Tom 13/2021, ss. 231-257
ISSN 0860-5637
e-ISSN 2657-7704
DOI: 10.19251/rtnp/2021.13(10)
www.rtnp.mazowiecka.edu.pl

Henryk Seweryniak
Mazowiecka Uczelnia Publiczna w Płocku
ORCID: 0000-0001-7218-5049

Interpretacja hermeneutyczno-narracyjna dzieł filmowych. Kilka uwag z zakresu metodyki

Hermeneutic- narrative interpretation of film works. Some remarks from a range of methodology

Streszczenie: W artykule Henryk Seweryniak proponuje zarys metodyki analizy hermeneutyczno-narracyjnej filmów na potrzeby niebędących filmowcami studentów kierunku nowe media. Autor przyznaje, że inspiracją do podjęcia tego zadania i głównym źródłem stała się opublikowana w Polsce w 2021 roku książka Davida Bordwella i Kristin Thompson „Sztuka filmowa. Wprowadzenie". Przedstawia krótki szkic współczesnej hermeneutyki filozoficznej i wskazuje wypracowane przez filozofów tego nurtu elementy hermeneutyki narracji, które można zastosować w analizie filmowej. Podkreśla przy tym znaczenie podstawowej wiedzy kinematograficznej, np. zaczerpniętego z dzieła Bordwella i Thompson podziału na historię (*story*) / diegezę filmu i „fabułę" (*plot*) oraz rozróżnienia rodzajów znaczeń filmowych. Prezentuje za M. Lisem procedurę segmentacji filmu, która powinna znaleźć się w pierwszej części studium licencjackiego lub magisterskiego na ten temat. Zaznacza, że w „instrukcji" dla krytyków filmowych, zawartej w omawianym dziele, istotną rolę odgrywa sformu-

łowanie tezy, ukazanie przesłanek prowadzących do jej postawienia, zademonstrowanie przykładów na jej poparcie oraz prezentacja wniosków.
Słowa kluczowe: interpretacja dzieł filmowych, metodyka
Summary: In the article Henryk Seweryniak proposes an outline of the methodology of hermeneutic- narrative analysis of films for the needs of new media students who are not filmmakers. The author admits that the inspiration for this task and main source was the book published in Poland in 2021 by David Bordwell and Kristin Thompson "The film art. Introduction". It presents a short sketch of contemporary philosophical hermeneutics and indicates elements of narrative hermeneutics developed by philosophers of this current which can be used in film analysis. He emphasises the importance of basic cinematic knowledge e.g. the division into story / film's diegesis and "plot" taken from the work of Bordwell and Thompson and the distinction between types of film meanings. Following M. Lis he presents the procedure of film segmentation which should be included in the first part of an undergraduate or graduate study on this subject. He points out that in the "instruction" for film critics contained in the relevant work, an important role is played by the formulation of the thesis, showing premises leading to its establishment, demonstrating examples to support it and presenting conclusions.
Keywords: interpretation of film works, methodology

Inspiracją artykułu i jego głównym źródłem jest opublikowana w Polsce w 2021 roku książka **Davida Bordwella i Kristin Thompson „Sztuka filmowa. Wprowadzenie"**[1]. Książka, jak

[1] D. Bordwell, K. Thompson, *Sztuka filmowa. Wprowadzenie* (tytuł oryginału *Film Art.: An Introduction; 8th edition*), Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2021, ss. 582. Autorzy są małżeństwem, David Bordwell (ur. 1947) jest emerytowanym profesorem filmoznawstwa na University of Wisconsin-Madison, teoretykiem i historykiem filmu, autorem licznych prac z tego zakresu, m.in. *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, Film Style*, *The Films of Carl-Theodor Dreyer* , *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (z J. Staiger i K. Thompson), *Narration in the Fiction Film*, *Film History: An Introduction* (z K. Thompson), *On the History of Film Style*, *Poetics of Cinema*. Fragment jednej z najbardziej znanych jego książek *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, opublikował W. Godzic. Zob. D. Bordwell, Tworzenie znaczenia, w: W. Godzic, red., Interpretacja dzieła zbiorowego. Antologia przekładów, Kraków 1993, s. 13-18. Kristin Thompson (ur. 1950) jest amerykańską teoretyczką filmu. Jej zainteresowania badawcze obejmują: analizę formalną filmów, historię stylów filmowych oraz „telewizję wysokiej jakości". Pracowała w: University of Wisconsin, University of Iowa, Indiana University, University of Amsterdam oraz University of Stockholm. Opublikowała m.in. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis, Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis, Storytelling in the New*

zauważa w słowie wstępnym Jacek Ostaszewski, kierownik Katedry Teorii Filmu Uniwersytetu Jagiellońskiego, stanowi kompetentny **podręcznik akademicki** wprowadzający w zagadnienia krytyki filmowej, poetyki i teorii filmu oraz historii kinematografii. Ostatnia jego część nosi tytuł „Krytyczna analiza filmów" i jest wprost skierowana do osób, które w mniej lub bardziej profesjonalny sposób zajmują się krytyką filmową, piszą recenzje itp. Pogląd ten podziela także prof. Ostaszewski, stwierdzając, że „właśnie ze względu na **potrzeby studentów i studentek kierunków humanistycznych** w tomie tym znalazł się rozbudowany rozdział 11: *Krytyka filmowa: przykładowe analizy* zawierający nie tylko krótkie analizy filmów, zróżnicowanych gatunkowo i historycznie, lecz także wyjaśnienie procedur analizy i ogólną <instrukcję> ich pisania"[2]. W artykule wykorzystuję głównie te refleksje autorów, odnosząc je do prac promocyjnych – licencjackich i magisterskich na temat interpretacji filmów.

Tytuł „interpretacja hermeneutyczno-narracyjna" wziął się stąd, że Bordwell i Thompson zajmują się zasadniczo **opowieściami, narracjami filmowymi**. Zaznaczają nawet, że także w świecie tak nowoczesnym jak nasz, w którym kluczową rolę odgrywa reklama, news i szybkość komunikacji, ciągle ogromną znaczenie ma narracja. „W dzieciństwie – relacjonują autorzy - poznajemy bajki i mity, dorastając czytamy powieści, książki historyczne i biografie. Religijne, filozoficzne i naukowe doktryny często prezentowane są w postaci powiastek i przypowieści. Sztuki teatralne opowiadają historie, tak samo jak filmy, programy telewizyjne, komiksy, obrazy, taniec i wiele innych wytworów kultury. Także większość rozmów polega na snuciu opowieści — na przypominaniu przeszłych zdarzeń lub opowiadaniu dowcipów. Po przeczytaniu artykułu w gazecie mówimy często: <ciekawa historia>, a jak się z kimś nie zgadzamy, wykrzykujemy: <co ty opowiadasz?!>. Nawet kła-

Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique, Storytelling in Film and Television.

[2] J. Ostaszewski, *Słowo wstępne*, w: tamże, s. XV.

dąc się spać, nie jesteśmy w stanie uciec przed opowieściami – niepostrzeżenie przychodzą do nas w snach"[3]. **Opowiadanie** – konkludują autorzy „Sztuki filmowej" – „**to podstawowy sposób rozumienia świata przez ludzi, nadawania mu sensu.** Wszechobecność historii w naszym życiu jest jednym z powodów, dla których warto dokładniej zbadać, w jaki sposób filmy stają się ucieleśnieniem formy opowiadania. Kiedy mówimy, że <wybieramy się do kina>, prawie zawsze mamy na myśli seans filmu fabularnego, czyli takiego, który opowiada jakąś historię"[4]. W proponowanej tu analizie narracyjno-hermeneutycznej dzieł sztuki filmowej z jednej strony nawiązuję do tej naturalnej zdolności człowieka – do narracyjności, z drugiej do charakterystyki filmu jako narracji. Nawet jeśli współczesna opowieść filmowa nie jest klasyczną narracją linearną, to i tak nadal mówi się o „narracyjnych alternatywach w stosunku do kina klasycznego" albo o futurystycznych bądź postmodernistycznych opowieściach typu „co by było, gdyby…"[5].

W dziele Bordwella i Thomson wprawdzie nie pada słowo „hermeneutyka", ale widać wyraźnie w nim wyraźnie zastosowanie do interpretacji dzieł filmowych wybranych procedur współczesnej hermeneutyki filozoficznej. Dostrzega to również Jacek Ostaszewski, pisząc dalej w słowie wstępnym: „W części […], zatytułowanej *Forma filmowa*, David Bordwell i Kristin Thompson w wyjątkowo przystępny sposób wykładają podstawy teoretyczne funkcjonowania kina jako formy komunikacji artystycznej, proponując między innymi typologię znaczeń, jakie widz może konstruować w trakcie odbioru filmu (pojawia się tu **nawiązanie do koncepcji filozoficznej Paula Ricoeura — rozróżnienia w odbiorze tekstu fazy rozumienia i interpretacji**). A skoro narracja jest podstawowym sposobem rozumienia, czyli organizowania napływających informacji w spój-

[3] D. Bordwell, K. Thompson, *Sztuka filmowa…*, s. 84.

[4] Tamże.

[5] Tamże, s. 125. Elementarne wiadomości na temat sztuki filmowej jako ważnego segmentu kultury zob. w: A. Kaliszewski, *Główne nurty w kulturze XX i XXI wieku. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i komunikacji społecznej*, Warszawa 2012, s. 95-101.

ny system wiedzy o otaczającym nas świecie i o nas samych, w tej części autorzy zajmują się także opowiadaniem filmowym jako <systemem formalnym>. Na przykładach tak znanych filmów jak *Obywatel Kane, Milczenie owiec, Pulp Fiction* czy *Biegnij, Lola, biegnij* **wyjaśniane są mechanizmy przyczynowe opowiadania oraz jego organizacja czasowa**"[6].

W artykule najpierw przedstawiam krótki zarys współczesnej hermeneutyki filozoficznej i próbę jej odniesienia – zwłaszcza w wykonaniu Paula Ricoeura – do interpretacji filmowej. Dalej szkicuję kilka punktów metodyki interpretacji dzieła filmowego: kreślę procedurę odczytu filmu w formie podziału na sekwencje, a także - już wprost za Davidem Bordwellem i Kristin Thompson – sformułowania tezy, prawideł jej uzasadnienia, rozwinięcia toku argumentacyjnego i zakończenia.

Wprowadzenie do hermeneutyki narracji filmowej

Andrzej Bronk (ur. 1938), filozof hermeneuta, w trakcie swoich wykładów powtarzał nam, że własne myślenie warto rozpoczynać od znalezienia „haka, na którym można by to myślenie zawiesić". Hermeneutycy – mawiał – znaleźli taki „hak" w mało dotąd docenianych przez filozofów kategoriach „interpretacji" i „rozumienia"; kategoriach – dodajmy – istotnych od czasów pastora, teologa protestanckiego i filozofa Friedricha Schleiermachera (zm. 1834), a zwłaszcza od Wilhelma Diltheya (zm. 1913) dla metodologii nauk humanistycznych (podstawową procedurą nauk przyrodniczych jest poznanie zjawisk, a humanistyki - rozumienie). Stoi za tym założenie, że lepiej rozumiemy to, kim jesteśmy, interpretując teksty kultury: opowieści biblijne, mity, dialogi filozoficzne, poezje, obrazy. W hermeneutyce współczesnej jednak mocno została nadszarpnięta romantyczna wiara Schleiermachera w to, że w interpretacji najważniejszą sprawą jest docieranie do geniuszu artysty i jego wyrażonej w dziele intencji. Oczywiście, poznanie intencji twórcy, okre-

[6] J. Ostaszewski, *Słowo*…, s. XV.

ślenie etapu życia, w którym dzieło powstało, odkrycie warunków, jakie zostały postawione w „zamówieniu" (i sposobu ustosunkowania się artysty do nich), ma znaczenie w interpretacji dzieła i świata, który w nim został przedstawiony. Jest to szczególne ważne na przykład wtedy, gdy w przypadku dzieła filmowego reżyser decyduje się wpisać siebie w jedną z postaci; podejmuje temat, w którym daje wyraz swoim osobistym przeżyciom; tworzy zatem film o silnym nasyceniu pierwiastkami autobiograficznymi.

Na tym jednak sprawa intencji autora – *intentio auctoris* zamyka się. Zrozumieć dzieło, to nie tyle odkrywać, „co autor miał na myśli", „co twórca chce nam powiedzieć" - niekiedy jest on nieznany, często intencja jego dzieła jest niewiadoma, a szczególnie dzisiaj autor, reżyser świadomie ukrywa ją pod maską gry, zabawy z widzem. Tym, co pozostaje do odkrycia, interpretacji i zrozumienia, jest zatem **świat dzieła (*mundum operis*)**, które roztacza ono przed czytelnikiem, widzem, słuchaczem, odbiorcą[7].

Wypada przy tym pamiętać, że nasze rozumienie ma postać koła - jest uwarunkowane wcześniejszą wiedzą, interpretacjami czy też rozumieniem; jesteśmy osadzeni w pewnej kulturze, z której czerpiemy przekonania, czyli - mówiąc językiem Hansa Georga Gadamera (zm. 2002) – **przed-sądy.** Warunkują one nasz ogląd danego tekstu kultury, pomagają zrewidować go lub pogłębić, co w końcu prowadzi do poszerzenia horyzontu naszego rozumienia i rozumienia siebie. W tym właśnie sensie w hermeneutyce kładzie się nacisk na odbiorcę dzieła, „krzyżowanie się" horyzontu świata dzieła (*mundum operis*) i horyzontu odbiorcy, na włączanie się czytelnika, widza itp. w recepcję, przyswojenie dzieła (słynny *lector in fabula* Umberto Eco). Również w przypadku filmu fabularnego – przypominają Bordwell i Thompson – widz przychodzi do kina z pewnymi

[7] Niekiedy jednak, ostrzegają hermeneutycy, przyjmuje ona postać „przesądów", choćby miały one rzekomo charakter bardzo nowoczesny. Zjawisko takich „nowoczesnych przesądów" określa się, zazwyczaj prześmiewczo, mianem „politycznej poprawności".

oczekiwaniami, które wiążą się „z cechami formy narracyjnej jako takiej. Zakładamy, że w filmie będą wstępowali bohaterowie i wydarzy się akcja, która tych bohaterów w jakiś sposób ze sobą powiąże. Spodziewamy się serii zdarzeń, które będą miały ze sobą pewien związek. Prawdopodobnie też oczekujemy, że pojawiające się problemy i konflikty zostaną rozwiązane lub chociaż zakończenie filmu rzuci na nie nowe światło. [….] Podczas oglądania filmu widz podąża za wskazówkami, przypomina sobie potrzebne informacje, przewiduje, co nastąpi – ogólnie mówiąc – bierze udział w tworzeniu”[8] filmowej narracji.

O ile współcześni hermeneuci (Dilthey, Heidegger, Gadamer) zajmowali się głównie interpretacją wielkich tekstów filozoficznych, mitów i poezji, Paul Ricoeur (zm. 2005), wybitny francuski przedstawiciel tego nurtu, w swoich późnych pracach, szczególnie w trzytomowej publikacji *Temps et récit* (t. 1-3,1983-1985) dokonał **rewaloryzacji narracji, narracyjności jako istotnej cechy człowieka i jego kultury**[9]. Człowiek, opowiadając, przekształca czas natury w czas ludzki, osobisty. Dokonuje tego, odwołując się do zdolność konfiguracji - „konfiguracji narracyjnej” (*configuration narrative*), jak nazywa ją Ricoeur[10]. Pośród wielu obszarów realizacji tej zdolności Ricoeur wyróżnia opowiadanie historii i opowiadanie fikcji. Obie te formy spotykają się – każda z nich urzeczywistnia właściwą sobie intencjonalność „jedynie przez dokonywanie zapożyczeń od intencjonalności tej drugiej”[11]: historia w pewien sposób posługuje się fikcją, aby zrefigurować czas, a fikcja posługuje się w tym samym celu historią. I dla jednej, i dla drugiej kluczowe znaczenie ma tworzenie **intrygi, fabuły. I jedna, i druga jest pewnym przedstawieniem wyobrażeniowym, choć przedstawieniem pozostającym w różnym odniesieniu do prawdy**.

[8] D. Bordwell, K. Thompson, *Sztuka*…, s. 84-85.

[9] Zob. wydanie pol. *Czas i opowieść*, t.1-3, Kraków 2008, zwłaszcza t. 2 *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*.

[10] Tamże, t.1, s. 99.

[11] Tamże, t. 3, s. 264.

Podejmując temat fikcji, Ricoeur ma na myśli głównie współczesną powieść, ale przecież wszystkie powyższe uwagi bez trudu można odnieść również do film fabularnego. Świat przedstawiony w tego typu filmie ma charakter fikcjonalny, przekazywany w ramach fabuły. Nawet jeśli odwołuje się on wydarzeń, które miały miejsce i wykorzystuje prawdziwe postaci oraz miejsca, jest narracją świata wyobrażonego. W kategoriach hermeneutyki Ricoeura mógłby prawdopodobnie być opisany jako „zdolność fikcji do wywoływania iluzji obecności, jednak kontrolowanej przez krytyczny dystans"[12].

Wszystkie opisane elementy hermeneutyki narracji: „interpretacja", „rozumienie", „intencja autora" – *intentio auctoris*, „świat przedstawiony", „świat dzieła" (*mundum operis*), „koło hermeneutyczne", „przed-sąd", „horyzont odbiorcy", „konfiguracja narracyjna", „charakter fikcjonalny" warto zastosować w analizie dzieł sztuki filmowej. W analizie tej zazwyczaj definiuje się opowiadanie w kategoriach klasycznych – jako „łańcuch zdarzeń, powiązanych ze sobą relacją przyczynowo-skutkową, umiejscowionych w czasie i przestrzeni"[13]. Widz chwyta znaczenie opowieści filmowej przez identyfikację zdarzeń w czasie i przestrzeni oraz łączenie ich przyczynowo. Poza tym domyśla się istnienia zdarzeń, które nie zostały bezpośrednio przekazane, potrafi też rozpoznać obecność elementów nieistotnych z punktu widzenia świata filmu. Zbiór wydarzeń, składających się na opowiadanie, zarówno tych zaprezentowanych bezpośrednio, jak i tych wywnioskowanych przez widza, nazywa się **historią (*story*), a niekiedy także diegezą filmu** (grec. *diegesis* — to, co przedstawione). Z kolei termin **„fabuła" (*plot*)** odnosi się do wszystkiego, co jest wizualnie i audialnie obecne w filmie i bezpośrednio w nim przedstawione[14].

[12] Tamże, t. 3, s. 273.

[13] D. Bordwell, K. Thompson, *Sztuka*…, s.85.

[14] Tamże, s. 87. Na temat związków narracji i diegezy zob. znakomity tekst: K. Hanet, *Czy kamera kłamie? Uwagi o „Hiroszimie, mojej miłości",* w: W. Godzic, red., *Sztuka filmowej interpretacji. Antologia przekładów,* Kraków 1994, s. 109-115.

Po obejrzeniu filmu – powtarzam - zazwyczaj potrafimy go opowiedzieć, stworzyć niemal bezwiednie narrację o nim: „Wiesz, widziałam dzisiaj świetny film. On, znudzony, przyjeżdża z wielkiej metropolii do zapadłej dziury, w której się urodził. I tu spotyka…". Posługując się językiem Ricoeura, można wręcz mówić o prymacie pojmowania narracyjnego nad racjonalnością narratologiczną. Ta druga jest w pewnym sensie utratą pierwotnej bezwiedności oglądu, szczerości czy też naiwności pierwszego odbioru. Jest jednak nieodzowna, bowiem tylko tak możemy podjąć namysł nad dziełem filmowym. Oglądając film, odkrywamy jego sens, nadajemy mu znaczenie w świecie własnego samorozumienia. Czasem twórca filmu naprowadza nas na to znaczenie, innym razem sami znajdujemy własny sens dzieła. David Bordwell i Kristin Thompson rozróżniają **4 typy znaczeń, konstruowanych, tworzonych w odbiorze i interpretacji filmu**: 1) znaczenie referencyjne - odwołuje się ono do konkretnych obszarów wiedzy pozafilmowej, którą powinien posiadać widz, np. przy interpretacji filmu „Coco Chanel i Strawiński", jakie są najważniejsze składowe art deco; 2) znaczenie eksplicytne (dosłowne) - znaczenie, które objawia się widzowi wprost, zazwyczaj za pomocą środków językowych i często na początku lub pod koniec filmu 3) znaczenie implicytne (domniemane) - znaczenie wykraczające poza to, co zostało wyraźnie pokazane w filmie; widz ma je odkryć w wyniku analizy, pogłębionej refleksji; 4) znaczenie symptomatyczne - znaczenie, które film wyjawia często „wbrew swojej woli", z racji historycznego bądź społecznego kontekstu odbioru[15].

Zanim rozpocznie się pogłębioną interpretację filmową, należy pamiętać o kilku uwagach natury ogólnej:

1. Warunkiem wstępnym dobrej interpretacji jest **kilkakrotne obejrzenie filmu**. W toku tej „lektury" należy zwracać uwagę nie tylko na elementy tematyczne, ale także na materię ściśle filmową[16] i jej znaczenie dla pogłębionej interpretacji dzieła. Już na poziomie scenariu-

[15] D. Bordwell, K. Thompson, *Sztuka*…s. 68-71; 568.

[16] Zob. znakomite analizy tej materii w: J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1961.

sza badacz staje przed skomplikowaną materią. U podstaw filmów stoją często dzieła literackie, na których podstawie powstaje scenariusz, a w końcu dokonywana przez reżysera i jego ekipę realizacja. Relacja tych trzech poziomów może mieć znaczenie dla pogłębionej interpretacji filmu i trzeba ją wziąć pod uwagę.

2. W pracy analitycznej nad filmami – podkreślają Bordwell i Thompson - niezbędna jest praktyka - **oglądanie, czytanie tekstów krytycznych, samodzielne pisanie o filmach**[17]. Niezbędna jest oczywiście także podstawowa wiedza kinematograficzna, na przykład znajomość klasyfikacji filmów. Autorzy „Sztuki filmowej" wspominają o najszerszej klasyfikacji filmów fabularnych na: thrillery, melodramaty i komedie. Dalej tytułem przykładu szczegółowo omawiają trzy ważne gatunki amerykańskiego kina fabularnego: western, horror i musical. Wiadomo jednak, że podział ten - ze względu na temat, odbiorcę, czas akcji, formę czy technologię - może być znacznie bogatszy[18]. Materię filmową wyznaczają także: konstrukcja płaszczyzn narracji (narracja zależna, niezależna); określenie czasu akcji (dzień – noc; święto – zwyczajny dzień); opis miejsca (wnętrze – plener) z uwzględnieniem relacji oglądanego obrazu do tego, co widzi bohater filmu; uchwycenie perspektywy ujęć, ostrości; identyfikacja elementów muzycznych (**muzyka oryginalna bądź cytaty z innych utworów**, efekty akustyczne, użyte instrumenty, współbrzmienie z daną sekwencją, wręcz jej podkreślenia czy dysonans, rola ciszy), scenografia, tempo akcji, plan, zbliżenia, logika następstwa sekwencji, pozycja bohaterów w kadrze, charakteryzacja, ubiór (kostiumy), oświetlenie itd.
3. Opracowania naukowe sztuki kinematograficznej często odnoszą się do jednego tylko filmu. „**Właściwie o jednym tylko filmie – potwierdzają słuszność tej prak-**

[17] Tamże, s. 443.

[18] Zob. tamże, s. 360-382.

tyki Bordwell i Thompson - można by napisać całą książkę, nadal nie wyczerpując tematu (i wiele takich książek faktycznie powstaje)"[19].

4. Zazwyczaj badamy film w pewnym **celu, określonym w tezie** pracy. Można na przykład poszukiwać zrozumienia jego głównego przesłania, kontekstu filozoficznego, pierwiastków świadomie skrywanych lub niezrozumiałych aspektów, ujawniać techniki.
5. Swoje spostrzeżenia i refleksje analityk powinien opierać „**na dowodach zaczerpniętych z analizowanego filmu"**[20].

I etap interpretacji – wyodrębnienie sekwencji

Pierwszy etap analizy dzieła filmowego ma charakter opisowy. **W jego toku dokonuje się rozbioru filmu na sekwencje oraz opisu każdej z nich**. W klasycznym kinie narracyjnym (ale nie tylko, jak zaznaczyłem) ujęcia łączą się w jednostki narracyjne i czasoprzestrzenne, zwane zazwyczaj właśnie sekwencjami. Sekwencja, to ciąg ujęć składających się na jednostką narracyjną. W długometrażowym filmie fabularnym sekwencja stanowi jednostkę będącą podstawą jego utrwalenia w pamięci i „przekładu" narracji filmowej na narrację werbalną. Tę ostatnią funkcję docenia każdy odbiorca: kiedy opowiadamy film osobie, która go nie widziała, zazwyczaj przywołujemy jego sekwencje[21].

Dobrym przykładem tego, jak dokonywać zapisu sekwencji dzieła filmowego, jest książka Marka Lisa „Figury Chrystusa w <Dekalogu> Krzysztofa Kieślowskiego"[22]. Przytaczam w ca-

[19] Tamże, s. 443.

[20] Tamże.

[21] Zob. szerzej na ten temat: J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, Warszawa 2013, s. 74-94.

[22] M. Lis, *Figury Chrystusa w <Dekalogu> Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2013. Zob. też m.in. H. Seweryniak, *Book review: Marek Lis, To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku (This is not Jesus. Film Apocrypha in the 21 Century)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2019, pp. 148, „Wrocławskie

łości zapis dokonanej przez tego autora segmentacji filmu „Dekalog, jeden"[23]:

„Akcja filmu rozgrywa się w przeciągu trzech zimowych dni, przed bliskim już Bożym Narodzeniem. Miejscem wydarzeń są osiedlowe plenery, usytuowane w jednym z bloków mieszkanie Krzysztofa (Henryk Baranowski) i jego syna Pawła (Wojciech Klata), oddalone nieco mieszkanie ciotki Ireny (Maja Komorowska), szkoła Pawła, sala wykładowa uczelni.

Prolog

[0' 16"] W kadrach otwierających film spojrzenie kamery wędruje wzdłuż granicy wody i lodu pokrywającego powierzchnię jeziorka, zatrzymując się na siedzącym samotnie na brzegu, przy niewielkim ognisku, młodym mężczyźnie w kożuchu (Artur Barciś), odwróconym plecami do osiedla. W następnym ujęciu widzimy go filmowanego zza pleców, potem w bliskim planie z przodu: spogląda w prawo, wpatruje się wprost w obiektyw.

[0'22"] Wieczór: przed sklepową wystawą, na której znajduje się włączony odbiornik telewizyjny, zatrzymuje się idąca powoli kobieta (Maja Komorowska). Przez załzawione oczy, podnosząc głowę, wpatruje się w czarno-biały ekran, na którym wśród grupki biegnących dzieci w szkole, na pierwszy plan wysuwa się ujęcie twarzy roześmianego dziesięcioletniego chłopca. Obraz dziecka na telewizyjnym ekranie zatrzymuje się.

[2' 1l"] Młody mężczyzna, siedzący przy ognisku, długo patrzy w kamerę, po chwili ociera łzę, wywołaną być może przez dym.

Studia Teologiczne" 28(2020)nr 2, ss. 349-356. W 2024 r. M. Lis zredagował wraz z M. Leganem zbiorowe dzieło *Kieślowski czyta Dekalog.*

[23] M. Lis, *Figury…*, s. 57-63. Zob. inne przykłady segmentacji w: D. Bordwell, K. Thompson, *Sztuka…*, s. 113-114; 449-452.

Poranek

[2 ,26”] Jest wcześnie rano. Na parapecie okna wielopiętrowego bloku na osiedlu przysiada gołąb z nieznacznie zakrwawionym skrzydłem: przez okno przypatruje mu się chłopiec (Wojciech Klata), którego znamy z ekranu telewizora widocznego w prologu.

[3’02”] Chłopiec gimnastykuje się z ojcem (Henryk Baranowski), podczas porannej toalety ojca prosi go o matematyczne zadanie, które rozwiązuje na swoim komputerze i z radością komunikuje wynik tacie. Wychodzi do sklepu, mija znajomą zapewne dziewczynkę, którą pozdrawia. W tle widać ceglaną fasadę budowanego kościoła. Mężczyzna w kożuchu grzeje się przy ognisku, patrzy w prawo — być może odprowadza wzrokiem chłopca. Chłopiec, wracając, nachyla się nad martwym psem, głaszcze go po głowie, w tle widoczne są mury kościoła.

[6’03”] Chłopiec wchodzi do mieszkania, ojciec pracuje już przy swoim komputerze.

[6’46”] Razem jedzą śniadanie, ojciec przegląda gazetę. Chłopiec, dostrzegając wydrukowane nekrologi, zadaje ojcu pytania o śmierć:

- Dlaczego ludzie umierają?

- Różnie. Na serce, na raka. W wypadkach, ze starości.

- Mi chodzi o to, co to jest śmierć?

- Śmierć? Serce przestaje pompować krew, krew nie dociera do mózgu, wszystko zatrzymuje się, staje. Koniec.

- A co zostaje?

- Zostaje to, co człowiek zrobił. Pamięć o tym, o nim. Pamięć, to chyba ważne. […] Za wcześnie na to. Czego ty ode mnie chcesz, tak rano?

Mleko wlane przez mężczyznę do gorącej herbaty zwarzyło się. Chłopiec pyta dalej:

- Tu piszą „nabożeństwo za spokój jej duszy”. Nic nie mówiłeś o duszy.

- To jest taka formuła pożegnania. Duszy nie ma.

- Ciocia uważa, że jest.

- Są ludzie, którym łatwiej żyć, jeżeli tak myślą.

- A Tobie?

- Prawdę mówiąc, nie wiem. O czym Ty myślisz? Co jest?

Chłopiec opowiada ojcu o swojej radości z porannych obliczeń i na widok karmionego okruszkami gołębia — i o smutku na widok martwego psa:

- Klęknąłem przy nim. Pomyślałem, po co mi to? Co mi z tego, że obliczyłem, kiedy świnka Piggy dogoni Kermita. Po co to wszystko?

- Który to pies?

- Ten z żółtymi oczami. Był taki biedny [...]. Może jemu teraz jest lepiej?

Szkoła Pawła

[10'26"] Podczas przerwy międzylekcyjnej reporterka przeprowadza na korytarzu telewizyjny wywiad z dyrektorem szkoły na temat „akcji mlecznej". Chłopiec interesuje się świnką morską, którą jedna z dziewczynek przyniosła na lekcję biologii. Po zajęciach dzieci ślizgają się na pokrytej lodem ścieżce: kobieta z prologu (Maja Komorowska) woła chłopca po imieniu – Paweł – i zabiera go do siebie na obiad.

Rozmowa ciotki z Pawłem

[11 ,50"] Oboje najpierw idą do mieszkania Pawła, gdzie chłopiec demonstruje kobiecie możliwości komputera, sterującego zamkiem do drzwi czy przepływem wody w kranie oraz znającego harmonogram dnia mamy Pawła: w Warszawie jest 15.53, o tej porze przebywająca daleko za granicą mama właśnie śpi. Komputer jednak nie zna odpowiedzi na pytanie kobiety, co się mamie śni.

- To bardzo proste, ty.

Paweł żałuje, że tata nie pozwala mu korzystać ze swojego komputera:

- On by na pewno wiedział, co się mamie śni.

[15’08”] W swoim mieszkaniu kobieta, po skończonym obiedzie (zegar wybija trzecią) pokazuje Pawłowi otrzymane właśnie fotografie: widzimy je najpierw pod światło, po chwili dopiero dostrzegamy na nich sylwetkę Jana Pawła II.

- Poznajesz?

- Poznaję... On jest... dobry?

- Tak.

- Mądry? Myślisz, myślisz, że wie, po co się żyje?

- Tak, chyba tak.

- Tata mi powiedział, że żyje się po to, żeby innym ludziom, którzy będą żyli po nas, było lżej. Powiedział, że to się nie zawsze udaje.

- Tak, nie zawsze. Tata ma rację. Żyje się... to radość, że możesz dla kogoś coś zrobić, możesz pomóc, że jesteś. Żyje się, to jest prezent, taki dar.

- Powiedz mi, Tata jest Twoim bratem, prawda?

- No przecież wiesz. Tobie chodzi o to, dlaczego jesteśmy inni, Tata i ja? Myśmy byli wychowani w katolickim domu, Tata dużo wcześniej niż Ty zauważył, że bardzo dużo rzeczy można policzyć, zmierzyć; potem pomyślał, że wszystko. I tak zostało do dzisiaj. Czasem pewnie w to nie wierzy do końca, ale nam się nie przyzna. Takie życie, jak Taty, może wydawać się rozsądniejsze, ale to wcale nie znaczy, że Boga nie ma. Dla Taty też. Rozumiesz?

- Nie bardzo.

- Bóg jest, to bardzo proste, jeżeli się wierzy.

- A Ty wierzysz, że Bóg jest?

- Tak.

- I kim On jest?

Ciotka obejmuje i przytula chłopca:

- Co teraz czujesz?

- Kocham Cię.

- Właśnie. I On w tym jest.

[19’22”] W szerokim planie widzimy od tyłu mężczyznę w kożuchu, siedzącego nad przy płonącym ognisku nad pokrytym lodem jeziorkiem.

Paweł i ojciec

[19'39"] Trwa symultaniczna partia szachów: niepokonana młoda kobieta ubrana na czarno podchodzi kolejno do kilkunastu szachistów. Paweł podpowiada ojcu ruchy: udaje im się wygrać.

[21'36"] Gdy wracają wieczorem do mieszkania, dzwoni telefon: Irena pyta Krzysztofa, czy pozwoli Pawłowi chodzić na religię:

- Zapisałam go na religię, mówił Ci?

- No, jeżeli chce, oczywiście. Wiesz, ważne, żeby mu to było potrzebne.

- Widziałam się z księdzem.

- Rozmawiałaś trochę?

- Rozmawiałam. Tam koło was budują nowy kościół. Ksiądz jest młody, chyba się Pawłowi spodoba. Jak jutro?

- Nie, jutro ja go wezmę. Cześć.

Ojciec przerywa rozmowę: niepokoi go komputer, który sam się włączył:

- Ej, kolego, czego chcesz?

Na zielonym ekranie mruga napis „I am ready".

Mężczyzna mówi do komputera „Wyłącz się", na co Paweł odpowiada:

- A jak on naprawdę czegoś chciał?

[23'27"] 0 21.30 ojciec, skropiwszy się wodą toaletową, wychodzi, zapowiadając synowi późny powrót. Paweł pyta jedynie, czy mama zadzwoni przed świętami.

Dzień drugi

[23'57"] Ojciec Pawła prowadzi w auli wykład dla studentów: dokonuje analizy nieistniejącego w języku polskim słowa „podjudzaństwo", wyraża przekonanie, że komputer może posiadać nie tylko nieograniczony zasób wiedzy, ale nawet inteligencję. Wykładowi ojca przysłuchuje się Paweł, przypatrujący się mu przez rzutnik przeźroczy.

[27 ,38”] Zapada wieczór. Nad jeziorkiem przy ognisku wciąż siedzi mężczyzna w kożuchu. Widzimy go najpierw z tyłu, potem w bliskim planie z przodu: podnosi głowę i spogląda w prawo.

[27 ,53”] Ojciec i Paweł są w mieszkaniu: woda w wystawionej na balkon butelce po mleku zamarzła po godzinie stania.

Wieczorem ojciec, na podstawie otrzymanych z Instytutu Meteorologii informacji oblicza na komputerze, że lód na jeziorku wytrzyma obciążenie trzykrotnie większe od ciężaru Pawła.

Paweł prosi o wcześniejsze wręczenie mu prezentu — „od Mamy i od Ciebie” pod choinkę: wie, że są to łyżwy, schowane w tapczanie. Chłopiec od razu je przymierza.

[30’56”] Wieczorem ojciec idzie nad jeziorko, wchodzi na lód, chcąc sprawdzić jego wytrzymałość. Widzi płonące nad brzegiem ognisko i siedzącego przy nim mężczyznę; obaj długo (18”) na siebie patrzą. Gdy wraca, mija stojących przed kościołem ludzi trzymających się za ręce, otaczających łańcuchem świątynię.

Paweł przed zaśnięciem wpatruje się w błyszczące łyżwy; Ojciec prosi, by podczas ślizgania się nie zbliżał się do ujścia rzeczki, która nie zamarza.

Dzień trzeci – przed tragedią

[33’23”] Jest po 16.00, mieszkanie chłopca: w tle słychać przelatujący samolot. Ojciec siedzi przy biurku nad książkami, gdy zauważa powiększającą się na notatkach granatową plamę: pękł kałamarz, który wynosi do łazienki. Dzwonek do drzwi – mała dziewczynka w imieniu mamy pyta, czy Paweł jest w domu. Gdy mężczyzna zmywa atrament z rąk, słyszy syrenę, podchodzi do okna widzi wóz straży pożarnej jadący w lewą stronę osiedlową alejką.

[35’22”] Dzwoni telefon: Ewa Jezierska zaniepokojona pyta o Pawła, jej syna Marka wciąż nie ma w domu, chłopcy razem mieli być na angielskim („Coś się stało na osiedlu”).

Ojciec wychodzi, na schodach mija go sąsiadka z wyższego piętra wołająca rozpaczliwie „Jacek!". Przed blokiem widzi śpieszących w lewo ludzi, przejeżdżającego milicyjnego poloneza, sam jednak idzie prosto, do nauczycielki angielskiego. Okazuje się, że lekcje zostały odwołane, a od spotkanej Ewy Jezierskiej dowiaduje się, że na jeziorku załamał się lód:

- To niemożliwe.
- Załamał się.
- Niechże się Pani uspokoi. Nie mógł się załamać.

[38' 33"] Ojciec wraca pośpiesznie do domu: dobiega do schodów, przystaje, liczy do dziesięciu, wsiada wraz ze starszym mężczyzną do windy. Szuka Pawła w mieszkaniu, telefonuje do Ireny. Chłopiec dzwonił do niej po szkole, około drugiej. Na pytanie siostry, czy coś się stało, odpowiada bezładnie i coraz bardziej zdenerwowany:

- Nic. Wylał mi się atrament.
- Co?
- Nie wiem. Pękła mi buteleczka od atramentu. Nagle. I wylało się.
- Ale z Pawłem?
- Nie wiem. Podobno załamał się lód. Na jeziorku.
- Powiedział mi... obliczaliście, że jest mocny.
- Podobno pękł. Idę go szukać.
- Jadę do ciebie.

Pęknięty lód

[40'44"] Ojciec wychodzi - za pomocą krótkofalówki próbuje przywołać Pawła.

[41'16"] Gdy dociera nad jeziorko, wokół zebrane są dziesiątki ludzi, są samochody milicji, straży pożarnej, pogotowie ratunkowe, do dziury w lodzie próbują dotrzeć strażacy.

[42'28"] W ognisku na brzegu dopalają się resztki drewna: przez ułamek sekundy w górnej części kadru widać rękaw kożucha, być może jest to ręka siedzącego tam młodego mężczyzny.

[42’ 54”] Jacek, którego poszukiwała zrozpaczona kobieta, odnajduje się - bawią się gdzie indziej - kobieta biegnie z nim i mężem z powrotem do domu, ojciec dogania ich już w budynku, próbując się dowiedzieć czegoś o swoim synu: od Jacka słyszy „Paweł się z nami nie bawił, on się ślizgał na jeziorku”.

[44’ 12”] Wyraźnie załamany ojciec siada na schodach, porusza wargami, jakby coś mówił.

[44’56”] Wraca nad jezioro, rozświetlone strażackimi reflektorami. W tłumie tuż obok stoi Ewa, Irena podchodzi do brata, kładzie rękę na jego ramieniu.

[46’08”] Strażacy wyławiają pierwsze ciało, przypatrujący się akcji ludzie, stojący na przeciwległym brzegu, zaczynają klękać, mężczyźni ściągają czapki. Gdy ratownicy wyciągają z wody drugie ciało, klęka również stojąca za bratem Irena, wciąż go obejmująca.

[47’ 13”] Ojciec jest sam w domu. Ciemność mieszkania nagle rozjarza zielona poświata monitora komputera: na ekranie mruga napis „I am ready”.

Kościół

[48’39”] Noc. Ojciec wbiega do pustego kościoła, idzie w stronę ołtarza: po policzku ściekają łzy. Nad prowizorycznym ołtarzem znajduje się kopia jasnogórskiej ikony, płoną świece. Mężczyzna podchodzi do ołtarza, silnym pchnięciem wywraca go. Jedna z przewróconych świec zaczyna kapać na powierzchnię obrazu Matki Bożej, krople wosku zastygają na prawym policzku, nad szramami.

[50’09”] Wychodząc, ojciec zatrzymuje się przy kropielnicy. Wyciąga z jej dna zmrożony krążek lodu, przykłada do pochylonej do przodu głowy: krople wody – z topiącego się lodu? -zaczynają spływać po dłoni, powiew wiatru rozwiewa włosy.

Epilog

[51 ,03"] Powrót do sytuacji z prologu: na telewizyjnym ekranie widoczna jest twarz Pawła, unieruchomiona, po chwili znikająca w zwolnionym tempie.

[51 ,28"] Napisy końcowe".

1. Segmentację powinna otwierać notka **na temat podstawowej formalnej organizacji filmu, czasu, który obejmuje i miejsca.**
2. W trakcie opisu narracji filmu tą metodą nie tylko wydziela się sekwencje, wskazuje ich status temporalny, ale przede wszystkim koncentruje uwagę na **interakcjach bohaterów i dialogach, słowem, na uchwyceniu ciągu przyczynowo-skutkowego fabuły**.
3. Sygnalizuje się także **motywy pozornie mało znaczące, ale o wyraźnym ładunku symbolicznym, których analiza będzie później istotnym elementem interpretacji filmu**. W „Dekalogu, jeden" chłopiec (Wojciech Klata), którego znamy z ekranu telewizora widocznego w prologu, pojawia się w pewnym momencie jako główny bohater opowiadania; w jednej z sekwencji reżyser okiem kamery ukazuje budowany kościół; w innej zegar wybija symboliczną godzinę trzecią; kilka razy odnotowujemy tajemniczą obecność młodego mężczyzny w kożuchu (Artur Barciś); na koniec następuje „powrót do sytuacji z prologu: na telewizyjnym ekranie widoczna jest twarz Pawła, unieruchomiona, po chwili znikająca w zwolnionym tempie. Na zielonym ekranie mruga napis <I am ready>".
4. Naszą uwagą w podziale filmu na sekwencje powinien kierować cel uchwycenia biegu narracji oraz odpowiedź na pytanie, jakie zasady rozwojowe łączą jedną scenę z drugą. Realizację tych celów wspomaga **ujęcie sekwencji w większe segmenty, zespoły tematyczne** (zob. podtytuły w analizie Marka Lisa. W „Dekalogu, jeden"; filmoznawca wyodrębnia: Prolog, Poranek, Szkoła Paw-

ła, Rozmowa ciotki z Pawłem, Paweł i ojciec, Dzień drugi, Dzień trzeci - przed tragedią, Pęknięty lód, Kościół, Epilog).

5. Należy dokonywać także **zapisu dialogów, ale tylko tych, które w znaczący sposób nadają bieg narracji w świetle przyjętej tezy.**
6. Zwracamy oczywiście również uwagę na **materię ściśle filmową**. Zauważyliśmy zapewne, jak Marek Lis w swojej segmentacji, rozszyfrowując pracę kamerzysty: „W kadrach otwierających film spojrzenie kamery wędruje wzdłuż granicy wody i lodu pokrywającego powierzchnię jeziorka, zatrzymując się na mężczyźnie w kożuchu…"; „W następnym ujęciu widzimy go filmowanego zza pleców, potem w bliskim planie z przodu: spogląda w prawo, wpatruje się wprost w obiektyw…"; „Obraz dziecka na telewizyjnym ekranie zatrzymuje się…"; „W szerokim planie widzimy od tyłu mężczyznę w kożuchu…"; „Przez ułamek sekundy w górnej części kadru widać rękaw kożucha, być może jest to ręka siedzącego tam młodego mężczyzny…". To ważny moment analizy narracyjnej – interpretator czy krytyk musi uważnie śledzić oko kamery: kogo ono reprezentuje, z jakiego punktu widzenia to czyni, jaki horyzont roztacza.
7. W analizie filmu znaczące jest także pokazanie, kto jest narratorem (narrator-bohater – narrator niebędący bohaterem); według jakiego wzoru rozwija się akcja i wokół czego została zorganizowana; czy fabuła dostarcza wskazań, jak akcja się potoczy, czy też **wytwarza oczekiwania lub zwiększa suspens**; jak zostało zaprojektowane zakończenie; czy wyjaśnia ono konsekwencje ukazanych wydarzeń; czy zmusza widza do wyobrażania sobie, co mogło ostatecznie się wydarzyć; czy zostawia go w pełnym niepokoju wahaniu.

W interpretacji hermeneutyczno-narracyjnej filmu jej część opisowa pełni znaczącą funkcję, powinna więc być detaliczna i obszerna. Już na tym poziomie dostrzegamy, w jaki sposób

poszczególne elementy filmu współdziałają ze sobą, tworząc całość; jak oddają jego fabułę i sprawiają, że widz zaczyna rozumieć dzieło reżysera, scenarzysty, muzyka, kamerzysty i aktorów jako poruszającą, ważną, ciekawą lub po prostu zabawną narrację. Segmentacja otwiera możliwość odpowiedzi na pytania, ważne na następnym etapie interpretacji: „w jaki sposób w poszczególnych scenach zostają rozmieszczone przyczyny i skutki? Kiedy zaczynamy rozumieć cele postaci i w jaki sposób rozwijają się one wraz z postępem akcji? Jakie zasady rozwoju łączą jedną scenę z drugą?"[24].

Etap II. Sformułowanie i uzasadnienie tezy, interpretacja

W optyce Davida Bordwella i Kristin Thompson, analityczne studium filmu powinno zawierać: przesłanki, prowadzące do postawienia takiej, a nie innej tezy, tezę, przykłady na jej poparcie, prezentację wniosków i podsumowanie. O poziomie i miejscu rozmieszczenia tych elementów w promocyjnej pracy naukowej decyduje student w porozumieniu z promotorem.

Interpretację filmu rozpoczyna się od zadania sobie kilku pytań: co ci się podoba lub co przeszkadza w wybranym filmie? Co sprawia, że film wart jest zastanowienia? Jakie jest jego przesłanie, najgłębsze motywy? Czy może stać się on dobrym przykładem ilustrującym określone aspekty sztuki filmowej? Czy wrażenie, jakie wywiera na widzu, jest z jakiegoś powodu niezwykłe?[25]

Odpowiedzi na te pytania mogą stać się przesłanką do **sformułowania tezy, tj. wyrażenia pewnej adekwatnej opinii na temat analizowanego dzieła, a zarazem ujawnienia wybranego klucza jego zrozumienia.** Umożliwia nadto rozwinięcie pomysłu, jaki mamy na temat filmu, efektu, jaki wywołuje, znaczeń, jakie ze sobą niesie. W promocyjnej pracy naukowej teza ma postać twierdzenia, którego prawdziwość chce się wykazać lub udowodnić na podstawie przyjętych hipotez. Z kolei

[24] D. Bordwell, K. Thompson, *Sztuka*…, s. 505.

[25] Por. tamże, s. 504.

hipotezy badawcze (grec. *hypothésis* – przypuszczenie, domysł[26] są naukowymi przypuszczeniami, dotyczącymi istnienia i znaczenia danego zjawiska oraz jego powiązania z innymi zjawiskami. Hipotezy pozwalają skonkretyzować zakres i przedmiot badań. Przy ich formułowaniu należy dobrze zdawać sobie sprawę z dostępności źródeł, metod i technik badawczych – gdy bowiem nie można sprawdzić hipotez za pomocą źródeł i metod, są one bezużyteczne[27]. W studium licencjackim bądź magisterskim tezę i hipotezy należy zapisać we wstępie, bowiem celem tego rodzaju prac jest dowiedzenie sformułowanej tezy i określenie, na ile sprawdziły się hipotezy. Właściwym miejscem na wykazanie tego jest zakończenie studium[28].

Oto kilka przykładów tez i hipotez badawczych w odniesieniu do dzieł filmowych[29].

W pracy „Geniusz współczesnej informatyki i <kłamstwo założycielskie>. Analiza hermeneutyczno-narracyjna filmu „Steve Jobs" Danny'ego Boyle'a" można postawić tezę, że reżyser głównym motywem swojego filmu uczynił wciąż powtarzający się w dziejach dylemat geniusza, a właściwie brak tego dylematu u głównego bohatera: czy dla wynalazku, odkrycia, zwycięstwa nad innymi i korzyści materialnych wolno poświęcić życie bliskich osób, relacje miłości, przyjaźni, wzięcie odpowiedzialności za innych? Tak właśnie w „świecie dzieła" Bolye'a jest ukazany tytułowy bohater - genialny informatyk, który dla stworzenia nowego typu komputera, oprogramowania potrafi niszczyć swoich współpracowników i konkurentów, a „kłamstwem założycielskim" jego świata jest wyparcie się ojcostwa i niezdolność budowania zdrowej relacji z córką. Hipotezy badawcze: 1. Zakładam, że w świecie „Steve'a Jobsa" wspomniany „brak dylematu" jest istotnym motywem filmu -

[26] D. Bordwell, K. Thompson nie przewidują procedury formułowania hipotez.

[27] K. Wojcik, *Piszę akademicką pracę promocyjną*, Warszawa 2005, s. 126-127.

[28] H. Seweryniak, K. Sitkowska, M. Robak, *Kultura, media, teologia. Metodyka pisania prac dyplomowych*, Płock 2013, s. 44.

[29] Wszystkie przedstawione tezy zostały wypracowane na Seminarium prof. H. Seweryniaka w Mazowieckiej Uczelni Publicznej w Płocku, XI-XII 2021.

jego wydobyciu służy między innymi nadanie filmowi formy klasycznego dramatu; 2. Można przypuszczać, że „kłamstwo założycielskie" – termin zaczerpnięty z nauk politycznych da się owocnie odnieść do interpretacji i zrozumienia problematyki filmu.

W analizie filmu „Moda i art deco w filmie <Chanel i Strawiński> Jana Kounena" tezę sformułowano następująco: Willa Bel Respiro w podparyskim Garches została urządzona przez Coco Chanel w stylu art deco. Ta stylowa dekoracja nie istnieje już dzisiaj, ale w filmie Kounena została zrekonstruowana. W pracy staram się odkryć i scharakteryzować jej zasadnicze elementy. Głównym zadaniem interpretacji jest jednak uchwycenie i opisanie art deco w stylistyce mody – ubiorów, biżuterii, kosmetyków; stylistyce, którą nasączony jest film Kounena. Tezie towarzyszą hipotezy badawcze: 1. Wolno przypuszczać, że uda się odtworzyć zasady art deco, którymi kierowali się twórcy filmu w rekonstrukcji zamysłu Chanel, dotyczącego Bel Respiro; 2. Zakładam, że w filmie spotyka się nie tylko Coco Chanel – wielbicielkę talentu Strawińskiego i kochankę, lecz także wybitną projektantkę mody kobiecej, której osiągnięcia w tym zakresie są nie wprost ukazane w ubiorach, biżuterii i kosmetykach – ważnych akcesoriach dzieła.

Jeszcze innym przykładem może być studium „<O północy w Paryżu> Woody'ego Allena. Próba interpretacji w kluczu postmodernistycznym". Tezę proponowanej w pracy interpretacji dobrze wyraża już sam tytuł mojego studium: choć zazwyczaj krytycy tego nie dostrzegają, film „O północy w Paryżu" najlepiej rozumie się w kluczu postmodernistycznym[30]. Zakładam przy tym – i taka jest pierwsza hipoteza pracy – że można zweryfikować i przedstawić pierwiastki postmodernistyczne w świecie tego filmu. Po drugie, moimi poszukiwaniami badawczymi kieruje przypuszczenie, że zastosowanie przez

[30] Zob. K. Loska, *Postmodernizm w teorii filmu*, „Państwo i Społeczeństwo" VIII (2008) nr 1, s. 259-279; por. B. Wildstein, *Zabawne obiekty niepoważnego kultu*, w: tenże, *Śmieszna dwuznaczność świata, który oszalał*, Warszawa 2009, s. 11-27.

Woody'ego Allena przyjętego klucza pozwoliło reżyserowi na stworzenie oryginalnego dzieła filmowego.

W pracach analitycznych nad filmami sformułowanie tezy sprawia, że niektóre motywy badanego dzieła okażą się decydujące dla badacza, a pewne techniki - bardziej istotne czy znaczące od pozostałych. Często niedoświadczeni analitycy filmowi nie mają pewności co do tego, **jakie techniki** są najbardziej istotne dla ich analizy; zdarza się, że próbują opisać każdy kostium, wnętrze lub panoramę i w związku z tym zaczynają tonąć w morzu danych[31]. Wyraźne nakreślenie tezy sprawia, że opisy te będą ważne w studium filmu „Chanel i Strawiński", ale nie będą już miały takiego znaczenia w odniesieniu do „Steve'a Jobsa" Danny'ego Boyle'a.

W rozwinięciu pracy, jak zaznaczono, powinny znaleźć się **argumenty i przykłady na poparcie sformułowanej na początku tezy.** Mogą one wypływać zarówno z narracji filmowej, jak i z jego stylistyki dzieła. Interesować nas będzie najczęściej prześledzenie różnych motywów, które wytwarzają konkretne efekty tematyczne, a argumentacja będzie polegać na wspieraniu tezy przez odpowiedni dobór racji i przykładów. Można posłużyć się szczegółową interpretacją pojedynczej sceny lub sekwencji, która przekona czytelnika do przedstawianego poglądu. Warto odwoływać się do analizowania zakończeń filmów, głównie dlatego, że **ostatnia, podsumowująca część filmu często wyjawia główne zasady rozwojowe narracji.** Przyjmuje się - zaznaczają Bordwell i Thompson - że argumentacja powinna zmierzać w kierunku coraz mocniejszych lub subtelniejszych uzasadnień tezy"[32].

Zakończenie powinno zawierać: wyraźne nawiązanie do tezy (choć bez powtarzania słowo po słowie jej wcześniejszego sformułowania), przywołanie racji za nią przemawiających i przytoczenie najważniejszych wniosków. Jest stosownym miejscem na odpowiedź na pytania: Czy teza została wystarczająco jasno sformułowana na początku pracy? Czy podałam /

[31] D. Bordwell, K. Thompson, *Sztuka*…, s. 506.

[32] Tamże, *Sztuka*…, s. 508.

podałem wystarczająco mocne argumenty na jej poparcie? Czy następują one po sobie w logicznym, przekonującym porządku? Czy wnioski wynikają z segmentacji filmu i jego analizy stylistycznej?[33] Odwołując się do ogólnej metodyki prac promocyjnych, dodajmy, że w zakończeniu należy wskazać, co nowego praca wnosi do dyskusji nad danym dziełem filmowym, jeśli rzeczywiście zawiera pewne oryginalne elementy; wskazać użyteczność w dalszych badaniach; zasygnalizować możliwości zastosowań praktycznych, na przykład w dyskusyjnych klubach filmowych.

Bibliografia

Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*, Warszawa 2013.

Bordwell D., Tworzenie znaczenia, w: W. Godzic, red., *Interpretacja dzieła zbiorowego. Antologia przekładów*, Kraków 1993, s. 13-18.

Bordwell D., Thompson K., *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Warszawa 2021.

Hanet K., *Czy kamera kłamie? Uwagi o „Hiroszimie, mojej miłości",* w: W. Godzic, red., *Sztuka filmowej interpretacji. Antologia przekładów,* Kraków 1994, s. 109-115.

Kaliszewski A., *Główne nurty w kulturze XX i XXI wieku. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i komunikacji społecznej*, Warszawa 2012.

Lis M., *Figury Chrystusa w <Dekalogu> Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2013.

Loska K., *Postmodernizm w teorii filmu*, „Państwo i Społeczeństwo" VIII (2008) nr 1, s. 259-279.

Płażewski J., *Język filmu*, Warszawa 1961.

Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 1-3, Kraków 2008.

Seweryniak H., Sitkowska K., Robak M., *Kultura, media, teologia. Metodyka pisania prac dyplomowych*, Płock 2013.

Seweryniak H., *Book review: Marek Lis, To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku (This is not Jesus. Film Apocrypha in the 21 Century)*,

[33] Por. tamże, s. 509-510.

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2019, pp. 148, „Wrocławskie Studia Teologiczne" 28 (2020) nr 2, s. 349-356.

Wildstein B., *Śmieszna dwuznaczność świata, który oszalał*, Warszawa 2009.