sound-poll-results-the-end-of-popular-cinema/ (dostęp: 02.02.2024).
17. Winter J., The Revelatory Tedium of the New „Greatest Film of All Time": https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-revelatory-tedium-of-the-new-greatest-film-of-all-time (dostęp: 02.02.2024).
18. Yardley, Syd Field, Author of the Definitive Work On Writing Screenplays, Is Dead at 77: https://www.nytimes.com/2013/11/19/arts/syd-field-author-of-the-definitive-work-on-writing-screenplays-is-dead-at-77.html (dostęp: 02.02.2024).
19. Wczesne materiały prasowe dot. filmu Jeanne Dielman… https://chantalakerman.foundation/archives/pressfile/ (dostęp: 02.02.2024).
20. Wideorozmowa redaktorów czasopisma Celluloid z Chantal Akerman: https://www.youtube.com/watch?v=GUStWsegZ0k (dostęp: 02.02.2024).