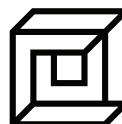


Marta Prus

**Kategoria prawdopodobieństwa - rozważania  
teoretyczne oraz analiza filmu *Over the Limit***

Państwowa Wyższa Szkoła  
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi



Studia Doktoranckie

Marta Prus

Nr albumu: 130

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej  
**Kategoria prawdopodobieństwa - rozważania  
teoretyczne oraz analiza filmu *Over the Limit***

Opieka promotorska  
prof. Maria Zmarz-Koczanowicz

Łódź 2021

## **Spis treści**

Wstęp 4

1. Prawdopodobieństwo i przypadek 6

2. Prawdopodobieństwo i fikcyjność 10

3. Prawdopodobieństwo i literatura 17

4. Prawdopodobieństwo i percepcja 23

5. Prawdopodobieństwo i film 28

6. Prawdopodobieństwo i tworzenie 51

Zakończenie 64

Bibliografia 65

Streszczenie/Summary 68

## Wstęp

Pozwolę sobie rozpocząć od przytoczenia cytatu z powieści *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego, w którym autor prowadząc swoistą grę z czytelnikiem, komentuje naturę konstruowania postaci, oraz szerzej, potrzebę odnoszenia się w opowiadaniu do wiedzy powszechnie znanej odbiorcom. „Dziwność zaś czyjaś i dziwaczność raczej przeszkadzają, niż pomagają w skupieniu na tym kimś uwagi, zwłaszcza gdy wszyscy dążą do łączenia szczegółów i starają się znaleźć bodaj jakikolwiek wspólny sens w powszechnym bezsensie. A dziwaki to w większości wypadków szczegół, i raczej odosobniony”<sup>1</sup>. Ten przewrotny i pojemny znaczeniowo fragment, traktuję jako zachętę do rozważań na temat uniwersalizmu historii jednostkowych i twórczości artystycznej pełniącej funkcję porządkowania chaosu. Jako reżyserka tworząc swój pełnometrażowy film dokumentalny *Over the Limit* opowiadałam o wyjątkowej gimnastycze artystycznej, która jako jedyna na świecie w 2016 roku została Mistrzynią Olimpijską. Dążąc do tego, aby jej historia stała się opowieścią powszechną i o wyższym poziomie znaczeniowym, musiałam zadbać o coś, co nazywam *kategorią prawdopodobieństwa*.

Wierząc, że film jest sztuką przekazywania sensów i doświadczeń za pomocą obrazów i dźwięków, uznaję za zasadne przyjrzenie się warunkom, które muszą zaistnieć, aby mogły one zostać przez widza odebrane. Podczas okresu edukacji na poziomie magisterskim na Wydziale Reżyserii Filmowej w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im

Leona Schillera w Łodzi spotykałam się z uwagami profesorów, że planowana przeze mnie sytuacja w opowiadaniu filmowym wyda się widzowi nieprawdopodobna i w efekcie w nią nie uwierzy. Tłumaczenie, że korzystam ze znanych mi doświadczeń życiowych, nie wystarczało, aby przekonać opiekuna do mojego zamiaru. Nie potrafiłam zrozumieć skąd biorą się tego rodzaju wątpliwości. Zaciekawiona dualizmem prawdy życia i filmu zaczęłam przyglądać się temu zagadnieniu. Finałem tych rozważań jest poniższa praca.

W części teoretyczno-kontekstowej, na którą składają się pierwsze pięć rozdziałów, odnoszę się do myśli literaturoznawczej i filmoznawczej. Zarówno literatura, jak

1 Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, przeł. A. Wat, PIW, Warszawa 1978, t. I, s.7-8.

i film są sztukami narracyjnymi i performatywnymi – powołują do istnienia świat, który nazywają. Z tych powodów zdecydowałam się na swobodne przywołanie badań literackich nad kategorią prawdopodobieństwa, uznając że można w nich odbić zagadnienia filmowe.

W pierwszym rozdziale kontekstowym poszukuję genezy i znaczenia terminu prawdopodobieństwa w relacji z przypadkiem. Sięgam do kosmogonii, filozofów greckich i matematyki. W drugim rozdziale rozwijam myśl o narratologii i literackiej fikcji z perspektywy tematu głównego pracy. W trzecim dokonuję wybiórczego przeglądu stosunków literatów i literaturoznawców do kategorii prawdopodobieństwa zestawiając je z filmem. W kolejnym rozdziale zastanawiam się nad naturą percepcji kina. To na jej poziomie można rozstrzygać istnienie prawdopodobieństwa opowieści. Piąty, obszerny rozdział prezentuje zbiór strategii pomagających widzowi w zawierzeniu w przedstawiony świat. Szukam w nim na poziomie strukturalnym źródeł prawdopodobieństwa. Gdziekolwiek przytaczam przykłady filmów dokumentalnych bądź fabularnych i przywołuję wypowiedzi autorów kina. Z pokorą traktuję własną wędrówkę intelektualną, której wynikiem jest dość osobisty kolaż myśli zapożyczonych i wywołanych w sobie, który nie tworzy kompendium wiedzy.

W ostatnim, szóstym rozdziale analitycznym opisuję własne przemyślenia odnoszące się do procesu tworzenia filmu *Over the Limit*. Ta introspektywna podróż korzystająca z poprzednich rozdziałów i będąca ich ukoronowaniem, poszukując źródeł wiarygodności, tworzy rodzaj eseju na temat tworzenia kina obserwacyjnego, głęboko zanurzonego w rzeczywistości.

Mam poczucie, że kategoria prawdopodobieństwa jest nie dość, że inspirująca i pogłębiająca refleksję nad sztuką narracyjną, co niezwykle istotna w czasach *post-prawdy*, stając się punktem wyjścia do rozważań w całej współczesnej humanistyce. Piszę o niej z zaciekawieniem i jednocześnie poczuciem, że nie uda mi się wyczerpać jej pojemności znaczeniowej. Wynika to ze specyfiki tematu oraz mojego sposobu myślenia opanowanego przez twórczość mającą na celu snucie refleksji, rozbijanie porządków, podważanie uproszczeń, szukanie różnorodnych punktów widzenia, interpretacji i nie dawanie ostatecznych odpowiedzi.

## Prawdopodobieństwo i przypadek

Człowiek stara się zrozumieć procesy zachodzące w świecie, aby w oparciu o tę wiedzę stworzyć przestrzeń swojej aktywności. Na miarę własnych możliwości analizuje wydarzenia przeszłe i teraźniejsze, by wyznaczać kierunki tym, które mają nastąpić. Wykrywa lub ustanawia podobieństwo usiłując zredukować przerastającą go różnorodność i nabiera w ten sposób przekonania, że rozumie mechanizmy życia. W tym objawia się powszechna sympatia do regularności i niechęć do tego co osobne i niespodziewane. Poszukiwanie punktów odniesienia, zawężanie możliwości interpretacyjnych poprzez wyostrzenie podobieństw, ustanawianie reguł – wszystko to, by nie czuć się osamotnionym i uwikłanym w bezkresną przypadkowość losu. Umysł ludzki nieustająco usiłuje obrócić w przejawy jakiejś regularności to, co stochastyczne. „W żadnych mitach, legendach, dogmatach religijnych, wierzeniach nie pojawia się na miejscach naczelnym, co zawiadują światem, losowość ani w postaci konceptualnej wczesnej – trafu, incydentu, przypadku – ani w postaci pojęciowo późnej – koincydencji uzależnionej od probabilistycznego rozkładu różnorodnych zająć. Faktem jest, że na losowość, to znaczy bezzasadną przypadkowość, byle jaką fluktuacyjność egzystencji, nigdy nie było w dziejach pełnej zgody, że los jako ślepy traf, którego nie można ani przewidzieć, ani zrozumieć, w którym da się odnaleźć to tylko, co się weń samemu włoży jako sens, usiłowały rugować ze swego obrębu wszystkie ludzkie społeczności. (...) Losowość była nazywana niedocieczoną Tajemnicą, Mojrą, Nemezis, Opatrznością, skutkiem walk toczonych przez bogów, przez Zło i Dobro, więc przez ścieranie się przeciwstawnych pierwiastków, które, każdy z osobna, bynajmniej nie mają loteryjnego charakteru”<sup>2</sup>.

Wydarzenia, które zdarzają się regularnie, zdają się być naturalnym elementem życia, jego niepodważalną podstawą i dają pozór porządku wszechświata. Mają wartość autoteliczną, niewymagającą wytłumaczenia. To, co się zdarza rzadko, trzeba jakoś usprawiedliwić. Z przyczyn swojej nienormalności zdarzenia, które zachodzą niespodziewanie czyli przypadki, budzą szczególne zainteresowanie człowieka.

2 Stanisław Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świecie empirii*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2010, s. 288.

Są wyłomem w przewidywalnym biegu zdarzeń, który domaga się ujednolicenia. W II Księdze *Fizyki* Arystoteles pisał, że „przypadek jest zdarzeniem nieobliczalnym, albowiem to, co da się obliczyć, należy do dziedziny rzeczy zawsze albo najczęściej istniejących, podczas gdy przypadek należy do tych, które właśnie w tamtych stanowią wyjątek”<sup>3</sup>. Dlatego też „nauka o przypadku nie jest nawet możliwa, (...) bo wszelka wiedza naukowa dotyczy tego, co istnieje zawsze albo najczęściej, a przypadek nie jest ani jednym, ani drugim”<sup>4</sup>. Autorzy ze szkoły Hipokratesa przyglądając się obszarowi medycyny niepodzielnie rządzonemu przez przypadek, stworzyli wbrew twierdzeniom Arystotelesa rodzaj nauki „opierającej się na powiązaniach i prawidłowościach zdarzeń, które występują najczęściej, choć nie w sposób stały lub konieczny, jeśli obserwuje się ich odpowiednią liczbę. Ofiarowała ona obiektywną opisową wiedzę, którą można było ustalić na drodze indukcji, bez konieczności poznawania przyczyn, przez obserwację i rejestrowanie owych stałych, przypadkowych prawidłowości”<sup>5</sup>.

Chcąc nadać przypadkowi kategorię naukową odwołujemy się do rachunku prawdopodobieństwa. Wysoki stopień prawdopodobieństwa stanowi wyczerpujące uzasadnienie istnienia, niski wprowadza zdziwienie, ciekawość bądź niepokojący stan braku kontroli. Jego parametry ustala się na podstawie wniosków z obserwacji. Nazywając oraz porządkując człowiek ustanawia swoją rzeczywistość i stara się ujarzmić los. Ten rodzaj tworzenia ładu ma na celu zmniejszenie niepewności, która towarzyszy egzystencji. Psychologicznie w tym rejonie należy szukać definicji kategorii prawdopodobieństwa, która stanowi miarę tego, co niewiadome. Jaka będzie przyszłość? Co może się wydarzyć? Co nam grozi? Dlaczego zadziało się coś w taki, a nie inny sposób? Co można z powodzeniem zaplanować, a czego powinno się wystrzegać? Przyznając, że coś było, jest, bądź będzie prawdopodobne człowiek zyskuje nad rzeczywistością kojącą, acz złudną kontrolę. Ustanawianie prawdopodobieństwa na poziomie egzystencjalnym jest nierozzerwalnie związane z tworzeniem łańcucha przyczynowo-skutkowego i subiektywnymi odczuciami na temat możliwości zajścia danego zdarzenia.

3 Arystoteles, *Fizyka*, II, 197 a, przeł. K. Leśniak, Biblioteka Klasyków Filozofii, PWN, Warszawa 1968.

4 Arystoteles, *Metafizyka*, XI, 1065 a, przeł. K. Leśniak, Biblioteka Klasyków Filozofii, PWN, Warszawa 1983.

5 Alistair Cameron Crombie, *Style myśli naukowej w początkach nowożytnej Europy*, przeł. P. Salwa, PAN, Warszawa 1994, s. 86.

Przekonanie, że pojęcie prawdopodobieństwa opisuje poziom niepewności potwierdza geneza rachunku prawdopodobieństwa, który narodził się ze spekulacji dotyczących gier hazardowych. Termin *prawdopodobieństwo* w znaczeniu technicznym po raz pierwszy pojawił się w 1713 roku w *Ars conjectandi (Sztuce snucia domysłów)* Jakuba Bernoulliego. Na podstawie obserwacji gier uczonego stworzył podstawy rachunku prawdopodobieństwa oparte na modelu probabilistycznym sytuacji. Przestrzeń probabilistyczna odpowiada ogółowi możliwych wyników i na jej podstawie określa się funkcję rozkładu prawdopodobieństwa, która mówi, jak często w przestrzeni probabilistycznej pojawiają się różne zdarzenia przy wielokrotnym powtarzaniu doświadczenia. Wynikowi  $x \in A$  – przypisuje się liczbę zwaną prawdopodobieństwem, będącą miarą niepewności związanej z tym wynikiem.<sup>6</sup>

Bernoulli zauważył, że nie można automatycznie przełożyć refleksji nad grami do sfery egzystencjalnej ze względu na różnice zdarzeń losowych związanych z hazardem, a tych będących dziełem natury czy pochodzących z wolnej woli człowieka. W przypadku gier możliwa jest znajomość względnej częstości zdarzeń elementarnych, co w przypadku niezdeteminowania przyrody i wolnej woli nie jest możliwe. Pozostaje określenie prawdopodobieństw na podstawie doświadczeń z przeszłości. „Wszystko, co zdarza się lub zdarzy pod słońcem, rzeczy przeszłe, teraźniejsze lub przyszłe, same w sobie i obiektywnie zawsze odznaczają się najwyższą pewnością. Co do rzeczy obecnych i przeszłych wiadomo, iż przez to samo, że są lub były, nie mogą nie być teraz lub w przeszłości. Także co do rzeczy przyszłych nie można mieć wątpliwości, one także nie mogą się nie stać, jeżeli nie na mocy jakiegoś nieuniknionego fatum, to w każdym razie na mocy rozumnej czy to wszechwiedzy Bożej, czy to predestynacji”<sup>7</sup>. Dodatkowo Bernoulli stworzył rozróżnienie na pewność obiektywną i subiektywną. Przyszłość jest zdeterminowana obiektywnie, co gwarantuje możliwość przewidywania zdarzeń, ale przyszłość subiektywnie jest nam nieznaną, dlatego w jej przewidywaniu należy stosować metody rachunku prawdopodobieństwa. Do dziś w logice rozróżnia się prawdopodobieństwo subiektywne (czyli psychologiczne), związane ze stopniem wiary lub przeświadczeniem o szansach

6 por. Michał Heller, *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i coda*, Copernicus Center Press, Kraków 2017.

7 Michał Heller, *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i coda*, Copernicus Center Press, Kraków 2017, s. 62.



zrealizowania się jakiegoś zjawiska oraz prawdopodobieństwo logiczne odnoszące się do sposobu wnioskowania i obiektywnych jego podstaw. Dotyczy ono zarówno zdarzeń przyszłych, jak i przeszłych.

Rzeczywistość przekracza granice ludzkiej intuicji i mądrości. Wbrew wysiłkom wszechświat pozostaje nieokreślony, nieprzewidywalny i relatywny, a prawa nim rządzące mają charakter statystyczny. Przypadkowość życia jest jego immanentną cechą, prawdziwszą od logiki. I w tym niepoznawalnym, nie dającym się ułożyć obszarze *poza* powstaje miejsce na kulturę, która interpretuje przypadkową rzeczywistość i wytwarza jej odbicie. W stworzonym obrazie człowiek poszukuje sensu. Wspomniany we wstępie Dostojewski mówiąc o *szczegóły*, mógł mieć na myśli przypadek. Gdyby świat był w pełni poznawalny nie byłoby sztuki, filozofii, mitotwórstwa czy religii – mechanizmów barujących się z losowością i szukających odpowiedzi na pytania *dłaczego coś się wydarza?*. W ramach tych konstruktów ustanowiona relacja człowieka z rzeczywistością jest nieprzypadkowa, a świat posiada swoisty porządek z wyznaczonym dla człowieka miejscem.

Spośród tych działalności najszczelniej działają religie i mity, które przypisują rzeczywistości determinizm. To, co się bohaterom mitów czy przypowieści z różnych wierzeń wydaje całkowicie przypadkowe, w samej rzeczy jest nierozpoznanym przez nich przeznaczeniem. Tęsknota za znalezieniem celowości zjawisk przypadkowych wybrzmiewa we fragmencie *Poetyki* „spośród zdarzeń przypadkowych te wydają się najbardziej zaskakujące, które sprawiają wrażenie zamierzonych, jak np. to, że posąg Mitysa w Argos spada na sprawcę śmierci bohatera w czasie uroczystości religijnych i zabija mordercę. Ludziom wydaje się przecież, że takie rzeczy nie dzieją się przypadkowo”<sup>8</sup>. Obecne w kulturze mity i archetypy funkcjonują jak zwierciadła świata. Będąc rozpoznawalnymi schematami chętnie są eksploatowane przez twórców sztuki i akceptowane przez odbiorców tworząc przestrzeń probabilistyczną.

8 Arystoteles, *Retoryka, Poetyka*. przeł. i koment. opatrzył Henryk Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 331-332.

## Prawdopodobieństwo i fikcyjność

Etymologiczne pochodzenie polskiego słowa *prawdopodobieństwo* ma swoje źródło w pojęciach *prawdy* i *podobieństwa*. Prawdopodobny czyli podobny do prawdy, podobny do rzeczywistości, możliwy do zaistnienia. O ile podobieństwo oznacza wspólność pewnych cech i nie ma większej dyskusji związanej ze znaczeniem tego terminu, z prawdą rzecz ma się odmiennie. W swojej klasycznej wersji prawda to za św. Tomaszem *adequatio rei et intellectus* – stosunek odpowiedności pomiędzy sądem, myślą, wypowiedzią a rzeczywistością, wyrażane przez takie pojęcia łacińskie jak: *adaequatio* (zgodność), *correspondentia* (odpowiedność), *convenientia* (współwystępowanie). Ma charakter obiektywistyczny, osiągnięta jest za pomocą rozumu oraz języka i umożliwia rozpoznanie świata w pełni. W myśl tej teorii nie ma miejsca na wpływ czynników zewnętrznych, wielość perspektyw czy możliwość stopniowania. Prawda jest wartością autoteliczną, osiągalną i niezmienną. Tak samo rzeczywistość, wobec której prawda się opowiada, jest jedna, obiektywna i niepodważalna. W myśl innych koncepcji prawda może być subiektywistyczna (każdy widzi inną rzeczywistość), koherencyjna (wynikająca z koniunkcji zdań), ewidencyjna (osiągana po usunięciu wahań i wątpliwości), pragmatyczna (prawdziwe jest to co służy jednostce), opierać się na zgodzie powszechnej (ogół opinii oparty na zdrowym rozsądku). W tych przypadkach pojęcie rzeczywistości się relatywizuje i zależy od określonej interpretacji. Stanowi koncept nierozzerwalnie związany z ideologią. Nie jest tak, że rzeczywistość sama rozstrzyga o tym, co prawdziwe, lecz czyni to ludzkość. W takim układzie prawda jest metainterpretacją – interpretacją zinterpretowanej rzeczywistości. O takim rodzaju prawdy można mówić w przypadku autorskich opowieści filmowych, których subiektywizm wynika z silnej obecności twórcy.

W rozważaniach na temat narracji, jej immanentną cechą – fikcyjność – intuicyjnie przeciwstawia się pojęciu prawdy. W istocie nie jest ona przeciwieństwem prawdy, parę dychotomiczną tworzy bowiem z fałszem. Nie może jej stanowić z fikcją, ponieważ pojęcia pochodzą z różnych obszarów: prawda z logiki, a fikcja z literatury. Dlatego można jedynie rozważać formę relacyjności tych pojęć. Henryk Markiewicz pisał, że „z fikcją łączy się ujemna lub nie ustalona wartość prawdziwościowa

w ścisłym znaczeniu tego terminu”<sup>9</sup>. O konieczności rezygnacji z opozycji prawdy i fikcji pisał Wolfgang Iser, sugerując by ujmować fikcję razem z rzeczywistością w sposób ciągły. Tekst literacki dla Isera jest polem przenikania się tego co fikcyjne, wyobrażeniowe i rzeczywiste<sup>10</sup>.

Pierwszym, który opisał czym jest fikcja literacka był Gorgiasz z Leontinoi, który twierdził, że celem wypowiedzi nie jest dążenie do prawdy, lecz wywoływanie wrażenia silnie oddziałującego retorycznie na duszę, którego moc przyrównał do działania leków na ciało. „Ten, kto wprowadza w błąd, jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto się daje w błąd wprowadzić, jest mądrzejszy od tego, kto się nie daje”<sup>11</sup>. Sztuka poetycka stanowi zatem rodzaj paktu zawianego przez autora z czytelnikiem, w którym twórca wytwarza jedynie efekt prawdziwości, a odbiorca świadomie daje się nabrać, że bierze to, o czym w dziele mowa, na poważnie. Oznacza to, że obcowanie z dziełem sztuki i światem przez nie kreowanym różni się od obcowania z sytuacjami spotykanymi w świecie rzeczywistym. Świat przedstawiony w dziele nie poddaje się logicznej weryfikacji (ani prawda, ani fałsz)<sup>12</sup>. Jednak powstał on na podstawie stworzenia iluzji rzeczywistości uzyskanej dzięki podobieństwu do tego co istnieje, także wtedy gdy jest tego podobieństwa zaprzeczeniem. Przekonanie Gorgiasza powielił w swych rozważaniach na temat oratorstwa i sądownictwa Platon. Uznał, że w przemowach wobec sądu, jak w każdej retoryce, chodzi przede wszystkim o przekonanie słuchaczy do własnej racji. „Nikt w sądach nie dba zgoła o prawdę w tych sprawach, lecz o urabianie przekonań. Tym zaś, co człowiek, który chce przemawiać umiejętnie, powinien mieć na względzie, jest prawdopodobieństwo”<sup>13</sup>. Mowa tutaj o formie oraz intuicyjnie rozumianym pojęciu prawdopodobieństwa, będącym miarą stopnia czyjegoś przekonania o prawdziwości pewnego zdania. „co jest możliwe, jest też wiarygodne. Nie dowierzamy bowiem na ogół, że to jest możliwe, co się jeszcze nie zdarzyło, a wierzymy jako w rzecz oczywistą, że możliwe jest natomiast to, co się już zdarzyło, ponieważ nie zdarzyłoby się, gdyby nie było możliwe”<sup>14</sup>.

9 Henryk Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Universitas, Kraków 1996, s. 141.

10 por. A. Krajewska, *Performatywność reprezentacji*, „Przestrzenie Teorii”, Poznań 2017, nr 28, s. 7–18.

11 A. Tyszczyk, J. Borowski, I. Piekarski, *Prawda w literaturze*, KUL, Lublin 2009, s. 107.

12 Ibidem.

13 Platon, *Fajdros*, tłum. W. Witwicki, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/platon-fajdros.html>

14 Arystoteles, *Retoryka, Poetyka*. przeł. i koment. opatrzył Henryk Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 330.

Literaturoznawca Michał Głowiński przywołując esej K. Burke'a *Formalist Criticism: Its Principles and Limits* pisał, że „prawda nie zapewnia dziełu jego artystycznego oddziaływania, jest ono bowiem sprawą prawdopodobieństwa: ten kto nie wierzy w piekło jest przejęty Dantejskim Inferno dlatego, że jego wizja została zorganizowana w sposób prawdopodobny”<sup>15</sup>. Decydujące znaczenie dla prawdy w wypowiedzi literackiej mają dla Głowińskiego dwa czynniki – „gatunek literacki i idea prawdopodobieństwa, obowiązująca w danej kulturze i poszczególnych okresach jej rozwoju. Znaczenie mają reguły rządzące konstrukcją wypowiedzi, jak wyobrażenia i przekonania dotyczące porządku świata (przyrodniczego i społecznego). Prawdopodobieństwo i prawda odwołują się do wyobrażeń czytelnika, aktywizują jednak inne rejony świadomości. Prawdopodobieństwo apeluje do przeświadczeń odbiorcy na temat budowy świata, mechanizmów jego funkcjonowania, reguł rządzących dokonywanymi się w jego obrębie procesami, a także zachowaniami ludzi. U podstaw znajduje się mimetyczna teoria sztuki: struktura świata przedstawionego stanowi odpowiednik albo wręcz – imitację obowiązującego porządku rzeczy. Dotyczy ono składni elementów, które ów świat zapełniają, określa możliwości wprowadzania w jego obręb poszczególnych elementów, i wiązania ich w pewne sensowne zespoły. Prawdopodobieństwo, odwołując się do wyobrażeń najbardziej ogólnych i zasadniczych, tworzy warunki dla pojawienia się w utworze literackim prawdy. Ta prawda odwołuje się do wiedzy, przekonań i wiary czytelnika dotyczących konkretów i całości dzieła”<sup>16</sup>.

Nie sposób mówić o fikcyjności nie wspominając o arystotelesowskim *mimesis*. Według pierwszego teoretyka literatury „poeta jest naśladowcą, podobnie jak malarz i rzeźbiarz, jego naśladowcza twórczość musi z natury rzeczy dotyczyć jednego z trzech rodzajów przedmiotów: albo rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej)”<sup>17</sup>. Tworzenie nie jest formą kopiowania rzeczywistości danej nam zmysłowo, a pozostawaniem w relacji do niej i do wyobrażeń na jej temat. *Mimetycznie*, czyli w relacji do wszechświata. Chęć zawężenia kategorii *mimesis* do tego co podobne do rzeczywistości, niepotrzebnie wyklucza abstrakcję i swobodę

15 Michał Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997, s. 24-25.

16 Ibidem, s. 25.

17 Arystoteles, *Retoryka, Poetyka*, przeł. i koment. opatrzył Henryk Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 362.

myślenia. Dodatkowo zakłada istnienie pewnej normy czy praformy świata. „Mówić o *mimesis* w kontekście referencji, to zakładać, że dzieło sztuki naśladuje, odtwarza, reprodukuje coś, co jest od niego inne, co posiada niezależny odeń status egzystencjalny, coś, co estetyka nazywa modelem. Udawanie przeciwstawia się naśladowaniu: podmiot symuluje jakies działanie, bawi się, gra, wytwarzając w swojej grze coś, czego przedtem nie było: pozór, *simulacrum*, byt, o którym można by co najwyżej sądzić, że jest do czegoś podobny. Pisząc: *mimesis* – między udawaniem a referencją, celowo zawieszam opozycję; skupiam uwagę na wahaniu odbiorcy artystycznego przedstawienia, który – świadomy tego, że ma do czynienia z rzeczywistością wytworzoną, pozorną, nową, sztuczną – daje się porwać owemu pozorowi i chcąc nie chcąc odnosi go do rzeczywistości bliskiej sobie”<sup>18</sup>.

Naczelną kategorią, którą kieruje się twórca, nie jest według Arystotelesa naśladowanie, a *zasada prawdopodobieństwa* rozumiana jako czynnik strukturalny. „Poeta powinien przedstawić raczej zdarzenia niemożliwe, lecz prawdopodobne niż możliwe, ale nieprawdopodobne”<sup>19</sup>. Pojęcie niemożliwości dotyczy obiektywnej rzeczywistości, natomiast pojęcie prawdopodobieństwa – rzeczywistości przedstawionej przez poetę. *Zasada prawdopodobieństwa* zapobiega przypadkowości w doborze i układzie elementów przedstawianego świata, zapewnia spójność i efektywność w oddziaływaniu na odbiorcę. Sztuka nie musi podążać za nauką, powszechną opinią czy określoną ideologią. Elementy dzieła mogą być uznawane za nieprawdziwe, co nie umniejsza jego wartości. „(...) zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności”<sup>20</sup>. Konieczność dotyczy zapewne spójności strukturalnej opowiadania.

W pojęciu *mimesis* tkwi aspekt ontologiczny rzeczywistości przedstawionej. Jest ona zawsze stworzona przez zamysł artysty w odniesieniu do świata realnego, jednak funkcjonuje samodzielnie. Sztuka nie jest werystycznym odzwierciedleniem rzeczywistości, tylko sposobem w jakim o niej można mówić. Wynika z tego, że *mimesis* rzeczywistości ukazanej w dziele, osiągnana poprzez zachowanie zasad prawdopodobieństwa,

18 Z. Mitosek, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, „Przestrzenie Teorii” 1, Poznań 2002, s. 26.

19 Arystoteles, *Retoryka, Poetyka*. przeł. i koment. opatrzył Henryk Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 361.

20 Ibidem, s. 329-330.

stanowi esencję jego fikcyjności. To właśnie na jej podłożu stwarza się możliwość mówienia o prawdzie – tej odkrytej, przetworzonej i zinterpretowanej przez język. Fikcja stanowi bowiem interpretację rzeczywistości.

Myślicielem, który pragnął rozstrzygnąć paradoks fikcjonalnej prawdy, inaczej prawdziwości tego co fikcjonalne, był Michael Riffaterre. Uważał, że fikcja „musi w jakimś sensie być prawdziwa, by skupić na sobie zainteresowanie czytelników, by mówić im o doświadczeniach zarazem wyimaginowanych i istotnych dla ich życia”<sup>21</sup>. Z kolei fikcję utożsamiał z konwencją literacką o czym świadczy fragment „powieść zawsze zawiera znaki, których funkcja polega na przypominaniu czytelnikom, że jej opowiadanie (...) jest wyimaginowane”<sup>22</sup>. Obszarem, na którym, według Riffaterre’a ujawnia się *prawdziwościowy* charakter fikcji jest obszar *diegesis* (z gr. διηγείσθαι *dihgeĩsthai opowiadać*). Przestrzeń diegetyczna to świat konstytuowany przez dzieło, pomyślany przez twórcę i rekonstruowany przez odbiorcę, który rozpoznaje przynależność elementów do świata opowiadania. „Tu właśnie tworzy się najdogodniejsza płaszczyzna dla osiągnięcia efektu prawdy (...) rozumiana (...) nie tylko jako czyste opowiadanie pozbawione nawet mowy zależnej, ile jako konkretna aktualizacja narracyjnej struktury (...) werbalne przedstawienie przestrzeni i czasu (...) werbalne przedstawienie zdarzeń i postaci. I dalej: co jest pokazane lub przedstawione, jest mimetyczne, co jest opowiedziane lub zrelacjonowane, jest diegetyczne”<sup>23</sup>. Dla badacza fikcja „osadzona jest zawsze w pewnej strukturze narracyjnej. To właśnie zgodność z jej zasadami konstytuuje najbardziej wiarygodną dla czytelnika gwarancję prawdy, osiąganą zazwyczaj dwutorowo i symultanicznie – w wyniku derywacji z danych sytuacyjnych i z danych leksykalnych. Narracyjna składnia stanowiąca realizację narracyjnego inwariantu postrzegana jest przez odbiorcę jako koherentna m.in. dzięki temu, że przestrzega logiki zdarzeń, poprzez wybory dokonywane przez postaci ogranicza ilość ich wyborów i zarazem spełnia oczekiwania odbiorcy, mieści się bowiem w wyznaczanych przez schematy narracyjne zakresach przewidywalności”<sup>24</sup>. Warto też dodać, że paradoks prawdy w fikcji tkwi w tym, że im bardziej odbiorca ma

21 Cyt. za: Anna Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001, s. 136.

22 Ibidem, s. 136.

23 Ibidem, s. 140.

24 Ibidem s. 141.



świadomość, że obcuje z fikcją, tym bardziej jasna staje się dlań jej prawda. Według Riffaterre'a „ważniejsze okazuje się potęgowanie efektu fikcjonalności osiągnięte poprzez sprzeczność między chwytami prawdopodobieństwa a sygnałami fikcji, tu bowiem dokonuje się potwierdzenie prawdy<sup>25</sup>”.

Profesor Michał Głowiński zasugerował trzy podstawowe metody kreowania fikcji w utworze literackim rozpostarte na spektrum realizmu i kontrolowane przez formę dzieła: od obiektywnej rzeczywistości, przez formę ekspresji, po ujęcie jej w kategoriach możliwości. Ostatnia z nich dialoguje z propozycją Umberto Eco mówiącą o tym, aby tekst literacki rozumieć jako „maszynę do produkowania światów możliwych”<sup>26</sup>. W myśl tej koncepcji autor odwołuje się do świata referencji czytelnika i powołuje do istnienia stworzony przez narrację świat fabuły utworu. Do tego pośredniczy w tworzeniu światów powstałych w wyobraźni bohaterów, a na koniec tworzy swoją wersję w oparciu o własne skojarzenia i wyobrażenia. „Czytelnik na podstawie scenariuszy powszechnych i intertekstowych przewiduje prawdopodobne rozwiązania (*zazwyczaj, za każdym razem, jak to się dzieje w innych opowiadaniach, jak to wynika z mojego doświadczenia, jak uczy nas psychologia...*). (...) W istocie uruchomienie scenariusza (...) oznacza odwołanie się do jakiegoś toposu. Nazwijmy te wypadki poza tekst wycieczkami inferencyjnymi. Jeśli zaś metafora ta jest swobodna, to właśnie dlatego, że chcemy podkreślić nieskrępowany i swobodny ruch, dzięki któremu czytelnik wymyka się spod tyranii tekstu – i uwalnia spod jego uroku – by udać się na poszukiwanie możliwych rozwiązań w repertuarze tego, co zostało już powiedziane. Tyle, że ta wycieczka czytelnika jest w zasadzie ukierunkowana i wyznaczona przez tekst”<sup>27</sup>. Odbiorca kierowany przez formę dzieła, porównuje stworzony świat do znanego mu wyobrażenia na temat rzeczywistości. Przystawia świat fabuły do referencji, aby pojąć, czy to, co się wydarza, odpowiada kryteriom prawdopodobieństwa rozumianego jako możliwość (ang. *probability*), zaistnienie okoliczności umożliwiających zadanie się czegoś.

Amerykański teoretyk literatury Jonathan Culler rozwinął swoje zainteresowanie oswojenia tekstu, które polega na „czynieniu go zrozumiałym przez odnoszenie do

25 Ibidem, s. 144.

26 Umberto Eco, *Lector in fabula*, PIW, Warszawa 1994, s. 226.

27 Ibidem, s. 172-173.

różnych wzorców spoistości”<sup>28</sup>. Tym czynnikiem spajającym jest prawdopodobieństwo, które ma pięć poziomów. Pierwszy to stosunek tekstu literackiego do tekstu przyswojonego społecznie, który traktujemy jako *prawdziwe życie*; drugi to stosunek do ogólnego tekstu kulturowego; trzeci to relacja względem konwencji gatunkowych; czwarty to ujawnienie własnej sztuczności tekstu, traktowanej jako *naturalność*; piąty to odwołanie się do konwencji czy do konkretnego tekstu na zasadzie parodii lub ironii. Uprawdopodobnienie to przyswajanie lub interpretowanie jakiegoś zjawiska poprzez sprowadzanie go do „układów stworzonych przez naszą kulturę”<sup>29</sup>. Czytanie polega na odczytywaniu lub tworzeniu odniesień. Raz są to odniesienia do szerzej pojętego systemu kulturowego, innym razem konwencji literackich. Zarówno prawdziwe życie, jak i cała kultura to teksty, także tworzenie zawsze opiera się na intertekstualności.

28 Jonathan Culler, *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. Sieradzki. w: *Znak, styl, konwencja*. wybr. i wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1977, s.191.

29 Ibidem, s.155.



## Prawdopodobieństwo i literatura

Kino hollywoodzkie oraz tzw. środka zawierają w strukturę XIX wiecznej powieści realistycznej, która opierała się na rozbudowanych postulatach życiowego prawdopodobieństwa, ustanawiając je jako nadrzędną zasadę sposobu opowiadania i kompozycji. Narracje dotyczyły współczesnych, przeciętnych bohaterów, których działania podlegały prawdopodobieństwu życiowemu, sposób ich przedstawienia wywoływał iluzję rzeczywistości, a przystępny język odwzorowywał codzienność<sup>30</sup>. Wszelkie te cechy przejął model narracyjny kina opierając się na sile logicznie skonstruowanego na poziomie przyczynowo-skutkowości scenariusza. W realistycznej powieści powszechne było stosowanie pierwszoosobowego narratora i innych zabiegów pierwszoosobowych takich jak list czy pamiętnik, które rozmywały granicę pomiędzy prawdą i fikcją ze względu na stylizację na osobiste zwierzenia. Dodałabym, że przejście mechanizmu opowieści pierwszoosobowych przez film, który najczęściej opisuje drogę głównego bohatera, ułatwia efekt utożsamienia widza z opowieścią. Tworzenie w kinie fabularnym bądź wybieranie w kinie dokumentalnym wyrazistych postaci uważa się za jedno z podstawowych zadań twórczych. Mowa postaci odwołująca się do konkretnego środowiska była w literaturze zabiegiem uprawdopodobniającym, z kolei sposób prezentacji zdarzeń, czasu i przestrzeni odpowiadał rzeczywistości doświadczalnie sprawdzalnej. Wraz z przejściem życiowego prawdopodobieństwa, logiki zdarzeń, oraz naturalizmu języka, postaci i świata powstał najbardziej powszechny schemat filmowy – kino jako zwierciadło życia wraz z całym jego skomplikowaniem. Dlatego można go odszukać w konstrukcji *Taksówkarza* Martina Scorsese, jak i *Zwierciadła* Andrieja Tarkowskiego. Obydwa filmy wyrastają z prywatnych doświadczeń scenarzystów (Paul Schrader tworzył scenariusz w okresie bezdomności i życia w samochodzie, który ujrzał jako metaforę bycia w świecie, Andriej Tarkowski opowiadał autobiograficzną historię swojego dzieciństwa pod opieką matki, która uporczywie mu się śniła), odwołują się do prawdy historycznej swoich czasów i terytoriów, snują subiektywistyczną narrację pierwszoosobową wraz z charakterystyczną dla autorów poetyką.

30 Por. Henryk Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do naturalizmu*, PWN, Warszawa 1992, s. 36.

Strukturalistyczna koncepcja prawdopodobieństwa stanowi wewnętrzną zasadę organizacji dzieła. Wiąże się z przynależnością do określonego gatunku i podlegania jego prawom. Gatunek, będący formą umowy pomiędzy autorem i odbiorcą, wyznacza ramy konwencji ustanowione w określonej sytuacji historyczno-literackiej. Tworzy zamkniętą rzeczywistość, jest rodzajem alfabetu, który zna odbiorca i za jego pomocą umie rozczytywać znaczenia i zasady panujące w świecie przedstawionym. Jest jak gra, której zasady są z góry znane. Kompetencja odbiorcy pozwala na rozstrzygnięcie, co jest prawdziwe/prawdopodobne w obrębie danego gatunku, a co nie (np. wróżki są prawdziwe w baśni, ale nie w powieści realistycznej, chyba że ich pojawienie się byłoby racjonalnie umotywowane, np. marzeniem sennym bohatera). Zaburzenie spójności gatunkowej może być rozpoznane przez odbiorcę jako nieprawda. Bezpieczne nieprzekraczanie tej granicy powinno zapewnić autorowi prawidłowe wykonanie swojego zadania<sup>31</sup>. „(...) elementy dzieła i reguły ich przekształceń dają dla powieści tradycyjnej zbiór homogeniczny, jako wzięty z tego samego źródłowego obszaru rzeczywistości. A znów elementy i reguły utworu fantastycznego są homogenicznie dopasowane ze względu na krąg danej kultury i jej tradycji, historycznie utrwalonej (bo np. tak postaci pewnych demonów, jak ich metamorfoz są zaczerpnięte z tego samego źródła – wierzeń, mitów, podań kulturowych)”<sup>32</sup>.

Gatunkowe zawężanie świata i znaczeń tworzy schematyczne konwencje. Odwołanie się do tego co odbiorca już zna to forma konformizmu. Taka postawa twórcza wiąże się z rozumieniem pojęcia prawdy jako tego co jest znane. Gerald Graff słusznie pisał, że „Spójność wewnętrzna może być warunkiem koniecznym wartości literackiej. Lecz nie musi być warunkiem wystarczającym”<sup>33</sup>. Twórca poszukujący czegoś więcej, to jest prawdy wyzwolonej z konwencji wychodzi poza obręb obowiązujących w danej chwili reguł i ustanawia nowe sposoby tworzenia. Tak pojmowana prawda wychodzi na przeciw czytelnikowi, nie podporządkowuje się jego oczekiwaniom, ale stawia swoje warunki. Arcydzieło przekracza horyzonty czytelników.

31 Por. Michał Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997.

32 Stanisław Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świecie empirii*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2010, s. 199.

33 G. Graff, *Jak nie należy mówić o fikcji*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1983 z.3, s. 357.

„Nic tak nie pomaga w obcowaniu z prawdą, jak nowa konwencja”<sup>34</sup> pisał Kazimierz Brandys. Stanowi to motywację dla poszukujących twórców filmowych, takich jak na przykład Lars von Trier, który eksperymentuje z formą, konwencją, narracją, materiałem filmowym i stylistyką. Każdym swoim filmem usiłuje łamać stereotypy i burzyć przyzwyczajenia widza redefiniując kino. Wypowiadając się na temat połączenia zapisu elektronicznego z taśmą filmową w *Przełamując fale* mówił o motywacji prawdziwościowej. „Sądziłem, że jeśli nadam filmowi zbyt konwencjonalną formę, historia miłości Bess przestanie być wiarygodna. Stanie się romantyczna, albo banalna”<sup>35</sup>.

Źródłem inspiracji dla sytuacji filmowych jest wszelka literatura *non-fiction* wraz z fragmentarycznymi zapiskami. Traktowanie z zasady literatury faktu jako zapisu prawdy jest zgubną strategią. Stoję na stanowisku relatywnej definicji prawdziwości zdarzeń, które wymagają weryfikacji. Opowieść oparta na faktach jest przefiltrowana przez subiektywną percepcję uczestników, świadków i pisarzy. Opiera się na zawodnej pamięci, ulega deformacjom wyobrażeń i zamiarów twórczych. Pamięć nie tworzy całościowych form, a jak celnie zauważył Wiesław Myśliwski „fragmentaryzuje nasze przeżycia. Nikt nie pamięta rzeczy w ich ciągu, tylko wszystko w pamięci komponuje się z fragmentów”<sup>36</sup>. Dlatego stworzenie na podstawie własnych obserwacji i pamięci tworu o znamionach całości jest tworzeniem bądź odnoszeniem się do konwencji, której w rzeczywistości nie ma.

Powodem nadrzędnym poszukiwania w literaturze faktu tematów filmowych jest zbliżanie się do tego co prawdopodobne, symptomatyczne dla ludzkiego losu i aktualne. Stąd zapewne brała się ścisła współpraca Krzysztofa Kieślowskiego przy filmach fabularnych z reportażystką Hanną Krall, a później adwokatem Krzysztofem Piesiewiczem dzielącym się z reżyserem zaobserwowanymi historiami z sądownictwa. Kieślowski fabularzysta chcąc być jak najbliżej życia, a nie jego interpretacji czy subiektywnych wrażeń, czerpał z rzeczywistości, która w pracy dokumentalnej była dla niego materiałą twórczą. Prosił współpracowników o przywołanie zdarzeń i sylwetek istniejących osób jako wzorów dla filmowych postaci. Przykładowo Hannę Krall o *dobrego komunistę* do filmu *Przypadek* czy sekretarza partii do *Krótkiego*

34 Cyt. za: Michał Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997, s. 35.

35 Janusz Wróblewski, *Reżyserzy*, Wielka Litera, Warszawa 2013, s. 83.

36 Wiesław Myśliwski. *Śluch absolutny*, Miesięcznik Znak, nr 785, 10/2020, s. 13.

*dnia pracy* – filmu, który powstał na podstawie reportażu autorki pt. *Widok z okna na pierwszym piętrze*. Obydwa filmy powstawały w tym samym czasie. Pierwszy się udał, natomiast drugi, jak sam reżyser wielokrotnie powtarzał, nie. Faktyczność zdarzeń i postaci nie wystarczyły do stworzenia przekonującej opowieści. Zaangażowanie w życie, również na poziomie społeczno-politycznym, nie jest metodą na każdy film. *Krótki dzień pracy* cierpi na brak pogłębionej sylwetki głównego bohatera. Konflikt wewnętrzny człowieka vs. sprawowanej funkcji nie został konsekwentnie przeprowadzony. Z jednej strony widać postać chcącą reagować, z drugiej słycać monolog wewnętrzny bohatera stojący w kontraście z działaniami. To tworzy dystans wobec postaci i poczucie sztuczności, a także niweluje napięcie związane ze strajkiem i jego konsekwencjami. Jeśli widz nie potrafi rozczytać motywacji bohatera i stanowiska wobec sprawy, nie zaangażuje się w jego los. Do tego jest to film o deklaracyjnych dialogach, których jest za dużo i zostały zagrane sztywno. Jest też coś w warstwie dźwiękowej owych dialogów, jakaś jego nieprzystawalność i bliskość wobec mikrofonu, nie budująca przestrzeni. Dźwięk, wraz z nieudaną grą aktorską, schematycznym opisem władzy i ludu, kamerą zwracającą uwagę na swoją obecność poprzez nieorganiczne ruchy i mechaniczny montaż powodują umowność, której nieudana kreacja sekretarza partii nie rozbija.

Odwołanie się do życia wzmacnia realizm, ale i dramaturgię oraz podświadomie pragnie legitymizacji własnej formy. Karol Dickens w posłowie do *Naszego wspólnego przyjaciela* uzasadniał zawilości swojego dzieła ich autentyzmem. „W naszym kraju daje czasami znać o sobie szczególna tendencja do poczytywania za nieprawdopodobne w zmyślonej opowieści tego, co w realnym życiu uchodzi za wydarzenie zgoła pospolite. Dlatego pozwalam sobie przypomnieć – chociaż to zapewne zbyteczne – iż bywają setki prawdziwych spraw spadkowych nierównie bardziej zawikłanych niż nieprawdziwe z *Naszego wspólnego przyjaciela*, a archiwa sądowe znają testatorów, którzy zmieniali, odwoływali, zapominali odwoływać, ukrywali, gubili testamenty w liczbie znacznie większej niż ostatnie wole pana Harmona z *Harmonijnego Aresztu*”<sup>37</sup>. Regularnie spotykane w dziełach filmowych oświadczenia typu *Wszystkie opisywane zdarzenia są tylko fikcją. Podobieństwa imion, nazwisk, nazw miejscowości czy zdarzeń są całkowicie przypadkowe działają a rebours* – skoro trzeba się tłumaczyć znaczy, że

37 Karol Dickens, *Nasz wspólny przyjaciel*. Przeł. T. J. Dehnel. Warszawa 1971, s. 1042-1043.

zdarzenie jest wielce prawdopodobne i mogło mieć miejsce w świecie rzeczywistym. Opowieści nie można oddzielić od świata doświadczanego przez ludzi. Jednocześnie nie wszystko co się wydarzyło może być tematem bez żadnego opracowania tylko dlatego, że miało miejsce. W tym tkwi tajemnica narracji, by pojąć co z tego, co się zdarzyło może stać się materiałem twórczym i jak należy go opracować.

Ciekawie myśleć o tych zagadnieniach w kontekście filmu dokumentalnego, będącego twórczą interpretacją rzeczywistości. Znajduję w *Poetyce* pierwszą definicję tego gatunku filmowego: „poeta powinien być raczej twórcą fabuły niż wiersza, skoro właśnie jest poetą, ze względu na sztukę naśladowania i naśladuje działania (bohaterów). A gdyby nawet przypadkiem przedstawił wydarzenia rzeczywiste, nie przestanie z tej racji być poetą, bo przecież nic nie stoi na przeszkodzie, aby niektóre z tego rodzaju zdarzeń przebiegały zgodnie z prawdopodobieństwem (to znaczy były takie, że mogą się zdarzyć) i dlatego właśnie ten, kto je wybrał, jest ich twórcą”<sup>38</sup>. Gest wybrania tematu z rzeczywistości stanowi akt twórczy reżysera, który rozpoczyna pracę uprawdopodobnienia indywidualnej interpretacji owego zagadnienia. To samo można powiedzieć o filmach fabularnych inspirowanych autentycznymi zdarzeniami. Honoré de Balzac pisał że „historyk obyczajów podlega prawom twardszym niż te, które władają historykiem faktów; musi uczynić wszystko prawdopodobnym, nawet to co prawdziwe; gdy w dziedzinie właściwej historii niemożność usprawiedliwiona jest tym, że się zdarzyła”<sup>39</sup>. Myślę, że uprawdopodobnienie, o którym pisał Balzac nie polega tylko na tworzeniu zdań o logicznej wartości, dbałości o szczegół, czy odpowiednim układzie zdarzeń, co na filozoficznym czy psychologicznym przeniesieniu zdarzeń ogólnych do poziomu jednostkowego. Statystyka bowiem „pozwała przewidywać samobójstwa oraz wypadki samochodowe bez odwoływania się do jakichkolwiek indywidualnych parametrów, lecz wiemy, że każdy wypadek drogowy, tak samo jak każdy zamach samobójczy, ma swoje własne, czysto już singularne uwarunkowania, a więc i parametry, przez statystyczne prawo pomijane”<sup>40</sup>. Każde uogólnienie tego co statystyczne i zdeterminowane prowadzi do sztucznych konstruktów pomijających

38 Arystoteles, *Retoryka, Poetyka*. przeł. i koment. opatrzył Henryk Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 331.

39 Honoré de Balzac, *Chłopi*. Przeł. T. Żeleński-Boy. Warszawa 1948, s. 193.

40 Stanisław Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świecie empirii*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2010, s. 223-224.



indywidualne motywacje. Stąd tak powszechna i naturalna narracja pierwszoosobowa, która pozwala wniknąć w doświadczenie jednostki. Opowiadanie realistyczne nie musi być prawdopodobne w znaczeniu *takie jak w życiu*. Jego podobieństwo do rzeczywistości polega na tym, że ogólna wiedza odbiorcy zasadniczo wystarcza do przyswojenia informacji semantycznej. Innymi słowy nie trzeba przejść studiów z zakresu psychologii czy medycyny by na poziomie zdarzeń zrozumieć *Czarodziejską górę* Tomasza Manna bądź *Szepty i krzyki* Ingmara Bergmana.

W eseju *Misterium i maniery. Pisma przygodne* Flannery O'Connor odżegnuje się od logicznego realizmu na rzecz literatury metafizycznej, sięgającej wgląd. To rozróżnienie można przenieść na podział na kino środka i autorskie. „Wszyscy pisarze są głównie poszukiwaczami i opisywaczami rzeczywistości, lecz realizm każdego z nich zależy od jego poglądu na to, gdzie owa rzeczywistość ma swoje ostateczne granice. (...) Jeżeli powieściopisarz (...) jest przekonany, że o ludzkich postępkach zawczasu przesądza psychika, sytuacja ekonomiczna lub inny uchwytny czynnik, będzie się głównie starał dokładnie przedstawić to, co najbardziej bezpośrednio człowieka obchodzi, czyli naturalne siły, które w odczuciu pisarza kierują ludzkim losem. Autor taki może uzyskać wspaniały efekt naturalistycznego tragizmu, bo poczucie odpowiedzialności wobec rzeczy, które widzi, pozwala mu wznieść się ponad ograniczenia zawężonej wizji. Jeżeli natomiast pisarz wierzy, że nasze życie jest i zawsze pozostanie z gruntu tajemnicze, jeżeli traktuje on nas jako byty istniejące w ramach pewnego stworzonego ładu, z którego prawami wpadamy w swobodny rezonans, wówczas to, co widoczne na powierzchni, ciekawi go tylko o tyle, o ile może być dlań drogą do przeżycia samej tajemnicy. Proza takiego autora zawsze próbuje sforsować własne granice, rozpierając je ku kresom tajemnic, bo fabuła nabiera dlań sensu dopiero na głębokości, na której przestają działać logiczne motywacje i psychologia oraz wszelkie determinanty. Bardziej interesuje go to, co dla nas niezrozumiałe, niż to, co rozumiemy. Ciekawi go raczej możliwość niż prawdopodobieństwo. Ciekawią go postaci, które muszą wyjść na spotkanie zła i łasce, a powodowane ufnością w coś od nich samych większego, choćby nie w pełni zdawały sobie sprawę, co właściwie nimi powoduje”<sup>41</sup>.

41 Flannery O'Connor, *Misterium i maniery. Pisma przygodne*, Karakter, Kraków 2020, s. 48-49.

## Prawdopodobieństwo i percepcja

Potocznie prawdopodobieństwo oznacza możliwość wystąpienia pewnego zdarzenia. Za nieprawdopodobne uznajemy to, co według naszej wiedzy jest niemożliwe do zaistnienia w warunkach, które odnosimy do rzeczywistości empirycznej. Mamy wtedy do czynienia ze zdroworozsądkowym modelem mimetycznym, którym rządzi zasada adekwatności czy prawdziwości określająca reguły odnoszenia do świata. W sztuce kina fabularnego operujemy modelem performatywnym, który opiera się na wytwarzaniu w oderwaniu od referencji rzeczywistości i stosuje efekty prawdziwości, czyli innymi słowy efekt prawdopodobieństwa. Stosowane są one po to, aby stać się przekonującymi dla odbiorcy. Można przywołać na nowo słowa przekazane przez Platona w *Fajdrosie* „Kto chce być tęgim mówcą, tego nie powinna nic obchodzić prawda w odniesieniu do tego, co sprawiedliwe i dobre w postępowaniu ludzkim i ludziach samych (...), bo przecież (...) nikomu nie chodzi o prawdę w tych rzeczach, tylko o przekonanie. A przekonywają prawdopodobieństwa (...). Toż nieraz w oskarżeniu lub w obronie nawet i *faktów* nie należy przedstawiać, jeśli miały przebieg nieprawdopodobny, ale prawdopodobieństwa”<sup>42</sup>. Przypadek kina dokumentalnego zwyczajowo zobowiązuje do poruszania się blisko faktów, co często przemienia się w żerowanie na konwencji prawdziwościowego gatunku. Zdarzenia są niesprawdzalne dla widza, który powierza się w ręce autora mogącego swobodnie modyfikować elementy opowieści ze względów strukturalnych i dramaturgicznych. Dlatego osobiście w kontakcie z dziełem dokumentalnym przyjmuję postawę podejrzliwości i przykładam doń model performatywny, traktując zarówno kino fabularne, jak i dokumentalne w kategoriach fikcyjności.

Prawdopodobieństwo opowiadania filmowego i prawdopodobieństwo życia rozumiane jako możliwości zaistnienia, nie są ze sobą kompatybilne. Zdarza się, że człowiek chętniej zawierzy w reprezentację świata niż informację na temat realnego zdarzenia. „Wiele jest w poczuciu rzeczywistości wiary i przyzwyczajenia. Powtarzający się kontakt z tym samym zjawiskiem wzmaga poczucie jego rzeczywistości. Natomiast nowe, niezwykle zjawisko, przyjemne czy przykre, wywołuje

42 Platon, *Fajdros*, tłum. W. Witwicki, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/platon-fajdros.html>

nieraz wrażenie nierzeczywistości”<sup>43</sup>. Coś co się *nie mieści w głowie*, nawet ubrane w formę może pozostać nieoswojone i niewytłumaczone. Niemniej dystans, który tworzy konwencją pozwala więcej przyjąć i więcej przeżyć nie wychodząc ze strefy komfortu. Umowność sztuki, także dokumentalnej, bezpiecznie dystansuje człowieka od sądów, co w życiu umożliwia negacja. Chęć okiełznania różnorodności i dziwności wszechświata nie pozwala na świadome jego doświadczanie. Naturę zdarzeń w świecie rzeczywistym i narracji fikcyjnej odróżniają „porządek teleologiczny i relacje strukturalnie konieczne. Rzeczywistością nie rządzi zasada celowości, lecz raczej przypadku, z wyjątkiem założenia istnienia istoty boskiej. (...) W świecie fikcji istnieje symetria między działaniem i jego wykonawcą, a wykonawca istnieje, ponieważ działa. Natomiast w rzeczywistości człowiek (...) pozostaje w relacji strukturalnie niekoniecznej; człowiek może istnieć bez działania, ono nie jest jego racją bytu”<sup>44</sup>.

Mówi się, że nie ma lepszego scenarzysty niż życie – zarówno jeśli ma się na myśli strukturę opowiadania, jak i nieprzewidywalność czy oryginalność biegu zdarzeń. „Życie jest bardziej fantastyczne aniżeli jakiegokolwiek zmyślenie”<sup>45</sup>. Ta logiczna aberracja powoduje aby podchodzić do prawdopodobieństwa w narracji filmowej odmiennie od tej będącej w referencji do rzeczywistości. Jednocześnie trzeba mieć na uwadze, że w odbiorze sztuki nie można oczekiwać całkowitej rezygnacji z odniesienia dzieła do świata. Rzeczywistości życia i sztuki są płynne. Usiłowania rozgraniczenia tego, co filozoficzne (myślenie o rzeczywistości), od tego co empiryczne (doświadczanie rzeczywistości) w sztukach narracyjnych, są z góry skazane na niepowodzenie. Nie sposób bowiem zobiektywizować pojedynczych, subiektywnych recepcji dzieła dokonywanych przez odbiorców. Nie należy też wierzyć, że odbiór przewidziany przez autora, będzie jednakowy. Wrażenia zmysłowe czy emocjonalne należą do sfery nieświadomionej, nie można nad nimi zapanować ani w pełni zrozumieć ich proveniencji. Nie sposób też zobiektywizować wyobraźni twórców mających indywidualne spojrzenie na świat.

Percepcja dzieła artystycznego jest aktem spontanicznym, zaczyna się poza świadomością i rzadko osiąga stadium przekonań i twierdzeń. Być może podstawowym

43 Antoni Kępiński *Schizofrenia*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1979, s. 119.

44 Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2018.

45 Andriej Tarkowski, *Kompleks Tołstoja*, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1989, s. 104.



powodem dzięki któremu porozumienie między twórcą i odbiorcą jest możliwe do zaistnienia jest dobrowolna chęć odbiorcy do uwierzenia w to, z czym się styka. Ludzie zostali obdarzeni wiarę w świat przedstawiony, niezmiennie wierząc w świat realny. Pomiędzy światem fikcyjnym a rzeczywistym pośredniczy spektrum prawdopodobieństwa, nieeliminujące różnic między nimi. I tak na przykład widz filmu śledzi historię nie gorzej i nie mniej na poważnie niż tę opowiadaną przez rozmówcę. Dodatkowo gdy obcuje z filmem fabularnym wchodzi w umowę, że aktor spełnia funkcję posłańca i reprezentuje nie siebie, a wykreowaną postać. Choć fizycznie widzi na ekranie aktora, całkowicie odrzuca jego własną tożsamość i zawiera, że stał się kimś innym przybierając maskę. Widz przyjmuje tę dwuznaczność i traktuje rolę jako drogę do poznania. Analogicznie dzieje się w przypadku filmu dokumentalnego. Synteza postaci stworzona przez twórcę oraz kontekst zdarzeń, w których została ukazana, zostają uznane przez widza za stan autentyczny niezależnie od ontologii. Widz pragnie przyjmować fikcyjność, umowność sytuacji oraz performatywność.

Obcowanie z opowiadaniem filmowym ma swoistą podwójność, widz jednocześnie wierzy i nie wierzy w fikcję. Ta złożoność jest efektem wymiaru parabolicznego, o którym w *Czułym narratorze* pisała Olga Tokarczuk. „Bohater paraboli jest bowiem zarazem sobą, człowiekiem żyjącym w określonych warunkach historycznych czy geograficznych, a jednocześnie wykracza daleko poza ten konkretny, stając się Każdym i Wszędzie. Kiedy czytelnik śledzi czyjaś historię opisaną w powieści, może utożsamiać się z losem opisywanej postaci i rozważać jej sytuację jak swoją, w paraboli zaś musi zrezygnować zupełnie ze swojej odrębności i stać się tym Każdym. W tym wymagającym psychologicznie zabiegu parabola, znajdując dla różnych losów wspólny mianownik, uniwersalizuje nasze doświadczenie, a jej niedostateczna obecność jest świadectwem bezradności”<sup>46</sup>.

Funkcją przedstawienia w każdej ze sztuk jest ukazanie tego, co nieobecne. Aktor bądź bohater nie zastępują nikogo, a unaoczniają pewną postać wraz z jej uniwersalizmem. Przedstawienie zastępuje dany obiekt posiadając określone cechy; jego odniesienie ma zawsze charakter konwencjonalny. „Obiekt reprezentowany jest przez kogoś i dla kogoś; przedstawienie stanowi więc strukturę intencjonalną, efekt nakierowanej na przedmiot świadomości. Ten podmiotowy aspekt sprawia, że nie będąc

46 Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020 s. 267.

ani mimetycznym podwojeniem przedmiotu, ani absolutną prawdą, przedstawienie stanowi mediację między świadomością a światem. W ten sposób staje się strukturą rozumienia<sup>47</sup>.

Odbiór filmu może chwilami przypominać drogę przez życie. Poruszając się w świecie niejednoznacznych znaków, widz dokonuje wyborów na podstawie intelektu oraz intuicji w momentach, gdy racjonalność nie potrafi znaleźć nadrzędnej odpowiedzi. Marek Hendrykowski przyrównuje postać autora filmu do Ariadny, która pozostawia dla widzów nić. „To właśnie jej droga, wcześniej przebyta, przeżyta i doświadczona, nas prowadzi. To ona przeszła przez Labirynt przed nami. Tropy, którymi podążamy, są dla nas właśnie ową nicią: znakami pozostawionymi przez kogoś po to, byśmy znaleźli wyjście i sami nie zgubili drogi. Dzieło sztuki filmowej, jakkolwiek byłoby ono wewnętrznie skomplikowane, jest bowiem komunikatem sensownym. A to oznacza, iż kryje w sobie co najmniej jedno wyjście z labiryntu własnej wieloznaczności. W tym właśnie sensie antropologiczne doświadczenie wieloznaczności okazuje się łączyć autora filmu z jego adresatem, a filmowe dzieło sztuki ze światem, w którym zarówno jeden, jak i drugi mają wspólny udział<sup>48</sup>.

Kontakt ze sztuką filmową można za Kendallem Waltonem utożsamiać z *grą w udawanie (game of make-believe)*. „Modelem takiej gry nie jest komunikacja językowa, ale zabawa dziecięca, w której rekwizytami stają się przypadkowe przedmioty, a główny efekt polega na utożsamieniu się z przyjętymi lub nadanymi rolami i jednoczesnym dystansie, wynikającym ze świadomości udawania. Kategoria gry przyznaje odbiorcy dzieła sztuki rolę partnera. Jest to jednak partner szczególny, gotowy do uwierzenia w to, w co umowa zabrania mu wierzyć. Ambiwalencja utożsamienia i dystansu określa efekt mimetyczny; w literaturze naznaczony jest on przez szczególną emocję, jaką jest pragnienie *bycia porwanym przez opowieść*”<sup>49</sup>.

Zawieszenie niewiary nie zakłada konieczności utraty kontaktu z rzeczywistością przez uznającego fikcję. Z perspektywy twórcy oraz odbiorcy sztukę filmową można widzieć jako zabawę w udawanie. Film udaje, że opowiada historię, która się wydarza (wyjątkiem są obserwacyjne filmy dokumentalne). Udaje, że po drugiej stronie

47 Z. Mitosek, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, „Przestrzenie Teorii” 1, Poznań 2002, s. 37.

48 M. Hendrykowski, *Obraz filmowy jako dzieło sztuki*, „Przestrzenie Teorii” 2, Poznań 2003, s. 189.

49 Z. Mitosek, *Ibidem*, s. 31.

kamery nie stoi kilkudziesięcioosobowa ekipa tworząc pozory intymności, prawdziwości emocji, naturalności i przypadkowości (film dokumentalny angażuje mniejszą ilość pracowników, to co pozostaje to umowna przezroczystość kamery, jakby nikt za nią nie stał). Kino jako doskonałe narzędzie iluzji i gry pozorów uwielbia działać na styku fikcji i rzeczywistości zacierając ich granice, której widz nie potrafi zrekonstruować. Dlatego odbiorca traktuje emocje bohaterów filmu jako prawdziwe, tak samo jak wie, że te wywołane w nim istnieją naprawdę.

Bycie porwanym ma swoje zagrożenia w postaci zostania pochłoniętym przez obraz. Sądzę, że są one, poza m.in. chęcią zetknięcia z syntezą świata, oderwania od codzienności, zdobycia wiedzy, oddania się doświadczeniu pozarozumowemu, uniesienia estetycznego czy ćwiczenia intelektualnego, czynnikiem motywującym do obcowania z opowieściami. Rezonujące z odbiorcą dzieło sztuki stwarza pewien model zachowań, inspirowany relacją z rzeczywistością na wszelkich zasadach współbywania – od naśladowania po karykaturę. Widz ogląda pewien stworzony obraz świata, którego elementy – sposób myślenia, reagowania, działania, mowy – adaptuje do własnego życia niezależnie od intencji autora. Życie staje się naśladowaniem sztuki. Niedaleko stąd do bezrefleksyjnego kontaktu z kinem, który poprzez strategie mimetyczne stanowi reprezentację świata obiektywnego. Autorzy posługując się stereotypami, potocznymi schematami fabularnymi, utartym obrazowaniem czy potoczną mową manipulują widzem mając nad nim przewagę. Odbiorca zapomina o kategorii fikcyjności, zawiera w prawdziwość wykreowanego świata i oddala się w ten sposób od realności. Najwidoczniej wielu odbiorców pragnie stworzyć swoją rzeczywistość w oparciu o koherentny wzór. Oczekiwania widza rozpięte są na osi spektrum pragnienia fikcji i pragnienia referencji. Bycia blisko życia i zawierzenia w atrakcyjny ze względu na swoją odmienność świat opowieści.

## Prawdopodobieństwo i film

Każdy film bez względu na gatunek jest konstruktem wynikłym z ludzkiej kreacji, który za pomocą języka filmu przywołuje rzeczywistość. Istota kina tkwi w tym, aby zawrzeć w tej fikcji prawdę o człowieku i jego świecie. Na język filmu składają się wszelkie jego widzialne i słyszalne elementy wynikające z decyzji merytorycznych, technologicznych i twórczych. Stoję na stanowisku, że forma filmu powinna wynikać z jego treści i poszukiwać jednostkowego języka. Autor uzbrojony w wiedzę zdobytą na podstawie doświadczeń, każdorazowo powinien być w stanie usłyszeć głos filmu, nad którym pracuje. Ten głos oddala go od sztuczności i przybliża do nieuchwytniej prawdy rzeczywistości. Nie istnieje słownik obrazów, dźwięków i ich montażu. Istnieją punkty odniesienia i inspiracje, w których obraca się twórca korzystający ze swojej intuicji i wyobraźni. To w sile tych możliwości człowieka umiejscawiany jest zmysł filmowy. Artystyczna wyobraźnia pozwala na osiągnięcie wymiarów symbolicznych przez które rozumiem wieloznaczność i uniwersalizm opowieści.

Pier Paolo Pasolini uważał, że akt twórczy filmowca jest podwójny. „Najpierw musi on wydobyć z chaosu określony obraz-znak, a następnie umieścić go w słowniku obrazów-znaków (gestów, snów, pamięci); następnie musi wykonać pracę pisarza, to znaczy wzbogacić dany obraz-znak – czysto morfologiczny – swoją osobistą ekspresją. (...) Autor filmowy stwarza obraz w pewnym sensie z niebytu, obdarza go znaczeniem, nie będąc zresztą pewny, czy to samo znaczenie odnajdą w nim jego odbiorcy. Twórca filmowy konstruuje obraz kierując się sugestiami swej wyobraźni, obserwacją świata, skojarzeniami podsuniętymi przez podświadomość i w ten sposób zamienia go w obraz-znak; ten zaś może być powtarzany przez innych, może mieć nawet bardzo długą tradycję (na przykład liście spadające z drzew oznaczające upływ czasu), nie zmienia to jednak faktu, że skodyfikowanie obrazów jest niemożliwe; akt twórczy reżysera obejmuje nie tylko użycie *słowa*, ale przedtem jeszcze – stworzenie tego *słowa*”<sup>50</sup>.

Dotarcie do widza, nawiązanie z nim komunikacji można rozumieć jako osiągnięcie przez autora efektu prawdopodobieństwa. Inaczej wiarygodności, spójności,

50 P. P. Pasolini, *Film poetycki*, Kultura Filmowa, 1971, nr 9.

prawdziwości, sugestywności. Brak tych odczuć tworzy wrażenie fałszu, który dystansuje uwagę widza od opowiadania. Wiesław Myśliwski uznaje, że „literatura, a nawet nie tylko ona, polega na przewyżczeniu sztuczności. Szukasz na to różnych sposobów, by pokonać sztuczność wynikającą już z tego, że podejmujesz się coś opisać”<sup>51</sup>. Analogiczne wyzwanie ma miejsce w kinie, które wytwarza strategie dzięki którym odbiorca zaczyna wierzyć w ukazywaną rzeczywistość. W dalszej części pracy pozwolę sobie na dość swobodne przedstawienie różnorodnych i niezależnych od siebie cech, w których można szukać przyczyn wytworzenia spójnego, wiarygodnego charakteru filmu. Zbiór ten nie dąży do stworzenia katalogu nadrzędnych praw pozostając zapisem teoretycznych refleksji. Mając świadomość, że teoria filmu jest uwikłana w teorię konstrukcji, informacji, poznania, estetykę, antropologię kulturową, biologię, psychologię i socjologię pozostają pokorna wobec własnych ograniczeń.

Rzeczywistość przekracza granice ludzkiej wiedzy i intuicji, a nieszczelność pojęć prawdy i prawdopodobieństwa w połączeniu z ich wartościami subiektywnymi uniemożliwiają jednoznaczność sztuki, dlatego widz potrzebuje formy i rozpoznawalnych schematów na miarę swoich możliwości intelektualnych, aby odnaleźć się w kontakcie z dziełem. Tym schematem jest struktura opowiadania i wiążące się z nią oczekiwania odbiorcy, aby na poziomie przebiegu zdarzeń film stanowił wiarygodną i spójną całość. Innymi słowy, aby był narracją, odnosił się do schematu narracyjnego lub tworzył nowy, który przekonuje swoją charakterystyką. W zależności od konwencji, prawdopodobieństwo struktury może opierać się na jego teleologiczności, otwartości, złożoności czy na przykład nierozstrzygalności. Innymi słowy wiąże je z integralnością opowiadanych zdarzeń.

Według Paula Goodmana i Seymoura Chatmana narracja polega na sukcesywnym ograniczaniu prawdopodobieństw na osi czasowej, co sprawia, że o ile na początku opowiadania mamy do czynienia z możliwościami, w środku z prawdopodobieństwami, o tyle w zakończeniu – z rozstrzygnięciem funkcjonującym na zasadzie nieuchronnej konieczności<sup>52</sup>. Obok teleologiczności, rodzaju nieuchronności zdarzeń oraz ich ułożeniu według trzyaktowej struktury (wszystkie te cechy wskazał w *Poetyce*

51 Wiesław Myśliwski. *Słuch absolutny*, Miesięcznik Znak, nr 785, 10/2020, s. 12.

52 Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca- Londyn 1980, s. 46.

Arystoteles), w definicji figuruje również oś czasu mówiąca o wydarzeniach mających swój wewnętrzny rytm i określoną kolejność. Roland Barthes pisał, że „źródłem aktywności narracyjnej jest pomieszczenie następstwa i wynikania: to, co przychodzi po, zostaje w opowiadaniu odczytane jako spowodowane przez”<sup>53</sup>. Z klasyczną narracją mamy do czynienia tam gdzie jest możliwe rozstrzygnięcie celowości ułożenia elementów konstrukcyjnych w określonym porządku czasowym. Zdarzenia wzajemnie z siebie wynikają i tworzą skończoną całość. Christian Metz pisał, że „opowiadanie nie jest sekwencją skończonych zdarzeń, lecz skończoną sekwencją zdarzeń”<sup>54</sup>.

W tradycji literaturoznawczej podstawowymi wyznacznikami narracyjności jest przedstawianie zdarzeń, między którymi zachodzą relacje przyczynowo-skutkowe i czasoprzestrzenne. Ten prosty schemat zauważył Edward Morgan Forster zgłębiając zagadnienie następstwa zdarzeń. Zdanie *Umarł król, a potem umarła królowa* jest relacją opartą wyłącznie na chronologii. Zdanie *Umarł król, a potem ze smutku umarła królowa* jest już opowiedzeniem historii, w której nad następstwem czasowym dominuje przyczynowość. Według Forstera przedstawianie zdarzeń następujących po sobie może wyzwolić ciekawość, natomiast typowo narracyjna przyczynowość uruchamia pokłady pamięci i wyobraźni potrzebne do rozwiązania zagadki – *umarła królowa, nikt nie wiedział dlaczego, aż odkryto, że było to spowodowane smutkiem po śmierci króla*<sup>55</sup>. Przyczynowość odnosi się tutaj do umiejętności stworzenia przez twórcę sugestywnego komentarza na temat doświadczalnych zjawisk. Utwór objaśnia pewien mechanizm, tłumaczy jego naturę, odpowiada na pytanie *Dlaczego coś się wydarzyło?*. Obiera też bohaterów i nakierowuje perspektywę na konkretnego człowieka, co w rezultacie pomaga w procesie identyfikacji. Bohaterka przytoczonej opowieści przechodzi przez przejmujący i rozpoznawalny proces w myśl schematu: zakochanie / utrata / żałoba / śmierć.

W obserwacyjnym filmie dokumentalnym Wojciecha Staronia *Argentyńska lekcja* gromadzony przez dwa lata materiał zamyka się w czasie pomiędzy przyjazdem i odjazdem polskiej rodziny do argentyńskiej wsi. Porządek chronologiczny dopełnia

53 R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 338.

54 Jacek Ostaszewski, *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 116.

55 Edward M. Forster, *Aspects of the Novel*, Penguin, Londyn 1990, s. 87.



porządek sensów jasno określony i konsekwentnie zachowany. Struktura opowiadania to logiczna sekwencja zdarzeń. Janek wraz z rodziną przyjeżdża do prowincji Misiones, gdzie jego mama będzie prowadzić lekcje języka polskiego. Janek z początku obcy dla tamtejszej społeczności, trafia do szkoły, nawiązuje znajomości i z czasem upodabnia się do rówieśników. Bliską koleżanką staje się Marcia, dziewczynka z trudnego domu, która z wszelkich sił stara się wesprzeć i scalić własną rodzinę. Janek pomaga Marcii w tych działaniach. Życie jednak jest zbyt złożone by dwójka dzieci znalazła rozwiązanie dla problemów dorosłych. Z takimi postawami łatwo się widzowi zidentyfikować – każdy usiłował odnaleźć się wśród innych osób i wierzył w siłę swoich dziecięcych marzeń. Na poziomie schematu można opisać film jako sekwencję zdarzeń: przyjazd / nieprzystawanie / oswojenie obcości / identyfikacja / przyjaźń / odkrycie problemu / próba rozwiązania problemu / porażka / pożegnanie / odjazd.

Według Jerzego Trzebińskiego świat ze swej natury przychodzi do człowieka w postaci narracji. „To nasz umysł narzuca na rzeczywistość formę narracji, czyli opowiadania, inaczej mówiąc – umysł interpretuje dziejące się zdarzenia jako określone historie”<sup>56</sup>. Taki wniosek można potwierdzić efektami poszukiwań strukturalistów nad schematami narracyjnymi inspirowanymi pracami Władimira Proppa. Rosyjski literaturoznawca, badając bajki magiczne z różnych rejonów świata, stwierdził, że ich fabuły można sprowadzić do najbardziej ogólnego wzorca rozwoju, jakim jest sekwencja: zakłócenie porządku / zmagania / przywrócenie porządku. (Z perspektywy Marcii film opowiada o zmianie, którą przyniosło pojawienie się w jej życiu Janka). Wzorzec ten potwierdził amerykański kognitywista David Bordwell, który odwołał się do badań z dziedziny psychologii poznawczej dotyczących rozumienia i wytwarzania różnych opowieści. Również one wskazały, że istnieje pewien wzorzec opowiadania, którym ludzie posługują się najczęściej, który jest najbardziej zrozumiały i najłatwiejszy do przyswojenia. Bordwell streszcza go w kilku punktach: wprowadzenie tła, scenerii i postaci / objaśnienie stanu rzeczy / zdarzenie inicjujące / reakcja emocjonalna głównego bohatera lub ustanowienie przez niego celu (komplikacja akcji) / rezultat / reakcja na rezultat<sup>57</sup>. „Opowiadanie jest aktywnością percepcyjną, organizu-

56 Jerzy Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, [w] B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, *Praktyki opowiadania*, Universitas, Kraków 2001, s. 94.

57 por. Branigan, Edward. 1999. *Schemat fabularny*. Tłum. J. Ostaszewski. W: J. Ostaszewski (red.). *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999.

jąca dane w myśl szczególnego wzoru, który reprezentuje i wyjaśnia doświadczenia. Bardziej szczegółowo rzecz ujmując, opowiadanie to sposób organizowania danych przestrzennych i czasowych w przyczynowo-skutkowy łańcuch zdarzeń, który poprzez fakt posiadania pewnego początku, środka i zakończenia wyraża sąd o naturze przedstawionych zdarzeń, jak również demonstruje, w jaki sposób możliwa jest wiedza o nich, a co za tym idzie, opowiadanie o nich”<sup>58</sup>. Dlatego też logika zdarzeń jest elementem tworzącym efekt prawdopodobieństwa w filmach opierających się na istniejących konwencjach.

Struktura narracyjna składa się z wybranych pojedynczych zdarzeń. Już na tym lokalnym poziomie zachodzi indywidualne rozpoznanie przez widza ich autentyczności. Co jest możliwe według subiektywnej wiedzy i odczuć odbiorcy? Czy wykorzystane fakty na temat świata są nimi w istocie? Prawdopodobieństwo pojedynczych zdarzeń odwołuje się do wyobrażeń i przekonań odbiorcy dotyczących porządku świata, przeświadczeń na temat jego funkcjonowania, natury dziejących się wokół procesów i zachowań ludzi. Z powodu braku uniwersalnego słownika każde zdarzenie rozpatrywane jest jednostkowo. W sytuacjach, w których poziom lokalny budzi wątpliwości, należy odnieść go do poziomu globalnego czyli perspektywy całej struktury z jej sposobami wiązań i sekwencją zdarzeń. W zrealizowanym przeze mnie filmie krótkometrażowym *Osiemnastka* opowiadającym historię Gosi wracającej po latach z ośrodka wychowawczego do dysfunkcyjnej rodziny jest scena, w której jej brat podpala sobie zapalniczką włosy. Ta niebezpieczna i nierealna sytuacja zostaje uwiarygodniona poprzez pełen opis środowiska, który tworzy całość opowiadania. Podobne zachowania i pełniejszy zarys sylwetek bohaterów wzmagają wiarygodność sceny z zapalniczką.

Ocena prawdopodobieństwa na poziomie globalnym dotyczy poza zdarzeniami, ich przebiegów i motywacji bohaterów oraz ich przemian wewnętrznych – film będąc zapisem upływającego czasu najczęściej opiera się strukturalnie na transformacjach, których stopień prawdopodobieństwa jest subiektywnie weryfikowany wokół łańcucha przyczynowo-skutkowego. Człowiek z natury poszukuje powodów każdego zjawiska tworząc przyczynowe łańcuchy, będące wyrazem niezgody na przypadkowość losu. Powstałe łańcuchy opierają się na obserwacji, logice lub przeczuciach i nigdy nie

58 Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2018 s. 53.



mogą stanowić wiedzy powszechnej. „Ocena tego, co jest znane i realne dla jednostki, zależy od prawidłowości występujących w jej otoczeniu i uznawanych za ważne. Przyczyny i skutki pasują do siebie, gdy stanowią część planów i zamierzeń jednostki. Pojawiające się działania dobywa się z kulturowego leksykonu ludzkich myśli i czynów: wypadek, okazja, przeszkoda, pragnienie, decyzja, próba, porażka, sukces itd. Schemat fabularny, wraz z mnóstwem pokrewnych schematów, obejmuje zainteresowanie, jakim obdarzamy świat, będąc ludźmi. Schematy te są sposobem działania za pomocą założeń i wartości kulturowych. Zatem *przyczyny i skutki* wyłaniają się niejako po fakcie, jako etykiety objaśniające sekwencję działań, widzianych z perspektywy konkretnego opisu, przeprowadzonego z pomocą schematów. (Zakochanie się jest wystarczającym powodem do... ). Nasze pojęcie przyczynowości fabularnej musi być na tyle skuteczne, by objąć czynniki społeczne i etyczne. (...) Widz wydaje osąd na temat prawdopodobieństwa na podstawie doświadczenia życiowego ujmowanego w kategoriach prawdopodobieństw obowiązujących w jego społeczeństwie”<sup>59</sup>.

Zdarza się, że ocena prawdopodobieństwa wymaga wiedzy szczegółowej, studiów z historiozofii, psychologii czy socjologii lub określonego doświadczenia. „Informacja semantyczna zakłada odbiorcę, który dysponuje wiedzą jako pewnym rozkładem probabilistycznym albo zbiorem takich rozkładów, danych realnym doświadczeniem (...)”<sup>60</sup>. Trudniej odebrać dzieło posługujące się wyjątkowymi zdarzeniami nieosadzonymi w powszechnym doświadczeniu. Innymi słowy, należy doświadczyć w życiu pewnych sytuacji, by zaakceptować ich istnienie. Nie oznacza to jednak, że film winien opowiadać zdarzenia powszechne i banalne. Niedostępne dla większości przeżycia można opowiedzieć w taki sposób, że staną się zrozumiałe. Dodatkowo istnieje rozbieżność życia i sztuki pod względem rozstrzygnięcia prawdopodobieństwa. Słownik życia jest nieskończony ze względu na bycie mieszaniną zdarzeń przewidywalnych i nieprzewidywalnych. Z tego też względu brak jednoznacznych wytłumaczeń przyczyn i motywacji zachodzących w nim zdarzeń. Sztuka jest polem eksploatacji możliwości, jakie daje życie.

59 Jacek Ostaszewski (red.). *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków, s. 143.

60 Stanisław Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świecie empirii*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2010, s.90.

Przykładem filmu, który usiłuje przeprowadzić widza przez nieznaną powszechnie chorobę psychiczną jest *Owning Mahowny* Richarda Kwietniowskiego. Kompulsywny hazard jest jednostką chorobową eksploatowaną kłamliwie przez film jako formę rozrywki. Właściwe jej potraktowanie jako mechanizmu mocno uzależniającego i wyniszczającego wymaga, jak w przypadku filmu Kwietniowskiego, uważnej obserwacji bohatera będącego we władaniu nałogu. Oparty na prawdziwych wydarzeniach biograficzny film fabularny opowiada historię bankiera działającego w sektorze kredytów, który wykorzystując swoją wysoką pozycję służbową, defrauduje pieniądze bankowe, aby móc uprawiać hazard. Reżyser skupia się na nakreśleniu portretu psychologicznego nie korzystając nadmiernie z sensacyjnych wątków śledztwa czy reguł hazardowego półświatka. Pokazywanie powtarzalnych, nielogicznych dla widza zachowań, które nie przynoszą bohaterowi radości, a niezmiennie go pogrążają wraz ze skupianiem uwagi na stanach psychicznych bohatera, pozwalają widzowi zrozumieć na czym polega specyficzne uzależnienie od gier.

Świadome bądź nie rozpoznanie schematu narracyjnego pomaga w nawiązaniu dialogu również dlatego, że sugeruje obcowanie z konstruktami, fikcją, obrazem, referencją, osobnym bytem. Umowność sztuki dystansuje ją od nieteleologiczności życia. Zgadzam się z Michaëlem Riffaterre’em, który mówił o istnieniu w opowiadaniu znaków przypominających czytelnikom, że obcuje z tworem wyobraźni, w efekcie zbliżających odbiorcę do poczucia prawdy. Takim znakiem-buforem są chociażby napisy początkowe filmu. Jednocześnie widz używając swojej wyobraźni akceptuje elementy filmu, które nie wydają mu się prawdziwe, wiedząc, że ma do czynienia z dziełem kreacji. Świat filmu to świat alternatywny, w którym widzowie nie uczestniczą. Odbiorca nie ma bezpośredniego kontaktu z tematem czy bohaterem, także nie może zweryfikować prawdziwości według teorii klasycznej. Obcuje jedynie z reprezentacją owej prawdy. Pozostanie w dystansie zmiękcza kategorie podobieństwa i racjonalnej przyczynowo-skutkowości. W ten sposób możliwe jest wznoszenie się na poziom symboliczny, i poszukiwanie wyższych znaczeń. Rezygnując z dosłowności i otwierając się na poziom metaforyczny widz odbiera informacje, których jednocześnie nie jest w stanie potwierdzić doświadczalnie – nie zawsze odniesie je do rzeczywistości. W tym tkwi moc wyobraźni, tak twórcy, jak i widza. Obcowanie ze sztuką wymaga od odbiorcy umiejętności „zabawy w światy, balansowania na granicy

tego, co jest, i tego, co mogłoby być, co się jeszcze nie wydarzyło i czego nie ma. (...) [Jest w nas] element, który, będąc głęboko ludzką zdolnością, pozwala nam kreować alternatywne światy i żyć życiem innych ludzi”<sup>61</sup>.

Model obcowania z dziełem jako z konstruktem można przyrównać do gry. Odbiorca dobrowolnie w nią wchodzi, zanurza się, a reguły rozczytuje na bieżąco, nieustannie je weryfikując. Lepiej bowiem gdy jest zaskakiwany, tak jak w życiu. Film w miarę rozwoju naucza widza na temat własnych zasad. Wracając do przykładu *Argentyńskiej lekcji* film od otwierającej sekwencji sygnalizuje o tempie narracji, wymiarze kontemplacyjnym, naturze bohaterów, ich bezpieczeństwie w rękach twórcy wrażliwego na drugiego człowieka i piękno fotografii, spektrum emocjonalnym i fabularnym, które nie wprowadza niepokoju. Innymi słowy widz rozumie w rękach jakiej wrażliwości twórczej się znajduje i z czym może się to wiązać. Na wiarygodność filmu pracują również fakt filmowania własnej rodziny, do której autor ma pełny dostęp oraz stanowienie przez niego cichego uczestnika i jednocześnie świadka dziejących się przed jego oczami zdarzeń.

Na poziomie strukturalnym istnieje wspomniane już w poprzednim rozdziale prawdopodobieństwo gatunkowe. Zawarty w filmie model rzeczywistości opiera się na zespoleniu elementów współtworzących jego strukturę i właściwą mu ekspresję. Sposób ich ułożenia tworzy gatunek i ton filmu. Na podstawie spójnej konwencji, której podporządkowane są scenariusz i materia realizacyjna – lokacje, rekwizyty, kostiumy, inscenizacja, sposób opowiadania kamerą, gra aktorska – zostaje zawiązany pakt pomiędzy autorem i widzem, który decyduje o tym co do tego świata może należeć, a co nie. Każdy element filmu staje się spisem zasad danego organizmu posiadającego własną gramatykę. Może być ona jednostkowa bądź odwołująca się do ustanowionego wcześniej schematu. W kontekście narracyjnym widz poruszający się w danym gatunku oczekuje pojawienia się pewnych środków, na podstawie których będzie snuł domysły i przewidywania co do rozwoju fabuły. Wracamy tym samym do oczekiwań i przyzwyczajzeń odbiorcy. Stworzenie zasad rozpoznawania świata pozwala odbiegać od rzeczywistości i tworzyć światy deterministyczne, w których istnieją związki przyczynowo-skutkowe czy koincydencje niespotykane w życiu. Integralność tworząca gatunek dzieła powinna działać na dwóch poziomach – racjonalnym i emocjonalnym.

61 Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 97.

Odwoływać się do wiedzy opartej na obserwacji i kontakcie ze sztuką, jak i doświadczeń zmysłowych i wyobraźni widza. Ta druga sfera będąc bogatszą i nieskodyfikowaną rozbija granicę prawdopodobieństwa lokalnego filmu. Gatunkami kojarzącymi się odbiorcy z prawdą są filmy dokumentalne, biograficzne i inspirowane faktami. Jest to jednak wrażenie często mylne.

Stworzenie schematu, multiplikowanie go i przetwarzanie przez setki dzieł wpływa na sposób odbioru nowych prac oraz komunikowania się ze światem w życiu prawdziwym. Istnieje prawdopodobieństwo powiązane z intertekstualnością, odniesieniami do innych tekstów kultury – filmów, literatury, fotografii w ramach ich struktur i elementów widzowi znanych. Roland Barthes w *The sequence of actions* pisał, że „logika, do której odnosi się opowiadanie, jest niczym innym jak logiką już przeczytanego: stereotyp (wywodzący się z wielowiekowej tradycji kulturowej) jest prawdziwą podstawą świata opowiadania, tworzoną wspólnie na śladach, których doświadczenie (dużo bardziej książkowe niż praktyczne) pozostało w pamięci czytelnika i które konstytuują ją. Stąd możemy powiedzieć, że doskonałą sekwencją [działań], dostarczającą czytelnikowi logicznej pewności w największym stopniu, jest sekwencja najbardziej *kulturowa*, w której natychmiast rozpoznajemy całe summa lektur i rozmów (...). Trzeba przyznać, że logika opowiadania nie jest niczym innym jak rozwinięciem Arystotelesowskiego prawdopodobieństwa (powszechnej opinii, a nie prawdy naukowej). Zatem jest rzeczą normalną, że każda próba zalegalizowania tej logiki (w formie estetycznych rygorów i wartości), powinna być oparta na Arystotelesowskim pojęciu prawdopodobieństwa, rozważanym przez pierwszych klasycznych teoretyków opowiadania”<sup>62</sup>. Ekstremalną formą uprawdopodobnienia jest stereotyp kultury, w którym wszystko jest całkowicie zrozumiałe i oczywiste, sprowadzone do powszechnego banału. W nim się rozgaszczają kino środka, a autorskie stara się go rozbić.

Za odbiór i rozumienie opowiadania odpowiada schemat fabularny, choć nie wyczerpuje on złożoności tego procesu. Po pierwsze dlatego, że do zrozumienia opowiadania należy zaktywizować wiele innych schematów, a po drugie mają na to także wpływ czynniki natury stylistycznej, społecznej i emocjonalnej. „(...) by stworzyć

62 Jacek Ostaszewski, *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 141.

opowiadanie, potrzebne jest coś więcej niż klasyfikacja przyczyn i skutków. Pomimo zmniejszenia ich doniosłości, czytelnik musi spostrzegać elementy wyboru, prawdopodobieństwa czy przyczyn jako takie czynniki, które przez swe transformacje zapowiadają udzielenie odpowiedzi na pytania *dłaczego* lub *kiedy* coś jest lub mogło być czymś innym i *jak* to powraca, by być *tym samym*. Można powiedzieć, że odkrycie przez czytelnika tego ogólnego procesu działającego w opowiadaniu stanowi przyczynowy tryb rozumienia ludzkich spraw, który różni się od określania wyłącznie przyczyn czy oceniania prawdopodobieństw lokalnych działań. W ten sposób opowiadanie można rozumieć jako mechanizm, który systematycznie poddaje próbie pewne kombinacje i transformacje układu podstawowych elementów i sądów o zdarzeniach. Celem nie jest proste wyliczenie przyczyn, ale odkrycie przyczynowej skuteczności elementu – jego prawdopodobieństwa bycia takim bądź innym, w zależności od pragnień czytelnika<sup>63</sup>.

Osobiste doświadczenie twórcy i odbiorcy wpływa na subiektywne rozumienie filmu. Autor przefiltrowuje obserwowaną bądź kreowaną rzeczywistość przez swoją emocjonalność i wiedzę, a w dalszej kolejności czyni to widz. Jeśli przyjąć, że film nie odwołuje się do faktów, a ludzkich doświadczeń, niejednoznaczność odbioru wpisana jest w jego naturę, a sposób interpretacji ma wymiar osobniczy. „Związki między faktami rysują się intuicyjnie, zaczynają działać synchronicznie, skojarzenia, z których buduje się nagle i oczywiste zrozumienie. Interpretacja jest nie inną percepcją, ale nadawaniem sensu. Wielu sensów<sup>64</sup>. W obcowaniu z opowieścią można rozróżnić fikcje aktywne związane z mocą wyobraźni odbiorcy od fikcji artystycznych, w których przedstawienia wchodzi w interakcję ze zdarzeniami przedstawionymi. Bodźce produkowane przez film łączą się z wyobrażeniami pochodzącymi z doświadczenia. Percepcja wyobrażenia artystycznego łączy się z wiedzą i osobistą encyklopedią. Także stan umysłu oraz otwartość widza w kontakcie z dziełem determinują jego rozczytanie. Istotne obok wiedzy i możliwości intelektualnych są zatem osobista chęć wejścia w narrację i akceptacja jej elementów. Warto też pamiętać, że w procesie odbioru zachodzą liczne błędy poznawcze, których człowiek nieświadomie dokonuje, by uprościć sobie życie. Są nimi m.in. tendencje do preferowania informacji,

63 Jacek Ostaszewski, *Film i poznanie: wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, WUJ, Kraków 1999, s. 122.

64 Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 113.

które zgadzają się z własnym wyobrażeniem na temat świata, nadinterpretacje czy zawierzenie zdaniu innych odbiorców, którzy zdają się odbierać film *trafniej*. Innymi mechanizmami obronnymi przed niejednoznacznością mogą być wyparcie, zaprzeczenie lub nadmierne uproszczenie. Nie ma czegoś takiego jak jedna, nadrzędna prawda dzieła. Jest wiele prawd, wiele interpretacji, które się wzajemnie przenikają, walczą ze sobą, lub nawet nie zauważają. Czasem człowiek ma poczucie, że chwycił istotę, która w tym samym momencie się zaciera.

Po pokazie wspomnianej etiudy *Osiemnastka* na warszawskim festiwalu filmów dokumentalnych, podczas spotkania z widownią, jeden z odbiorców, wykształcony mężczyzna w sile wieku, usiłował podważyć ukazany przeze mnie wizerunek głównej bohaterki Gosi. Żyjąc najpewniej w świecie pozbawionym agresji, wulgaryzmów i nałogów, mając mocne wyobrażenie na temat świata i roli w nim kobiety, domagał się abym publicznie przyznała, że Gosia, stojąca przed widownią razem ze mną, w istocie jest spokojną osobą, która na potrzeby filmu była kimś innym. Komentarz wydawał mi się krzywdzący dla Gosi, która nie została przez mężczyznę zaakceptowana. Przedstawienie mojej definicji obserwacyjnego kina dokumentalnego, które w odbiorze wymaga wyjścia poza własne normy i otwarcia na specyfikę opisywanego środowiska, nie spotkały się z akceptacją.

Osobiste doświadczenie jest także odwołaniem do prawdziwości zdarzeń, których uczestnikiem był autor. Andriej Tarkowski opisywał film *Zwierciadło* jako „bardzo intymny, bardzo osobisty, niezwykle związany z moim życiem i który w ogólnym rozrachunku trudno ode mnie oddzielić”<sup>65</sup>. „Jeszcze nie wiedziałem, o czym będzie film, nie wiedziałem, jak zostanie to ujęte z punktu widzenia scenariusza i jakie miejsce zajmie tam obraz, i nie tyle obraz, co linia – to określenie jest bardziej precyzyjne, linia matki. Wiedziałem tylko jedno, że śnił mi się cały czas jeden i ten sam sen o miejscu, w którym się urodziłem. Śnił mi się dom. I scena, jak wchodzę do niego czy też nie wchodzę, a raczej cały czas kręcę się wokół niego”<sup>66</sup>. W filmie zostały szczegółowo odtworzone wnętrza wspomnianego domu Tarkowskiego, które pokryła scenograficzna patyna czasu. Podobnego realizmu opartego na działaniu czasu

65 Iwona NDiaye, Marek Sokołowski, *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*, Adam Marszałek, Toruń 2013, s. 84.

66 Ibidem.



oczekiwał w kostiumach i fryzurach, które powinny ukazywać pracę niszczącego czasu. Podobną dbałość o odtworzenie miejsca akcji przejawiał Michael Haneke realizując *Miłość*. „(...) rzeczywiście tak wyglądał dom moich rodziców w Wiedniu. To, co widzimy na ekranie, jest właściwie dokładnym odwzorowaniem przestrzeni, w której żyli. Znam ją bardzo dobrze, dlatego mogłem nie tylko wiarygodnie odtworzyć układ mebli i przedmiotów (z uwzględnieniem francuskich realiów, bo akcja została przeniesiona do Paryża), ale i łatwiej wyobrazić sobie konkretne w niej działania”<sup>67</sup>.

W *Zwierciadle* została wykorzystana poezja pisana przez ojca reżysera w czasie przez film ożywianym, a matka użyczyła swojego wizerunku. Autor poszukiwał prawdopodobieństwa na poziomie osobistych przeżyć, prawdziwych postaci i realnych szczegółów życia, a nie logiki zdarzeń. Forma filmu według Tarkowskiego „najbliższa jest w swoich źródłach formie muzycznej, w której ważna jest nie logika, a przekształcenia uczuć i emocji. Wywołać emocje można jedynie drogą naruszenia logicznej konsekwencji. To właśnie będzie dramaturgia filmowa, to znaczy gra konsekwencją, lecz nie sama konsekwencja. Należy poszukiwać nie logiki, nie historii, a rozwoju uczuć”<sup>68</sup>. *Zwierciadło* to film enigmatyczny, który wciąga swoją warstwą obrazową i nostalgiczną, mistyczną atmosferą, sprawiającą wrażenie dotykania absolutu. Jest to sposób tworzenia dużo mi bliższy, wyrastający ponad schematyczną przyczynowo-skutkowość.

Po odwołaniu się do prawdopodobieństwa zdarzeń, schematu narracyjnego, reguł gatunku, spójności strukturalnej i logiki, czas przejść do zabiegów zbliżających film do rzeczywistości. Żadna konwencja nie może być blisko nieprzewidywalnego życia. „Najlepiej, jeśli oglądając film, widz nie będzie mógł przewidzieć, co zobaczy w następnej scenie. Bo tak się dzieje w życiu. Wydarzenia nas zaskakują, nie toczą się wedle z góry przewidzianego porządku. Otacza nas chaos, którego mimo usilnych prób nie jesteśmy w stanie opanować i poddać panowaniu rozumu”<sup>69</sup>. Każda forma mimetyzacji odwołująca się do życia, opierająca się najczęściej na dokumentacji i obserwacji opisywanego świata, skutecznie lokalizuje widza w zetknięciu z wykreowanym światem. „Ten, kto kreuje pewną rzeczywistość mimetycznie, dysponuje dodatkowym sprawdzianem lokalnej poprawności, a mianowicie dającą się stosować

67 Janusz Wróblewski, *Reżyserzy*, Wielka Litera, Warszawa 2013, s. 70.

68 Ibidem, s. 81.

69 Jim Jarmusch, cyt: Ibidem, s. 147.

intuicyjną oceną wiarygodności wypadków czy ludzkich zachowań. Lecz właściwie termin mimetyczności jest dosyć mylący. Bardzo wiele z tego, co całkiem realnie zachodzi między ludźmi, umyka uwadze przeciętnego, mało sprawnego obserwatora. Wprawdzie każdy człowiek jest psychologiem na miarę swych sił, bo wszak próbuje przewidywać cudze zachowania i reakcje, ale jest to wiedza wąska, omylna i ustereotypizowana<sup>70</sup>.

Rozpoznanie odbywające się w umyśle odbiorcy jest naturalnym procesem zasadzającym się na podobieństwie. „Jak twierdzą neurosemiotycy, kategorie podobieństwa i analogii mają osadzenie w strukturze mózgu; one to właśnie decydują o percepcji dzieł sztuki, która – bez względu na intencję twórczą – w pierwszej fazie polega na szukaniu mimetycznych *przynęt*. (...) Wywodzące się z fenomenologii założenie, że cechą świadomości jest intencjonalność, nakierowanie na świat nas otaczający, może prowadzić do wniosku, że jej treści, nawet gdy mają charakter czysto wyobraźniowy, są do tego świata ograniczone. Kompetencje przedstawieniowe polegają na tematyzacji rzeczywistości, a zawartość fikcji jest egzemplifikacją tego, co ta rzeczywistość zawiera. W tym sensie fikcje artystyczne, bez względu na ich konstrukcję, podlegają prawu globalnej analogii ze światem, który prezentuje się w osobniczym doświadczeniu<sup>71</sup>.

Przywołam ponownie Tarkowskiego, który w referencji z doświadczalnym światem, a nie konwencjach szukał istoty kina. „Najważniejsza jest prawda. (...) Przede wszystkim dążę do maksymalnej prawdziwości wszystkiego, co znajduje się na ekranie, w sensie obrazowości przedstawianego wydarzenia. Znaczenie tego słowa zawiera się dla mnie w największym zbliżeniu do życia. (...) Sztuka filmowa powinna utrwalać życie przy użyciu jego środków, operować obrazami realnej rzeczywistości. Ja nie konstruuję kadrów i zawsze będę twierdzić, że kino może istnieć tylko w formie absolutnej tożsamości z obrazami samego życia. Właśnie tym odróżnia się od innych rodzajów sztuki, właśnie dzięki temu oddziałuje na widza<sup>72</sup>.

70 Stanisław Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świecie empirii*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2010, s. 59-60.

71 Z. Mitosek, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, „Przestrzenie Teorii” 1, Poznań 2002, s. 42.

72 Iwona NDiaye, Marek Sokołowski, *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*, Adam Marszałek, Toruń 2013, s. 52.



Powszechnie uznaje się, że najwyższy stopień podobieństwa do rzeczywistości osiągają filmy oparte na prawdziwych wydarzeniach (biograficzne, historyczne, inspirowane faktami) oraz dokumenty obserwacyjne. Pozostałe gatunki w poszukiwaniu wiarygodności i rozmycia granicy pomiędzy fikcją i rzeczywistością, odnoszą się do nich poprzez mimetyzm formalny. Mamy z nim do czynienia na przykład gdy bohaterowie filmu posługują się językiem charakterystycznym dla danego środowiska (*Nienawiść* Mathieu Kassovitz), w sposobie prowadzenia kamery z ręki stylizującym się na niedbały zapis dokumentalny (*Fish Tank* Andrei Arnold) czy poprzez oddanie kamery w ręce bohaterów (*Jestem zły* Grzegorza Packa, *Selfie* Agostino Ferrente). Mimetyzacjami są też wszelkie stylizacje na film gatunkowy, archiwalny lub *found footage* (przykładem może być sekwencja otwierająca *Magnolię* Paula Thomasa Andersona), na *home video* i amatorską działalność prywatną, zapis z kamer przemysłowych, wykorzystywanie ikonografii stanowiącej lub imitującej dokumenty historii (listy, fotografie, dokumenty, rekwizyty, kostiumy), wzorowanie się na owej ikonografii w tworzeniu wizerunków postaci. Pod kątem pracy kamery nawet zapis czysto dokumentalny jest uprawdopodobniany w zależności od obserwowanego wydarzenia – kameralne, łatwe do uchwycenia sytuacje kręcone są bardziej niedbale, z dłuższą ogniskową, przez jakąś fakturę, tak by oddać rzekomą trudność uchwycenia i konieczność podglądania w odróżnieniu od jak najpełniej, jak najbliżej i jak najczęściej uchwyconej sytuacji jednorazowej, dziejącej się na gorąco.

Film osiągnął najwyższy poziom reprodukcji człowieka przechwytyjąc jego sposób przeżywania, poruszania się, mimikę i głos. Film dokumentalny ze swej natury czerpie intensywność i wiarygodność z tej bezpośredniej reprezentacji. Widz filmu fabularnego z jednej strony wie, że to co ogląda jest konstruktem, z drugiej zaś przeżywa go jako świat w pełni urzeczywistniony. Widzi zarówno przedmiot, jak i sposób jego przedstawienia. Odwoływanie się do ludzkich zachowań i ludzkiej mowy, rozpoznawalnej, kojarzącej się z określonym środowiskiem jest jednym z podstawowych zabiegów mimetycznych. Ich wyjątkowość wychodząca z naturalności prawdziwych ludzi jest wielką siłą kina dokumentalnego, które wielokrotnie stanowi źródło inspiracji dla fabuły. Silnym narzędziem mimetyzacji i uprawdopodobnienia jest korzystanie w filmie fabularnym z udziału aktorów nieprofesjonalnych. Ich naturalizm zachowania zasadza się na braku umiejętności aktorskich, nierozpoznawalności wizerunku,

posiadaniu cech jednostkowych, pewnej niewygodzie bycia obserwowanym, zauważaniu obecności kamery (scena kąpieli w rzece w *Cichym świetle* Carlosa Reygadasa, w której dzieci patrzą wprost w kamerę burząc tzw. czwartą ścianę i zbliżając film do stylistyki prywatnego zapisu video), posługiwaniu się naturalnym, specyficznym językiem, odmiennym od innych bohaterów. Praca z autentycznymi bohaterami jest najczęstszą praktyką w filmie dokumentalnym. Różnica względem fabuły którą dostrzegam tkwi w scenariuszu (w dokumencie zazwyczaj dużo mniej rygorystycznym) oraz pracy z kamerą (w przypadku filmu obserwacyjnego dąży się do sytuacji, w której kamera staje się przezroczysta i niezauważalna dla bohatera).

Z pragnienia bycia podobnym do życia wynika chęć improwizacji i otwarcie się na elementy świata spoza konstrukcji filmowej. Zacieranie granic pomiędzy rzeczywistością życiową i ekranową wyprowadza widza z bezpiecznej sfery formy. Gdzie jest gra, a gdzie rzeczywistość? Improwizacja z aktorem, który internalizuje w sobie postać i wyraża coś ze swojej osobowości może powodować taki efekt. Podobnie jak zwrócenie kamery na aktora, który nie wie, że jest obserwowany lub w momencie nieprzewidzianego wtargnięcia do świata filmu osoby z zewnątrz (instruowanej bądź nie). Podobnie skierowanie kamery na świat poza planem filmowym, niekontrolowany przez twórców, jest zwróceniem się w stronę prawdy rządzonej przez przypadek. Jest to rozbijanie logicznej konwencji poprzez odwołanie się do losowości świata. W moim odczuciu to bardzo inspirująca przestrzeń twórcza. Rozważania na temat przenikania rzeczywistości fikcyjnej i realnej, inaczej idealizmu i realizmu są dla mnie wręcz fundamentalne.

Ciekawym przykładem zacierania się granic pomiędzy rzeczywistościami jest film Carlosa Reygadasa *Nasz czas*. Reżyser obsadzając siebie w roli męża swojej żony oraz ojca swoich dzieci, realizując zdjęcia w przestrzeniach swojego życia wprowadza widza w konfuzję – ile jest prywatnego, a ile diegetycznego? Tym gestem Reygadas chce nakierować uwagę widza na poziom sensów. Nie jest istotne, jak i poprzez kogo, ale co oznacza to, co widać na ekranie. Członkowie jego rodziny stają się akuszerami sensów, użyczając swojej fizyczności w postaci pustych naczyń napełnianych przez reżysera znaczeniami. Z kolei Lars von Trier poszukując prawdy rezygnował ze scenografii w *Dogville* lub obnażał w *Idiotach* zaplecze filmowe, by uwydatnić prawdziwość rejestrowanej sytuacji. „(...) chodzi o odsłonięcie prawdy, o wyeliminowanie gry. Dlatego

tak ważną rolę pełni realizm. A widoczne mikrofony i specyficzny styl filmowania? To nie jest błąd. Sam stałem za kamerą. Zależało mi, żeby osiągnąć efekt bezpośredniego uczestnictwa w tym eksperymencie. Kamera, będąc jednym z bohaterów wydarzeń, pełni funkcję świadka. Śledzi poczynania bohaterów.”<sup>73</sup>.

Postać jako posłaniec znaczeń, będąc obrazem człowieka, jest nadrzędnym obiektem obserwacji i oceny widza. Nawiązanie relacji quasi międzyludzkiej umożliwia komunikację. Dlatego oczekuje się, aby bohaterowie wraz z przynależnym im światem byli wiarygodni, ich sylwetki oparte na spójności historycznej, geograficznej i przede wszystkim psychologicznej, która powinna wynikać ze skomplikowania i paradoksalności. Wiarygodność wynika z podobieństwa do innych bądź szczegółowej konstrukcji wewnętrznej opowiadania. W skrajnościach ta pierwsza niebezpiecznie zbliża się do banału chcąc być powszechnie zrozumiała, druga do nieczytelności i pozostania na poziomie dziwności. Powracając do przywołanego we wstępie cytatu ze *Zbrodni i kary* „Dziwność zaś czyjaś i dziwaczność raczej przeszkadzają, niż pomagają w skupieniu na tym kimś uwagi, zwłaszcza gdy wszyscy dążą do łączenia szczegółów i starają się znaleźć bodaj jakikolwiek wspólny sens w powszechnym bezsensie”<sup>74</sup> można z niego wydobyć pragnienie, aby opowieści objaśniały świat odwołując się do szerokiej skali prawdopodobieństwa. Jednocześnie Dostojewski jako mistrz kreślenia ludzkiego skomplikowania drwi z takiego zamiaru i wyraża swoje zainteresowanie niezwykle człowiekiem.

Wyjątkowość postaci jest często oszajana poprzez skrupulatny jej opis, nakreślenie szerszego kontekstu, zarysowanie motywacji, które wraz z podejściem bliżej mogą wywołać zaangażowanie emocjonalne. W *Pianistce* Michael Haneke ekranizując powieść Elfride Jelinek przedstawia historię antypatycznej i konserwatywnej nauczycielki muzyki Eriki, która odrzuca uczucia atrakcyjnego mężczyzny, by ostatecznie być gotową oddać mu swą godność. Skrajne zachowania seksualne i osobowościowe stają się zrozumiałe dla widza w momencie, gdy zostaje zarysowane zaplecze życiowe kobiety kontrolowanej przez autorytarną matkę. W scenach ponizenia Eriki aktywizuje się w widzu empatia, która pozwala na jej akceptację. „Ten tak zwany obiektywizm jest w istocie formą zamaskowanego subiektywizmu. Najbardziej rzuca się to w oczy, gdy

73 Janusz Wróblewski, *Reżyserzy*, Wielka Litera, Warszawa 2013, s. 83.

74 Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, przeł. Aleksander Wat, PIW, Warszawa 1978 s.7-8.

sensem narracji jest to, by czytelnik utożsamiał się z psychologią postaci. Dzieje się tak, gdy postaci pełnią funkcję uwiarygadniającą zawartość narracyjną. Jeśli *prawda* lub chociaż prawdopodobieństwo przestaje być kryterium wystarczającym do uznania narracji za znaczącą, tylko motywacja może sugerować prawdopodobieństwo, a tym samym sprawić, że treść będzie wiarygodna i przekonująca<sup>75</sup>.

Sposób zachowania, decydowania, przeżywania, poruszania, komunikowania się ze światem, stosowane słownictwo tworzą rozpoznawalny dla widza test charakterystyki postaci. Złożoność, czasem wewnętrzna sprzeczność wynikająca z natury ludzkiej czy doza przewidywalności i tajemnicy tworzą konkretną postać. Jej obrazu nie tworzą jedynie dialogi, które w życiu często stoją w sprzeczności z zachowaniem i ukrywają prawdziwe intencje. A gdy mowa o dialogach, to nie powinny one być doskonale sformułowane, bowiem mało kto mówi zawsze na temat i wprost. Z kolei milczenie potrafi być sugestywniejsze od rozmowy. Jim Jarmush mówił, że lubi naturalny rytm rozmowy i nie zamierza od niego odchodzić w swoich filmach. „Najbardziej wymowne sceny moich filmów dzieją się w ciszy. Bohaterowie wpatrują się w czubki butów lub w stojącą przed nimi filiżankę kawy. Nie wiedzą co mają powiedzieć, albo przemyślują właśnie to, co usłyszeli. Ich milczenie wyraża całą moją wiedzę o ludzkiej egzystencji<sup>76</sup>”.

Opis postaci dopełniają charakteryzacja, kostium, scenografia i dźwięk, które będąc elementami diegetycznymi działają korzystnie na wrażenie spójności kiedy mają w sobie element naturalności. Dźwięk nie powinien rozpraszać i wychodzić przed ekran. Tak samo jak gra aktorska. Do tego dochodzi efekt towarzyszenia postaci przez widza, który podchodzi blisko i podpatruje. Przebywanie z bohaterem w chwilach najwyższej intymności, obserwowanie zmagania z trudnościami, chwil radości, wewnętrznych transformacji łączy emocjonalnie widza z postacią i odpowiada za poziom identyfikacji. Ten efekt wykorzystują skwapliwie obydwa gatunki filmowe. Najdokładniej widać go w prowadzeniu narracji pierwszoosobowych i zabiegach subiektywizujących wnikających w myśli i przeżycia bohatera – kamera podążająca,

75 Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Tłum. zbior. pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 42.

76 Janusz Wróblewski, *Reżyserzy, Wielka Literatura*, Warszawa 2013, s. 151.

będąca blisko bohatera w chwilach intymności, dźwięk oddający wrażenia słuchowe postaci.

Utożsamienie się z bohaterem czy sytuacją na poziomie emocjonalnym dla wielu widzów najsilniej urzeczywistnia ideę prawdopodobieństwa. To za pomocą tego mechanizmu powstaje zaangażowanie. Odnosząc się do sfery czucia, opowiadanie przedostaje się do racjonalności. Empatia może dotyczyć w równej mierze bohaterów, ich losów, jak i artystycznych punktów widzenia. Wiąże się z rozumieniem rzeczywistości nie jako układu obiektywnych faktów i przedmiotów, ale jako indywidualnego doświadczenia. Doświadczenie to, zastępując rzeczywistość, wytwarza iluzję realności. „Sam fakt pojawienia się emocji wobec wymyślonej czy wyprojektowanej postaci świadczy o tym, że ona już się ukonstytuowała, że zakreśliła swoje granice, nabrała ludzkich cech, wytyczyła swoje miejsce w bycie, a tym samym oderwała się od swojego kreatora. I właśnie w przestrzeni tego oddalenia może się pojawić najprawdziwsza emocja. Ten drobny *klik*, wymowny moment, kiedy wobec nierealnej postaci rodzi się jak najbardziej realna empatia, zawiera w sobie całą tajemnicę tworzenia”<sup>77</sup>.

Bycie blisko prawdy to także umiejętność konfrontacji z rzeczywistością, unikanie eufemizmów i odwołanie się do rodzaju dosadności. Opowiadając o przemocy, widzimy jej przejawy, opowiadając o emigrantach, widzimy ludzi, którzy zmagają się z kryzysem i znają problem z życia, opowiadając o głodzie, mamy wrażenie że go czujemy, opowiadając o przeżyciach wewnętrznych widzimy ich emanację i skutki, także wtedy, gdy są dla widza niewygodne. Zgadzam się z Michaeliem Haneke, który mówił, że „kontakt ze sztuką nie polega na czerpaniu z niej przyjemności. Specjalizuje się w tym popkultura, oferująca łatwe pocieszenie. Jestem przekonany, że konfrontacja z tym, co wytrąca z równowagi, przed czym chce się uciec ma sens i swoją wagę. A nawet przynosi w końcu ulgę, bo uświadamia, że nie tylko my się boimy, cierpimy w samotności i przeżywamy coś wyjątkowo bolesnego. Dzięki temu rodzi się poczucie głębszej wspólnoty, solidarności w klęsce i wstydzie”<sup>78</sup>.

Odwołanie się do mitów i toposów można uznać za *metamimetyzację*. Poruszanie się w obrębie rozpoznawalnych schematów zdarzeń i postaci, tworzy intuicyjnie bezpieczną przestrzeń syntezy. Mit jest niezmienny i trwały, dlatego emanuje z niego

77 Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 222.

78 Michael Haneke w: Janusz Wróblewski, *Reżyserzy*, Wielka Litera, Warszawa 2013, s. 70.



pozór stanowienia przyczyny świata. Jednocześnie jest niesprawdzalny – nie jest ani prawdziwy, ani fałszywy, nie jest też miarą przekonania. Nigdy się nie wydarzył, ale trwa wiecznie. Niezależnie od wiary stykając się z mitem zmartwychwstania odbiorca potrafi odnaleźć w nim sytuację quasi faktyczną i pole interpretacyjne. Wykorzystuje go dwukrotnie obok innych chrześcijańskich mitów Andriej Zwiagincew w *Powrocie* do opowieści o przeprowadzeniu przez drogę inicjacyjną synów przez marnotrawnego ojca. Pierwszym zmartwychwstaniem jest niespodziewane pojawienie się ojca w życiu synów, drugim i ostatecznym utrwalone w nich wartości będące spuścizną ojca. Mit jest ustanowiony normatywnie i nie musi być potwierdzony empirycznie. Rządzi w nim teleologiczność, predeterminacja i prowadzi do tajemnicy. „Jest on bowiem we wszystkich swych wcieleniach krążeniem – obrazami, parabolami, przypowieściami, alegoriami – po obwodzie tajemnicy (egzystencji, losu, przeznaczenia, kreacji), i temu, kto domaga się, poznawszy go, dalszych wyjaśnień, nic nie ma do zakomunikowania”<sup>79</sup>. Mit pozwala na uogólnienie i utożsamienie. Uogólnienie odbywa się poprzez stosowanie schematów odmiennych od rzeczywistości, poprzez które wyraża się dążenie człowieka do szukania porządku. Za pomocą różnego rodzaju masek przysłania się nieokreśloność świata. Tworząc dzieło filmowe, które jest jak mit niezmiennie i uchwytnie, bowiem można odtwarzać je bez końca, tworzy się zamkniętą całość opartą na wewnętrznych zasadach. Wrażenie monolitu wywołuje pozór odkrycia pewnych reguł i odsunięcie się od przypadkowości losu, paradoksalnie także w opowieściach, które się rozpadają i opowiadają o fragmentaryczności świata.

Pozornie dychotomiczne zabiegi inscenizacji rozumiane jako uprawdopodobnienie i kreacja, tworzą konwencję. W zależności od chęci przybliżenia się bądź oddalenia od wrażeniowej prawdy zmienia się rodzaj gry, do której jest zaproszony odbiorca. Albo jest to zabawa w prawdę, albo w fikcję. W przypadku kina fabularnego inscenizacja jest kwintesencją pracy reżysera – jej efekt jest tym, co widać na ekranie. Tworzy język filmu wyrażany w sposobie pracy kamery, światła, dźwięków i grze aktorskiej (minimalistyczna, posługująca się podsłuchanym językiem daje inny efekt niż sformalizowana i dążąca do efektu sztuczności czy dziwności). O efekcie prawdopodobieństwa świadczy utrzymanie filmu na poziomie inscenizacji w ramach przyjętych

79 Stanisław Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świecie empirii*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2010, s. 505.



i wprowadzonych zasad. Osobiście bliżej mi do realizmu, który pod kątem pracy kamery wyrażać się może zarówno poprzez prowadzenie kamery z ręki kojarzące się z dokumentalnym zapisem, jak i chłodnym, minimalnym, nienachalnym estetycznie, statycznym ustawieniu kamery, która nie zabarwia opowieści i umożliwia czystość spojrzenia. Obecnie odczuwam przeciążenie stylistyką kamery towarzyszącej, która jest w kinie nadużywana. Co raz bardziej doceniam precyzyjne spojrzenie kamery, którą stosują wspomniani Michael Haneke czy Andriej Zwiagincew.

Inscenizacja w filmie dokumentalnym jest najczęściej mimetycznym przywołaniem rzeczywistości, w sposób jak najbardziej zbliżony do faktów. Jednym z mistrzów tej formy pracy jest Marcel Łoziński, poruszający się *na granicy obserwacji*. Według reżysera prawda w sztuce nie istnieje, a jedynie interpretacja i kreacja twórcy. Dlatego to, na co zwraca przy pracy uwagę jest wiarygodność tematu i opowieści<sup>80</sup>. Po wcześniejszej dokumentacji Łoziński w warunkach filmowych odtwarza sytuację, wpuszczając weń bohaterów diegetycznych i spoza opisywanego świata, z których naturalności korzysta. Uruchamia pewien świat, który dalej podąża samodzielnie siłą rozpędu i staje się obiektem obserwacji. W ten sposób powstały na przykład *89 mm od Europy* czy *Tak to się robi*. W przypadku filmu realizowanego w Brześciu w pociągu byli statyści, którzy nie dostali żadnych zaleceń od reżysera. Łoziński wiedział, że w momencie gdy pociąg stanie na stacji, zaintrygowani ludzie wyjdą do okien i będą się przypatrywać temu co się dzieje. Uruchomiony syn reżysera również był sobą i przyniósł wspaniałe dialogi ze spotkania z robotnikiem. Natomiast obserwacje dworca i pracy zmiany torów były zbierane podczas przyjazdów różnych pociągów podług założonego scenariusza. Brak pewności co do diegetycznej natury elementów filmu może działać na widza stymulująco. Efekt obcości (umotywowany bądź nie) potrafi zbliżyć do prawdziwości świata. „(...) niewerystyczność, nieprawdopodobieństwo w sensie życiowym sytuacji początkowej, jej sztuczność, tłumaczy się zupełnie podobnie do tej nienaturalności, jaka jest właściwa zwykłemu stanowi rzeczy w laboratorium uczonego, który np. zwierzęta swoje stawia przed dziwną sytuacją, w przyrodzie niewystępującą, po to aby uzyskać odpowiedź na interesujące go pytanie”<sup>81</sup>.

80 Na podstawie prywatnej rozmowy z Marcelem Łozińskim.

81 Ibidem, s. 580.

Również czas płynący w filmie, rozumiany dwojako – zarówno jako czas geopolityczny, jak i rytm wewnętrzny, tworzy logikę opowiadania. Andriej Tarkowski uznawał, że „Ważna jest nie logika rozwoju wydarzeń, a forma rozwoju tych wydarzeń, forma ich istnienia w materiale filmowym. To zupełnie różne sprawy. Czas – to już forma”<sup>82</sup>. „*Rublow* został nakręcony przy użyciu bardzo długich ujęć, aby uniknąć wrażenia rytmicznej ingerencji, świadomego działania, mającego na celu odtworzenie rytmu samego życia”<sup>83</sup>. Swobodne, niechronologiczne dysponowanie czasem decyduje o zbliżaniu się bądź oddalaniu od konwencji życia. Podobnie odwoływanie się do innego wymiaru – snu, marzenia, wyobrażenia – wzmacnia pakt z widzem oparty na gatunku lub konstrukcie. Natomiast dość radykalne odwołanie się do czasu rzeczywistego, poprzez zrównanie czasu ekranowego do rzeczywistego (*Locke* Steven Knight, *Victoria* Sebastian Schipper) jest zabiegiem mimetyzującym, stylizującym na zapis dokumentalny.

Innym zabiegiem upodabniającym do rzeczywistości są wszelkiego rodzaju pęknięcia. Do wrażenia prawdy, obok spójności odwołującej się do konwencji, zbliżają bliskie życiu nieuporządkowanie i fragmentaryczność. Jeśli przyłożyć miarę życia, to można dostrzec, że w nieprawdzie wszystko jest starannie poukładane, a w szczerości jest ludzkie pogubienie i niepełność. Dlatego pozostawanie otwartym na działanie przypadku lub imitowanie jego działań wynikłe z wzorowania się na życiowym chaosie, szczególnie w przypadku opowiadań realistycznych, może dawać ciekawe rezultaty. Zgadzam się z poetką Krystyną Miłobędzką, która mówi o tkwiącym w ludziach naturalnym nieporządku rzeczy: „kiedy ludzie mówią bez sensu i nie wiadomo dlaczego, to mówią prawdę”<sup>84</sup>. Dlatego gdy opowiadanie filmowe zdaje się coś ukrywać, czegoś nie rozstrzygać, tylekroć odczuwa się, że zbliża się do prawdy. Z tej perspektywy opowiadanie nie jest konwencją przedstawieniową, odpowiada ono ogólnej logice działań ludzkich.

Istota prawdopodobieństwa rozpina się pomiędzy singularnością a uniwersalizmem, rozumianymi na poziomie elementów opowiadania, jego formy i autorskiego

82 Iwona NDiaye, Marek Sokołowski, *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*, Adam Marszałek, Toruń 2013, s. 81.

83 Ibidem, s. 53.

84 *Tygodnik Powszechny*, Kraków 3-10 stycznia 2021, nr 1-2 (3730-3731).

spojrzenia na świat. Ile w tym, co korzysta z podobieństwa jest rozpoznawalne, a dotyczące spraw jednostkowych, intymnych, wyjątkowych, tworzących znaczenia uniwersalne? Czy forma filmu jest osobna, oryginalna, ale pozostająca w sferze zainteresowań i możliwości odbiorczych widza czy tworzy zamknięte terytorium dostępne dla nielicznych? Czy pracuje z efektem dziwności czy podobieństwa? Czy odnosi się do osobistej historii czy wnosi ją na poziom globalny? Czy stosuje kryterium zgodności z rzeczywistością, czy zgodności z potencjalnością rzeczywistości? Czy mówimy o rozumieniu przez widza zdarzeń czy ich indywidualnej interpretacji? Dążeniem sztuki jest nadanie statusu ogólności singularnej rzeczywistości złożonej z niespójności, rozproszenia i wielokierunkowości. Dlatego fikcja stanowi uprzywilejowaną metodę opisanego świata na nowo. Tak samo jak życie według Boba Dylana nie polega na zrozumieniu siebie samego, tylko stworzeniu siebie.

Wszelkie wymienione przemyślenia można przekuć w działanie przy pomocy narzędzi filmowych, które regulują proporcje pomiędzy ilością i sposobami przekazywania informacji z tworzeniem jednostkowego doświadczenia audiowizualnego. Kino to znacznie więcej niż obrazowe opowiadanie historii i nie powołując się na jednostkowe przykłady nie sposób stworzyć pełnego katalogu jego cech. To złożony konstrukt posiadający własny, swoisty język wymagający określonych narzędzi: świadomej konstrukcji, castingu, metod pracy z aktorem, sposobów obrazowania, ruchu kamery, światła, rytmu wewnątrzkadrowego, montażu i udźwiękowania.

Jeśli miałabym na koniec tego rozdziału powiedzieć dobitniej o moich preferencjach dotyczących wiarygodności kina fabularnego (na temat kina dokumentalnego wypowiem się w kolejnym rozdziale), wskazałabym pierwszeństwo logiki uczuć, nad logiką zdarzeń, której podlega także montaż filmu. Choć człowiek nadaje swojemu życiu rangę narracji, to jest uwikłany w jego przypadkowość. To co realne to pojedyncze zdarzenia i uczucia, a nie zgrabna sekwencja. Szukam w kinie równowagi między tym co wytłumaczalne i tym co obnaża tajemnicę istnienia. Uważam za potrzebne zakorzenienie w prawdziwym świecie pod kątem budowania sylwetki postaci i zdarzeń, jak i scenografii, kostiumów, charakteryzacji. Poprzedzając proces obserwację świata i dokumentację uznaję za warunek konieczny. Istotne jest prawdopodobieństwo oparte na podobieństwie do życia, ale i własne spojrzenie na obserwowany wycinek świata. Osobista perspektywa tworzy formę filmu, która ogranicza losowość

świata, ale nie zapomina o jego złożoności. Aktorzy ciekawią mnie ci nieodkryci, nieopatrzni, odważni w swej nieświadomości i gotowości na nieznanne. Przekonuje mnie metoda niezdradzania aktorowi scenariusza i zaskakiwanie go wydarzeniami przed kamerą w oczekiwaniu na naturalne reakcje. Interesują mnie także aktorzy nieprofesjonalni posiadający osobowość ekranową, oryginalność i własne przeżycia, z którymi film może pracować. Dialogi minimalne, momentami informacyjne, momentami wrazeniowe, przypadkowe. Obrazowanie i udźwiękowienie nie wychodzące na plan pierwszy, pracujące na rzecz świata emocjonalnego bohaterów. Podobnie jak intryga filmu, która powinna stanowić pretekst do opowieści o człowieku, a nie łamigłówkę intelektualną. Istotny jest rytm filmu będący wyrazem osobowości twórcy podporządkowany nie akcji, a złożoności świata przedstawionego. Poszukuję w filmie miejsc, w których poczucie bezsilności twórcy spotyka się z poczuciem kontroli.

## Prawdopodobieństwo i tworzenie

Teoretyzuje się na zupełnie innym umysłowym poziomie i w odmienny sposób, aniżeli tworzy. Tym bardziej gdy w swoim działaniu artysta wyznacza nowe metody i kierunki, nie chcąc być zamkniętym w okowach teorii. Andriej Tarkowski tak opowiadał o swojej twórczości: „Nigdy nie tworzę alegorii. Tworzę swój własny świat. Świat ten nie oznacza czegoś szczególnego. Po prostu istnieje, nie ma żadnego innego znaczenia. Myślę, że symbol i alegoria okradają artystę. Twórca powołuje obraz, który wyraża, odsłania życie takim, jakie ono jest. Nie jest to bajka, jak u Ezopa. Taki rodzaj postępowania byłby zbyt prymitywny nie tylko dla sztuki współczesnej, ale dla sztuki w jakimkolwiek czasie. Obraz artystyczny ma niezliczoną ilość znaczeń. Podobnie jak niezliczoną ilość znaczeń niesie ze sobą życie. Obraz zamieniony w symbol nie może być analizowany. Kiedy tworzę swoje obrazy, nie stosuję żadnego rodzaju symbolizmu. Pragnę stworzyć obraz, a nie symbol. Dlatego nie wierzę w interpretacje znaczeń nałożonych na moje obrazy. Nie interesuje mnie poruszanie wąskich kwestii politycznych lub społecznych. Pragnę stworzyć obrazy, które w jakimś stopniu dotkną duszy widza”<sup>85</sup>.

Dzieła nie mają natury stabilnej, statycznej, jednoznacznej, opartej na regułach. Proces tworzenia jest złożony, będący w niejednostajnym ruchu, zmierzający meandrami, czasem po omacku, do przeczuwanego końca. Aktowi tworzenia bliżej do kategorii niepewności, wahania, zmienności czy braku, niż do zasady, ramy, środków artystycznych czy poetyki. Nie zmienia to faktu, że końcowy twór ma znamiona spójności, ale ich źródłem były poszukiwania, a nie zastana koherencja. Jeśli artysta myśli jedynie o tym jaki efekt chce wywrzeć na odbiorcy i robi to przy pomocy schematów oraz innych miarek zatrzyma się w swoim przekazie na poziomie ogólności. Sztuka jest zjawiskiem ruchomym, rozciągniętym na osiach wertykalnych, gdy poszukuje wyższych sensów i horyzontalnych, gdy szuka adekwatnych narzędzi. Artyści, tak jak odbiorcy, uczą się obsługi narzędzi poprzez kontakt ze sztuką. Doświadczający dzieła widz postępuje według wyuczonych sposobów determinowanych przez gust, przyzwyczajenia czy kulturę. Obcowanie z filmem polega na rozumieniu i zagubieniu,

85 Andriej Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1989, s. 48-49.

poczuciu obcości i współprzeżywaniu, na wchodzeniu w role i identyfikowaniu się, rozgrywa się w horyzoncie składającym się z wielu różnych dyskursów – wewnątrz filmowych, intertekstualnych i pozafilmowych. Podczas styku ze sztuką ma miejsce współdziałanie dzieła i odbiorcy uzbrojonego w znajomość konwencji, który z początku usiłuje zdekodować komunikat, a dalej tworzy własną wersję stworzonego świata.

Perspektywa twórcy jest częstokroć intuicyjna. Trudno oczekiwać, że istnieje uniwersalne narzędzie do pomiaru wiarygodności, do którego można się odwołać. Dlatego twórca odwołuje się do własnego odczucia tego co możliwe i niemożliwe, nie myśląc zanadto o tym, czy odbiorca będzie miał podobne wrażenia. Niejednokrotnie w ogóle się do tych kategorii nie odwołuje, podążając za intuicją i twórczym pędem. Często autor bezwiednie korzysta z pewnych schematów, które weszły do jego przestrzeni odbiorczej i stworzyły bądź zaczęły współgrać z jego sposobem rozumienia narracji. Paradoksem indywidualności ludzkiej, która chce się wyraźnie zaznaczać w społeczeństwach demokratycznych, jest fakt, że podwaliny unifikującej ludzi kultury, religii czy polityki, przez tysiąclecia weszła do naszych genotypów. Dlatego robiąc film w Polsce według własnych, egocentrycznych przekonań może być on pojmowany na drugim końcu globu. Taki jest efekt tworzenia ogólnoludzkiego ładu świata.

Podejmując zagadnienie prawdopodobieństwa w narracji filmowej poruszam się po powierzchni kodowania i rozkodowywania. Każdy z tych procesów poza pewnymi cechami racjonalnie nakreślonymi, jest przede wszystkim doświadczeniem jednostkowym. Dlatego warto je rozważyć na konkretnym przykładzie i w indywidualnej praktyce. Moje przeczucia na temat własnego filmu mogą stać w sprzeczności z innym odbiorcą. W tej wielości interpretacji, niemożności zrównania odbiorów do jednego mianownika, tkwi istota sztuki, w której widz spotyka się poprzez kontakt z innym, z samym sobą.

Bohaterką *Over the Limit* jest Margarita Mamun, dwudziestoletnia gimnastyczka artystyczna, reprezentantka mistrzowskiej i podziwianej kadry rosyjskiej. Zdecydowałam się aby obserwować jej przygotowania do najważniejszych zawodów w karierze sportowca – Igrzysk Olimpijskich. Wierzyłam, że roczny fragment z życia Margarity pozwoli na stworzenie zamkniętej struktury narracyjnej, która otworzy przestrzeń do interpretacji.



Przechodząc do analizy własnej pracy pod kątem prawdopodobieństwa zdawałoby się, że sam gatunek *non-fiction* jest gwarantem obcowania z prawdą. Współczesny, przebudźcowany człowiek, wystawiony na działanie *fake newsów* podświadomie poszukuje autentyczności w opowieściach z życia wziętych. Fikcja błędnie została utożsamiona z kłamstwem, a dokument stał się przestrzenią prawdy. Jest to podział wielce fałszywy, w którym sztuka się nie mieści. Formy filmu dokumentalnego są nieskodyfikowane i zależne od twórcy. Sam gatunek nie może uzurpować sobie prawa do bycia w bezsprzecznej referencji do faktów. Jeśli tak się dzieje to mamy do czynienia z manipulacją, a od niej zdecydowanie w swojej pracy stronię. Niemniej rozważając przykład *Over the Limit* nie należy lekceważyć ontologicznego statusu bohaterów, wydarzeń i przestrzeni, stanowiących w pełni sprawdzalne potwierdzenia wiarygodności. Margarita Mamun wraz ze wszystkimi osobami ukazanymi w filmie autentycznie istnieją. Tak samo jak wszelkie imprezy publiczne wydarzyły się naprawdę w tych przestrzeniach i z tą publicznością, którą zarejestrowała nasza kamera wraz z dźwiękiem, co pozwala mówić o pełnym wymiarze przestrzeni diegetycznej. Istnieją nagrania z zawodów, na których telewizyjne kamery uwieczniły przez przypadek nasz proces filmowania, co mogłoby stanowić dowód w sprawie o autentyczność. Mój film jednak zasadniczo różni się od relacji telewizyjnych z tych samych wydarzeń. Po pierwsze w sposobie filmowania, które w naszym przypadku ma formę subiektywizującą, a nie obiektywizującą. Po drugie zbierany materiał nie funkcjonuje jako relacja sportowa, tylko element konstrukcji filmu. Swobodnie używam materiałów z kolejnych zawodów, żonglując nimi w taki sposób, by zbudować dramaturgię i zbliżyć się do przeżyć głównej bohaterki. Nigdy nie zależało mi na zrobieniu filmu sportowego. Szukałam czegoś więcej: metafory, która dotyczyłaby kwestii humanistycznych.

To zbliżenie do prawdy rozumiane na banalnym poziomie ontologii jest nęcące, jednak nie bierze pod uwagę formy filmowej i perspektywy autora, traktując kino dokumentalne jako bezpośrednią rejestrację zdarzeń. Dodatkowo brak ontologicznego statusu postaci nie tworzy automatycznie wrażenia nieautentyczności czy fałszu, o czym może świadczyć film *Nawet nie wiesz jak bardzo Cię Kocham* Pawła Łozińskiego, w którym reżyser nadał bohaterkom niezwiązanym ze sobą role matki i córki. Obserwowane tendencje do gloryfikacji sztuki ze względu na rzekomą

autentyczność oraz odchodzenie od metafory i paraboli budzą mój lęk. Dosłowność grabieży kino dokumentalne, będąc równie groźną co manipulacje. Przekonanie, że wszystko co jest, może stać się tematem filmu tylko dlatego, że istnieje, może być dla sztuki szkodliwe. Wartość filmu tkwi w odnalezieniu bohatera bądź sytuacji, które będą stanowiły pretekst do stworzenia formy umożliwiającej wybicie się na poziom metafory.

Równolegle do wyboru tematu stoją decyzje formalne i intuicje autora determinujące sposób realizacji. Sama w swej nieznaczej twórczości pozostaje wierna temu co przynosi życie i bohater, oddając się cierplivej obserwacji unikającej inscenizacji. Sądzę, że ta metoda, w połączeniu z rezygnacją z odautorskich komentarzy czy narracji poza kadrowej, oddaniem głosu bohaterom i sytuacjom najpełniej wytwarza wrażenie prawdy. Z tego względu tak mocno zawierzam w czystość obserwacji rzeczywistości i w taki sposób pracowałam nad *Over the Limit*. Zawsze krok w krok z biegiem losu Margarity, w pogoni za uwiecznieniem realności, pokorna wobec opóźnień i niedoskonałości. Nie zawsze na czas, nie zawsze w pełni, ale zawsze jednokrotnie i nieinwazyjnie przyglądałam się bohaterom, nasłuchiwałam i zapisywałam. Ten sposób pracy i bycia w świecie jest jednocześnie najciekawszym punktem wyjścia do tworzenia własnych interpretacji na jego temat.

Zdaję sobie sprawę, że moje purystyczne podejście obserwacyjne jest jednym z wielu, choć myśląc chociażby o Siergieju Dworcowowie nieodosobnione. Przekonanie o konieczności ingerencji w świat bohatera jest powszechną praktyką obecną w większości filmów dokumentalnych, także tych pracujących z metodą obserwacyjną (np. *Pierwsza miłość*, w której reżyser Krzysztof Kieślowski aranżował bohaterom życie bez ich wiedzy w postaci m.in. rewizji milicji czy pomocy w przydziale mieszkania czy we wspomnianej już twórczości Marcela Łozińskiego). Niebezpieczeństwem inscenizacji realizowanej bez wyczucia jest demaskacja manipulacji autora i zakłócenie biegu zdarzeń. To moje umiłowanie do autentyczności nie bierze się z braku wyobraźni, fantazji czy osobistego stosunku do obserwowanego świata. Przeciwnie. Wierzę, że oddając opowieść bohaterom buduję uniwersalny fundament, który następnie wypełniam swoimi wyobrażeniami i uczuciami. Ingerowanie w głos bohatera, zakłócanie go swoim spojrzeniem, jest strategią zupełnie mi obcą, budzącą skojarzenia z takimi zjawiskami jak utylitaryzm, arogancja, zamknięcie na różnorodność świata,

skłonność do uproszczeń, chęć przejęcia kontroli nad światem. Tej oceny nie kieruję do twórców w ten sposób działających, tylko tłumaczę swoją motywację. Spotkanie z *innym* tworzy polifoniczność sztuki, której nośnikiem są najczęściej bohaterowie. A uczciwą obserwację uważam za drogę dotarcia do głębi rzeczywistości.

Po przyjęciu metody czystej obserwacji, przysłała decyzja dotycząca punktu widzenia kamery. Chcąc wytworzyć empatyczną więź między widzem i główną bohaterką przyjęliśmy intuicyjnie perspektywę subiektywizującą. Wprowadzam ten sposób narracji już w pierwszej minucie filmu, kiedy to kamera dosłownie podąża za Margaritą i wchodzi z nią na scenę wydarzeń. Do końca opowiadania pozostaję konsekwentna w utrzymaniu tej perspektywy, wspieranej przez udźwiękowanie filmu, w którym widz słyszy to, co mówi i słyszy bohaterka. Skupiając uwagę widza na Margaricie zarządzam spojrzeniem odbiorców oraz tworzę pozór niezapomnianej, pierwszoosobowej opowieści. Chęć bycia wierną wobec rzeczywistości wraz z oddaniem perspektywy bohaterce poniosły za sobą samowolnie trzecią decyzję w postaci pracy kamery z ręki zapewniającej maksymalną mobilność i świadczącej o spontanicznej pracy opowiadającej się wobec rzeczywistości.

Posiadanie niezakłóconego dostępu do bohatera tworzy wrażenie bycia częścią jego zdarzeń. Tym bardziej gdy kamera towarzyszy bohaterom w miejscach dla widza niedostępnych. W pełni tego świadoma, czerpałam z ekskluzywnego dostępu do bohaterek i prezentowałam go w sposobie pracy kamery. Dobrym tego przykładem jest sekwencja otwierająca film. Od początku jesteśmy z kamerą za kulisami, w przestrzeniach dostępnych tylko dla zawodniczek, niedostępnych dla prasy, udowadniając w ten sposób nasz nieograniczony akces do świata Margarity. W tle dzieje się życie, a w niezwykle bliskiej odległości widać oraz słyszą pełne emocji i skupienia Margaritę i Aminę przygotowujące się do startu. Kamera podgląda je zza pleców i zza kotary, co dodatkowo wzmacnia efekt prawdziwości, świadcząc o nieświadomości bohaterek do bycia obserwowanych. Brak świadomości zapewnia o niemodyfikowaniu zachowań ze względu na obecność kamery. Kolejne ujęcie, w którym przechodzę na przeciwną perspektywę, ukazując bohaterkę *en face*, ponownie zapewnia widza o niezwykłym dostępie i tworzy wrażenie ukazania całej prawdy o Margaricie z bliska. Także sekwencja wykonania układu przez gimnastyczkę, obserwowana z punktu widzenia Aminy, pozwalająca na spojrzenie naszym obiektywem w obiektywy kamer

telewizyjnych i aparatów reporterów świadczy o unikalnej, subiektywizującej perspektywie. A sposób prowadzenia kamery z ręki w przypadku rejestracji sportowych Mistrzostw Świata sygnalizuje opowieść o człowieku, a nie o umiejętnościach zawodniczki. W tej sekwencji, podobnie jak we wszystkich innych sekwencjach zawodów i treningów, korzystam z diegetycznej muzyki, którą dramatyzuję poprzez regulację poziomów głośności i barwy, tworząc ekwiwalent świata wewnętrznego bohaterki.

Pozostawanie blisko z kamerą utożsamiane jest z pokazywaniem prawdy i mówieniem w imieniu bohatera. Bezpośrednie patrzenie na postać w działaniu to intuicyjnie wystarczający dowód na ontologiczną autentyczność zdarzeń. I choć mówię to z przekorą, to w istocie byliśmy *in medias res* z kamerą, o czym świadczy sposób prowadzenia kamery z ręki i częste użycie obiektywów o ogniskowych 35-50 mm. Film oparty na czystej obserwacji nie jest realizowany podług scenariusza. Efektem spontanicznego reagowania na rzeczywistość mogą być sceny o charakterze fragmentarycznym. Przykładowo rozmowa rozpoczynająca się w siódmej minucie filmu, jak wszystkie inne sceny złapana na gorąco, jest niedoskonała pod kątem realizacyjnym właśnie ze względu na swoją autentyczność. Reakcja Margarity na wzmagający się konflikt w formie wypowiedzi, że jest wojowniczką, dzieje się w momencie zmiany punktu widzenia kamery. Dzięki temu, że kamera pracowała zawsze przy takich scenach w trybie ciągłym, moment został zapisany. Ten rodzaj przypadkowości i niedoskonałości jest świadectwem realności. Rzeczywistość jest złożona z drobnych, porzucanych elementów, które człowiek jednoczy w poszukiwaniu sensów. Z natury swojej jest chaotyczna, niepełna i fragmentaryczna, dlatego odwołanie się do efektów oddających te cechy może wzmocnić wrażenie prawdziwości.

Szcątkowość scen może też wynikać z ograniczonego dostępu czy decyzji etycznych. W przypadku *Over the Limit* odczuwałam, że wątek umierającego ojca Margarity nie powinien być całkowicie dostępny dla mnie i widzowi. Postanowiłam zrealizować konieczne minimum do opisu źródła niezwykłego cierpienia i poświęcenia bohaterki w imię kariery. Owa fragmentaryczność tego wątku w moim odczuciu dodatkowo uprawdopodobnia sytuację, która ze względu na swoją prywatność lepiej gdy jest niedopowiedziana. Dodatkowo wierzę, że stosowanie w sztuce fragmentaryczności ma większą moc metaforyczną ze względu na swoją referencję wobec rzeczywistości. Uważam, że nie stawianie jasnej tezy odpowiadającej na pytania

*dlaczego?* i otwarcie przestrzeni interpretacyjnej dla widza, również zbliża dzieło do skomplikowania świata.

Niezwykle istotny dla efektu prawdopodobieństwa w *Over the Limit* jest sposób zachowania bohaterów przed kamerą, która zupełnie ich nie krępuje. Zachowują się tak, jakby nikt z zewnątrz na nich nie patrzył. Nieocenzurowana brutalność trenerek, ich impulsywność, naturalny język wraz z pomyłkami i zawartością emocjonalną, bezpośredni kontakt ze światem zewnętrznym, szerokie spektrum emocji i życiowych doświadczeń głównej bohaterki pokazywanej bez scenicznego makijażu, niedbale ubraną, w połączeniu z całkowitą ignorancją wobec kamery pozwala na nieskrępowane wejście w opowieść i wzmocnienie odczucia podglądania dziejącej się rzeczywistości. Obojętność wobec kamery wynikała między innymi ze specyfiki środowiska i bohaterek, których nadrzędny cel nie był przysłaniany przez żaden inny czynnik. Moja postawa pokory i pozostawania w cieniu wraz z zaufaniem ze strony bohaterek ten efekt wzmocniały. Aspekt wpływu obecności kamery na życie bohaterów jest dla mnie źródłem wielu refleksji na poziomie etycznym. Do tej pory uważałam, że jest on nieodłączny i nieuchronny, co praca w Rosji zweryfikowała.

Surowiec filmowy, który stwarzałam był autentyczny, choć nie obiektywistyczny. Do tego podążanie za Margaritą w różnych sferach jej życia, zarówno zawodowych (treningi, zawody, rehabilitacja), jak i prywatnych (odpoczynek w pokoju, rozmowy z partnerem, wizyty w domu), stworzyło wrażenie intymności i szczerości. Bycie blisko jednostki to prezentowanie jej pełni autonomii i wyjątkowości, zagłębienie życia prosto w oczy. Widz chętnie wchodzi w spojrzenie na świat za pośrednictwem bohatera. Ta perspektywa wydaje mi się naturalna i wiarygodna. Widząc człowieka podobnego do siebie potrafi się z nim zidentyfikować. Traktując Margaritę jako pełnokrwistą osobę buduje z nią silną więź opartą na empatii, która z kolei umożliwia zawierzenie w filmową opowieść. Obok wrażenia prowadzenia narracji pierwszoosobowej i pozostawania blisko bohaterki, identyfikację widza z Margaritą ułatwia prezentacja jej jako osoby niedoskonałej, która przegrywa i nie zaspokaja oczekiwań tych, od których zależy.

Siła empatii zaciera granicę pomiędzy widzem, a narratorem, którym wbrew pozorom nie jest Margarita, tylko ja wraz z współtwórcami filmu. Odwołanie do emocji

odbiorcy możliwe za pomocą subiektywizujących efektów prawdopodobnościowych służy zatem zatuszowaniu obecności autora. Bowiem to ja obserwuję bohaterkę i silnie z nią współodczuwając, przepuszczam jej doświadczenie przez swoją emocjonalność, która we współpracy z aparatem myślowym, staje się sitem przez które filtruję subiektywną opowieść o gimnastyczce. Innymi słowy słucham tego co Margarita mówi i patrzę na nią, ale na pewne słowa pozostaję głucha, a niektórych rzeczy nie dostrzegam. W tym rozumieniu bohaterka nie snuje narracji pierwszoosobowej, w której stawia sama siebie w centrum świata, tylko to ja ją w nim sytuuję. Sądzę, że moje prywatne doświadczenia gimnastyczne sprawiają, że znając realia środowiska oraz współodczuwając z bohaterką, jestem w stanie oddać jej stan psychiczny, odwołując się do własnych wspomnień. Niemniej nie rezygnuję ze starań pełniejszego zrozumienia świata, o którym opowiadam. Zwracam się jednocześnie do wewnątrz i na zewnątrz. Dzięki zapośredniczeniu za pomocą mojego spojrzenia, które to z kolei jest zapośredniczone przez oko operatora i kamery, opowieść Margarity staje się uniwersalna, wychodzi poza alienujący egocentryzm i umożliwia wymiar paraboliczny. Jednocześnie ja z moim egocentryzmem chowam się za doświadczeniem postaci. Proces tworzenia filmu dokumentalnego polega według mnie na przejściu doświadczenia bohatera, które autor internalizuje i tworzy w sobie. Naturalny dystans wynikający z faktu, że Margarita nie jest mną, w połączeniu z silną empatią, powodują głębokie doświadczenie, rozumiane jako wielowymiarowe spojrzenie na dziejący się w świecie łańcuch zdarzeń. Sama obserwacja zdarzeń nie oznacza doświadczenia, ono zachodzi gdy człowiek potrafi je zinterpretować i nadać mu wyższy sens. Zadaje pytania i zauważa system połączeń. W ten sposób tworzy narrację o świecie, która jest „porządkowaniem w czasie nieskończonej ilości informacji, ustalając ich związki z przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, odkrywaniem ich powtarzalności i układaniem ich w kategoriach przyczyny i skutku”<sup>86</sup>. W umiejętności przeżycia doświadczenia bohatera, w którym udział biorą rozum i emocje, tkwi dla mnie sedno twórczości dokumentalisty, którą cechują subiektywizm i pragnienie wykraczania poza perspektywę bohaterów i autora.

Gdyby bohaterka zrobiła film sama o sobie, różniłby się pod każdym względem od tego zrobionego przeze mnie, również na poziomie wyższych piętér znaczeniowych.

86 Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 277.



Powodem tego jest sposób interpretacji dziejących się zdarzeń. Tu się zasadza ontologiczna kwestia prawdziwości filmu dokumentalnego. Jak ją rozstrzygnąć? Czy świadectwo aprobaty bohaterów dla końcowego kształtu filmu jest przekonującym argumentem? Czy osobiste doświadczenia postaci można rozpatrywać w kategoriach prawdziwości? Czy w przypadku indywidualnych przeżyć i społecznych interakcji nie mamy do czynienia zawsze z interpretacjami?

Na poziomie lokalnym wszelkie zdarzenia ukazane w *Over the Limit* mają wymiar prawdopodobnościowy niezależnie od poziomu ontologicznego. Wyliczając chronologicznie sekwencje filmu można je nazwać rozpoznawalnymi dla widza schematami: wzięcie udziału i przegrana w zawodach sportowych, udzielenie wywiadu dla telewizji, gimnastyczka będąca we władaniu swoich dwóch trenerek, autorytarny system sportowy, używanie przemocy psychicznej wobec podopiecznej, reżim treningowy, związek miłosny na odległość, sposoby opieki medycznej profesjonalnego sportowca, posiadanie relacji rodzinnych i miłosnych, obserwacja spektrum emocji bohaterki, następujące po sobie porażki sportowe, pogłębiający się konflikt z trenerką, pogłębiające się zmęczenie psychiczne i fizyczne, chwilowe przerwanie złej passy, świętowanie urodzin, kontuzja stopy, otrzymanie informacji o chorobie ojca, przeżywanie choroby ojca, kolejna przegrana na zawodach, wzmocnienie psychiczne od trenerki, ostateczne przygotowanie do Igrzysk Olimpijskich, pożegnanie ojca, podróż do Brazylii, krańcowe wyczerpanie, zwycięstwo na Igrzyskach. Widzowie rozpoznają te sytuacje na podstawie powszechnej wiedzy i podobieństw do świata, z którym się stykają. W ten sposób opowiadając o jednostkowym przypadku Margarity, opowiadam o sprawach uniwersalnych – wyzwaniach, staraniach, marzeniach, przegranych, stratach, miłości, śmierci, cenie sukcesu, uwięzienia, cierpieniu czy spełnieniu. Także umieszczone na końcu filmu napisy informujące o śmierci ojca i odejściu Margarity ze sportu mają znamiona prawdopodobnych, co umożliwił poziom globalny, czyli struktury filmu.

Posługując się metodą obserwacyjną i pracując z autentycznymi bohaterami w ramach sytuacji, które dzieją się swoim torem, na które kamera nie ma wpływu – tworzę materiał do budowy struktury narracyjnej. To na jej globalnym poziomie można mówić o zabiegach uprawdopodobniających, pozostawiając na równoległym torze kwestie ontologiczne i gatunkowe. Przy obserwacyjnym sposobie realizacji układ

strukturalny tworzę na etapie montażu, konstruuując sceny z materiałów setkowych, jak i realizowanych w różnych dniach, które ze względu na zawartość wizualno-znaczeniową mogą tworzyć całość na zasadach syntezy i konglomeratu. Przykładowo sekwencja przyjazdu Margarity do domu w trzydziestej pierwszej minucie filmu składa się z pięciu różnych dni zdjęciowych realizowanych na przestrzeni siedmiu miesięcy, a ostatni trening przed Igrzyskami Olimpijskimi powstał z materiałów z tygodnia zdjęć. Niespodziewana scena zabawy w wodzie przed końcem filmu oraz wszystkie nielogiczne, subiektywizujące sekwencje, w których występuje zmieniony klatkarz tworzą naddatek emocjonalny, znaczeniowy i ontologiczny. Szukałam takich nieoczywistych zestawień odrywających narrację od porządku przyczynowo-skutkowego.

Końcowy układ filmu jest rzecz jasna konsekwencją wielu decyzji podjętych przed i w trakcie zdjęć, takich jak wybór bohaterki (oparcie narracji o Margaricie na trójką relacji między nią i dwiema trenerkami), wybór czasu i miejsc zdjęć (przewidywanie, które elementy z życia bohaterki potrzebne są do zbudowania narracji), sposób fotografowania (maksymalna mobilność kamery i maksymalnie skrócony dystans wobec Margarity, bycie czujnym na wszelkie ruchy dziejące się wokół i wewnątrz niej, współodczuwanie, *współoddychanie* z nią, ruch kamery jest motywowany ruchem bohaterki, praca przy pomocy jednej kamery, której zadaniem jest jak najpełniejszy opis zdarzeń przy wielości kątów patrzenia), oparcie się jedynie na naturalnym świetle (co pogłębia wrażenie autentyczności), metoda obserwacyjna (brak inscenizacji, materiał pozbawiony komentarzy, wywiadów, stanowiący rodzaj opisów zdarzeń). Dopiero na etapie kondensacji materiału w montażowni potrafiłszy z montażystą zobaczyć w materiale film. Ten proces porównałabym do odkrywania ustalonego przez pewne siły ładu, który uczę się zauważać. Te siły to połączenie talentu realizatorów, mojej intuicji i kompasu rzeczywistości. Jest w nich jednak doza świadomości poruszania się w określonej formie opowieści i tworzenia doświadczenia audiowizualnego.

*Over the Limit* jest klasycznie skonstruowanym filmem trzyaktowym korespondującym z teorią Davida Bordwella. Po prezentacji bohaterki i jej świata we wstępie podczas Mistrzostw Świata, w ósmej minucie zostaje przedstawiony główny problem – nie spełnia oczekiwań trenerki od której całkowicie zależy jej kariera i musi zawalczyć o swoją pozycję, by spełnić życiowe marzenie podjęcia walki o Olimpijskie złoto. Dalsza część pokazuje zmagania na drodze ku osiągnięciu owego celu, walkę

z przeciwnościami losu, rywalizację z koleżanką z klubu, momenty porażek gdzieś-  
niegdzie przerywane chwilami oddechu i radości, po to aby na końcu, wbrew ocze-  
kiwaniom widza zobaczyć zwycięstwo Margarity na Igrzyskach wraz z jego wysoką  
ceną. Ten układ odwołujący się do klasycznych schematów narracyjnych pomaga  
wiedzowi w zagłębieniu się w opowieść filmową, bez odwołań ontologicznych, które  
mimowolnie pobrzmiwają w umyśle widza. Odbiorca przenosi się w doświadczeniu  
na poziom obcowania z konstruktem, o tyle zadowalającym, że zapewniającym czytel-  
ność schematu. Przy tak zamkniętej strukturze fabularnej zasadne jest wspomniane  
w II rozdziale stwierdzenie mówiące o tym, że *im bardziej odbiorca ma świadomość, że  
obcuje z fikcją, tym bardziej jasna staje się dlań jej prawda*. O fikcyjności filmu świadczy  
też jakość wizualna i kolorystyka filmu, które swoją precyzją i atrakcyjnością kojarzą  
się z efektami pracy fabularnej.

Na poziomie fikcyjnym koresponduje z widzom także dziwność i tajemniczość  
rosyjskiego systemu sportowego. Ośrodek szkoleniowy pod Moskwą to najbardziej  
prestiżowe, podziwiane i jednocześnie zamknięte na świat zewnętrzny centrum gim-  
nastyczne. Miejsce hermetyczne, strzeżone drutem kolczastym, nie dopuszczające  
kamer, prasy i jakiegokolwiek krytyki, będące centrum niezwykle skutecznego syste-  
mu produkującego gwiazdy światowej sławy. Rosjanki szkolone w tym miejscu od  
kilkudziesięciu lat zdobywają wszystkie złote medale. Już sama ta wiedza, kłóca się  
ze zdroworozsądkowym prawdopodobieństwem powoduje aby patrzeć na ten świat  
i ich wyrazistych przedstawicieli z dozą zdziwienia.

Opowieść filmową napędzają działania bohaterki ku celowi oraz jej emocje.  
Skupienie na Igrzyskach Olimpijskich jest jednocześnie podstawowym napę-  
dem działania wszystkich bohaterek, przez co pozostałam blisko rzeczywistości.  
Ciągłość przyczynowo-skutkowa oraz konsekwencja emocjonalna tworzą wrażenie  
wewnętrznej spójności tworząc poczucie ładu. Ta spójność tworzy efekt wiarygod-  
ności. Równoległość świata zawodowego, prywatnego i emocjonalnego mają two-  
rzyć pełnowymiarowy obraz Margarity, która staje się dostępna widzowi. Tak samo  
sylwetki innych bohaterów są stworzone z zamiarem wytworzenia rodzaju syntezy  
i czytelności. Można powiedzieć, że stworzyliśmy rodzaj typologii postaci – Margarita  
jako kopcuszek i dorastające dziecko, Irina Viner jako bezwzględna cesarzowa zdol-  
na do wszystkiego, Amina Zaripova jako wasal pragnący wyzwolenia i figura matki

Margarity, Yana Kudryavtseva jako rywalka i przyjaciółka. Ta wyrazistość i określoność ułatwia widzowi rozumienie opowieści i wzniesienie jej na uniwersalny poziom znaczeniowy.

Wybrane w montażowni fragmenty służą większej strukturze i nabierają sensów na stykach. W stworzeniu tego układu adekwatność do dziejowej prawdy, chronologia zdarzeń bądź spójność przestrzenna nie były dla mnie wartościami arbitralnymi. I tak przykładowo Margarita w dziewiątej minucie wychodzi z pokoju w Moskwie, by wejść na trening w Tel Avivie, podczas którego chwilami teleportuje się znów do Moskwy i wraca do Tel Avivu. Takie szczegóły nie mają dla mnie znaczenia, podporządkowuje je większej strukturze w ramach realności życia bohaterki.

Niezwykle charyzmatyczna i wyrazista osobowość Iriny Viner przysparzała mi podczas montażu zmartwień czy widz nie znający mentalności rosyjskich milionerek uwierzy w jej styl bycia. Zapewne na potrzeby filmu fabularnego byłaby postacią za mało zniuansowaną, momentami wręcz karykaturalną ze względu na swoje okrucieństwo. Starania złagodzenia jej wizerunku nie mogły się udać ponieważ nie posiadałam odpowiednich materiałów źródłowych. Pozostało zaufać rzeczywistości i spotęgować efekt dziwności działający na zasadzie kumulującej się niezwykłości tworzącej wymiar prawdy.

Znając punkt wyjścia bohaterki i punkt dojścia – przegrywająca gimnastyczka i Mistrzyni Olimpijska – dość swobodnie dysponowałam materiałem, kładąc nacisk na przeszkody w osiągnięciu celu i niwelując chwile radości. Było to konsekwencją mojego widzenia sytuacji życiowej bohaterki. Zdaję sobie sprawę, że inny twórca mógłby być bardziej czuły na tę drugą stronę. Jednocześnie gdyby Margarita nie stała się Mistrzynią Olimpijską, to ilość porażek po drodze zapewne bym zniwelowała, tak aby zapanować nad tonem i przesłaniem. Natomiast gdybym z tej historii tworzyła film fabularny to unikałabym zaskoczenia, z którego skorzystałam przy realizacji filmu dokumentalnego. Nie zdecydowałabym się w filmie fabularnym na zwycięstwo kopciuszka, bojąc się, że wchodzę w świat prawdopodobieństwa pozbawiony. Parasol ochronny ontologii zdarzeń pozwolił mi na wierność wobec moich obserwacji i wyostrzenie efektu zaskoczenia w finale filmu. Niespodzianka o tyle wiarygodna, że podparta faktami, ale i empatią widza, który chętnie przyzna zwycięstwo uęczonej, niedocenionej, wiecznie przegrywającej sympatycznej dziewczynie, której

ojciec śmiertelnie choruje. Poruszanie się w ramach schematycznie rozpoznawalnego gatunku dokumentalnego, pracującego z tkanką rzeczywistości, która przekracza granice ludzkiej intuicji i mądrości, pozwala na grę w wachlarz możliwości. Wiedząc, że rzeczywistość wymyka się schematom narracyjnym można pozwolić sobie na *licentia poetica*, którą obronią fakty. Dlatego powtórzę, że każdy film bez względu na gatunek i metody realizacji jest fikcją.

## Zakończenie

Na przestrzeniach dwóch części owej pracy – teoretycznej (rozdziały I-V) i analitycznej (rozdział VI) usiłowałam przekazać mój punkt widzenia na temat prawdopodobieństwa w filmie. W pierwszej części pozwoliłam sobie na swobodne dywagacje, sięganie do literatury, filmoznawstwa i rozmów z reżyserami. Moim celem była próba syntezy zagadnienia. W drugiej skorzystałam z wcześniejszych poszukiwań i dokonałam analizy własnego filmu *Over the Limit* pod kątem kategorii prawdopodobieństwa. Starłam się spojrzeć na zagadnienie w sposób szeroki: od poziomów lokalnych po globalną strukturę filmu. Przez pojedyncze zdarzenie, bohatera wraz ze sposobem zachowania, sposób opowiadania, pracę kamery, źródła inspiracji, po montaż, schemat narracyjny i gatunek. Wierzę, że każdy z tych poziomów ma swój udział we wrażeniowej percepcji widza, podobnie jak przypadkowość i nieschematyczność opowiadania.

Czy teraz zawierzyłabym profesorom wątpiącym w powodzenie filmu na temat hermetycznych przeżyć? Czy ich poczucie, że proponowana sytuacja *nie mieści im się w głowie* stanowiłaby dla mnie argument ostateczny? Na poziomie ogólnym nie. Szukałabym spojrzenia i wynikającej z niego formy, która pozwoliłaby poprzez opisanie pewnego zjawiska na opowieść o wycinku prawdy o człowieku i jego świecie. Po pierwsze istnieją zabiegi uprawdopodobniające, pomagające widzowi zrozumieć opowieść, po drugie wierzę w wewnętrzną potrzebę i przeświadczenia autorskie do tworzenia jednostkowej partytury filmowej.

Zamykam tę pracę mając poczucie, że zbliżyłam się do źródeł omawianego przeze mnie zagadnienia tak na poziomie teoretycznym, jak i analitycznym. Zbliżyłam, ale nie wyczerpałam tematu, którego granice stanowi zbiór wszystkich dzieł filmowych i ich indywidualnych percepcji. Zapewne przy następnych działaniach twórczych, jak i kontakcie z dziełami innych autorek i autorów, będę miała nowe refleksje na temat prawdopodobieństwa w opowiadaniu filmowym, niezmiennie wierząc, że rzeczywistość wraz z twórczością są w ciągłym ruchu.



## Bibliografia

### Książki:

1. Arystoteles, *Fizyka*, przeł. K. Leśniak, Biblioteka Klasyków Filozofii, PWN, Warszawa 1968.
2. Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Biblioteka Klasyków Filozofii, PWN, Warszawa 1983.
3. Arystoteles, *Retoryka, Poetyka*. przeł. i koment. opatrzył Henryk Podbielski, PWN, Warszawa 1988.
4. Alistair Cameron Crombie, *Style myśli naukowej w początkach nowożytnej Europy*, przeł. P. Salwa, PAN, Warszawa 1994.
5. A. Tyszczyk, J. Borowski, I. Piekarski, *Prawda w literaturze*, KUL, Lublin 2009.
6. Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbior. pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, WUJ, Kraków 2012
7. Honoré de Balzac, *Chłopi*. Przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1948.
8. Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca – Londyn 1980.
9. Flannery O'Connor, *Misterium i maniery. Pisma przygodne*, Karakter, Kraków 2020.
10. Jonathan Culler, *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, w: *Znak, styl, konwencja*. wybr. i wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1977.
11. Karol Dickens, *Nasz wspólny przyjaciel*, przeł. T. J. Dehnel, Warszawa 1971.
12. Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, przeł. A. Wat, PIW, Warszawa 1978.
13. Umberto Eco, *Lector in fabula*, PIW, Warszawa 1994.
14. Edward M. Forster, *Aspects of the Novel*, Penguin, Londyn 1990.
15. Michał Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997.
16. Michał Heller, *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i coda*, Copernicus Center Press, Kraków 2017.
17. Antoni Kępiński *Schizofrenia*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1979.
18. Stanisław Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świecie empirii*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2010.
19. Anna Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.
20. Henryk Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Universitas, Kraków 1996.

21. Henryk Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do naturalizmu*, PWN, Warszawa 1992.
22. Jacek Ostaszewski, *Film i poznanie: wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, WUJ, Kraków 1999.
23. Jacek Ostaszewski, *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999.
24. Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2018.
25. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, *Praktyki opowiadania*, Universitas, Kraków 2001.
26. Iwona NDiaye, Marek Sokołowski, *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*, Adam Marszałek, Toruń 2013.
27. Platon, *Fajdros*, tłum. W. Witwicki, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/platon-fajdros.html>
28. Andriej Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1989.
29. Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.
30. Janusz Wróblewski, *Reżyserzy*, Wielka Litera, Warszawa 2013

#### Czasopisma:

1. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.
2. G. Graff, *Jak nie należy mówić o fikcji*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1983 z.3.
3. M. Hendrykowski, *Obraz filmowy jako dzieło sztuki*, „Przestrzenie Teorii” 2, Poznań 2003.
4. A. Krajewska, *Performatywność reprezentacji*, „Przestrzenie Teorii”, Poznań 2017, nr 28.
5. Z. Mitosek, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, „Przestrzenie Teorii” 1, Poznań 2002.
6. Wiesław Myśliwski, *Słuch absolutny*, Miesięcznik Znak, nr 785, 10/2020.
7. P. P. Pasolini, *Film poetycki*, Kultura Filmowa, 1971, nr 9.
8. *Tygodnik Powszechny*, Kraków 3-10 stycznia 2021, nr 1-2 (3730-3731).

#### Filmy:

1. *89 mm od Europy*, reż. Marcel Łoziński, Polska, 1993.
2. *Argentyńska lekcja*, reż. Wojciech Staroń, Polska, 2011.

3. *Ciche światło*, reż. Carlos Reygadas, Francja/Holanda/Meksyk/Niemcy, 2007.
4. *Dogville*, reż. Lars von Trier, Dania/Finlandia/Francja/Holandia/Niemcy/Norwegia/Szwecja/Wielka Brytania/Włochy, 2003.
5. *Fish Tank*, reż. Andrea Arnold, Holandia/Wielka Brytania, 2009.
6. *Idioci*, reż. Lars von Trier, Dania/Francja/Hiszpania/Holania/Szwecja/Włochy, 1998.
7. *Jestem zły*, reż. Grzegorz Pacek, Polska, 2000.
8. *Krótki dzień pracy*, reż. Krzysztof Kieślowski, Polska, 1981.
9. *Locke*, reż. Steven Knight, USA/Wielka Brytania, 2013.
10. *Magnolia*, reż. Paul Thomas Anderson, USA, 1999.
11. *Nasz czas*, reż. Carlos Reygadas, Niemcy/Francja/Szwecja/Dania/Meksyk, 2018.
12. *Nawet nie wiesz jak bardzo Cię kocham*, reż. Paweł Łoziński, Polska, 2016.
13. *Nienawiść*, reż. Mathieu Kassovitz, Francja, 1995.
14. *Osiemnastka*, reż. Marta Prus, Polska, 2012.
15. *Owning Mahowny*, reż. Richard Kwietniowski, Kanada/Wielka Brytania, 2003.
16. *Over the Limit*, reż. M. Prus, Polska/Niemcy/Finlandia/Brazylia, 2017.
17. *Pianistka*, reż. Michael Haneke, Austria/Francja/Niemcy, 2001.
18. *Pierwsza miłość*, reż. Krzysztof Kieślowski, Polska, 1974.
19. *Powrót*, reż. Andriej Zwiagincew, Rosja, 2003.
20. *Przetłumając fale*, reż. Lars von Trier, Dania/Francja/Hiszpania/Holandia/Islandia/Norwegia/Szwecja, 1996.
21. *Przypadek*, reż. Krzysztof Kieślowski, Polska, 1981.
22. *Selfie*, reż. Agostino Ferrente, Francja/Włochy, 2019.
23. *Szepty i krzyki*, reż. Ingmar Bergman, 1972.
24. *Taksówkarz*, reż. Martin Scorsese, USA, 1976.
25. *Tak to się robi*, reż. Marcel Łoziński, Polska, 2006.
26. *Victoria*, reż. Sebastian Schipper, Niemcy, 2015.
27. *Zwierciadło*, reż. Andriej Tarkowski, ZSRR, 1975.

## Streszczenie

Praca poszukuje odpowiedzi na pytanie jakie właściwości filmu sprawiają, że widz zawiera w stworzoną przezeń rzeczywistość? Co czyni film wiarygodnym? Na przestrzeniach dwóch części pracy – teoretycznej (rozdziały I-V) i analitycznej (rozdział VI) autorka przekazuje swój osobisty punkt widzenia na temat prawdopodobieństwa w filmie.

W pierwszym rozdziale kontekstowym poszukuje genezy i znaczenia terminu prawdopodobieństwa w relacji z przypadkiem. Sięga do kosmogonii, filozofów greckich i matematyki. W drugim rozdziale rozwija myśl o narratologii i literackiej fikcji z perspektywy tematu głównego pracy. W trzecim dokonuje wybiórczego przeglądu stosunków literatów i literaturoznawców do kategorii prawdopodobieństwa zestawiając je z filmem. W kolejnym rozdziale zastanawia się nad naturą percepcji kina. To na jej poziomie można rozstrzygać istnienie prawdopodobieństwa opowieści. Piąty, obszerny rozdział prezentuje zbiór strategii pomagających widzowi w zawierzeniu w przedstawiony świat. Autorka szuka w nim na poziomie strukturalnym źródeł prawdopodobieństwa. Gdziekolwiek przytacza przykłady filmów dokumentalnych bądź fabularnych i przywołuje wypowiedzi autorów kina. Sposób spojrzenia na zagadnienie jest szeroki: od poziomów lokalnych po globalną strukturę filmu. Przez pojedyncze zdarzenie, bohatera wraz ze sposobem zachowania, sposób opowiadania, pracę kamery, źródła inspiracji, po montaż, schemat narracyjny, gatunek, jak i przypadkowość i nieschematyczność opowiadania. W ostatnim, szóstym rozdziale analitycznym opisuje przemyslenia odnoszące się do procesu tworzenia swojego filmu *Over the Limit*. Ta introspektywna podróż korzystająca z poprzednich rozdziałów i będąca ich ukoronowaniem, poszukując źródeł wiarygodności, tworzy rodzaj eseju na temat tworzenia kina obserwacyjnego, głęboko zanurzonego w rzeczywistości.

## Summary

The dissertation seeks to answer the question: what characteristics of the film make the viewer believe in the reality created by it? What makes a film credible? In two parts of the work – theoretical (chapters I-V) and analytical (chapter VI) – the author provides her point of view on probability in film.

In the first contextual chapter, she searches for the genesis and meaning of the term probability in relation to chance. She reaches back to cosmogony, Greek philosophers, and mathematics. In the second chapter, she develops thoughts on narratology and literary fiction from the perspective of the main theme of the work. In the third, she selectively reviews the relationship of writers and literary scholars to the category of probability by juxtaposing it with film. In the next chapter, she reflects on the nature of cinema perception. It is at its level that the existence of story probability can be resolved. The fifth, extensive chapter presents a set of strategies that help the viewer to believe in the presented world. It looks for sources of probability at the structural level. Here and there, the author cites examples of documentary or fictional films and quotes filmmakers. The way of looking at the issue is wide: from local levels to the global structure of the film. Through a single event, a character with a way of behaving, a way of telling a story, camera work, sources of inspiration, to editing, narrative scheme, genre, as well as randomness and non-schematic character of a story. In the final, sixth analytical chapter, she describes her reflections relating to the process of making her film *Over the Limit*. This introspective journey draws on and culminates the previous chapters in a search for sources of credibility, creating a kind of essay on the making of observational cinema deeply immersed in reality.