


dr hab. Tomasz Kłys, prof. nadzw. UŁ  
Instytut Kultury Współczesnej UŁ  
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej  
Zakład Historii i Teorii Filmu

UNIWERSYTET WARSZAWSKI  
WYDZIAŁ POLONISTYKI  
wpłynęło dnia 12.04.2018r  


Łódź, 04.03.2018

**RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ PANA MGR. ROBERTA BIRKHOŁCA PT.  
SUBIEKTYWIZACJA ZAPOŚREDNICZONA  
JAKO FORMA REPREZENTACJI DOŚWIADCZEŃ BOHATERÓW FILMOWYCH**

Praca doktorska Pana Roberta Birkholca (a przeczytałem ją pomimo ciężącego obowiązku recenzenta z ogromną przyjemnością i satysfakcją intelektualną) jest świadectwem rozmaitych cnót i umiejętności, które powinny charakteryzować aspiranta do stopnia naukowego doktora: trafnego znalezienia nieopisanego dotąd szerszej obszaru badań, intelektualnego horyzontu, wyrażającego się choćby w bogatej literaturze i umiejętnym jej stosowaniu, pojęciowej precyzji, ciekawości poznawczej, logicznej klarowności i – *last but not least* – stylistycznej elegancji wywodu. Do tego wykazu dodałbym jeszcze odwagę Doktoranta – jak sam on w którymś miejscu swej rozprawy zauważa, we współczesnej teorii filmu panuje „literaturofobia”, nieomal nakazująca badaniom nad filmem rezygnację z narzędzi, metod i pojęć wypracowanych przez teorię literatury. Emancypacyjna tendencja, poniekąd zrozumiała w kontekście dążenia do autonomii i określenia *differentiae specificae* dziedziny, doprowadziła po latach do nadmiernego chyba uzależnienia filmoznawstwa od socjologii i antropologii, i zaniedbania tego wymiaru filmów, iż są one czyimiś **wypowiedziami**, domagającymi się hermeneutyki **tekstami** i zawyczaj też **dziełami artystycznymi**, potrzebującymi opisu, analizy i interpretacji ich formy. Pan Birkholc, wychodząc od pewnej teoretycznoliterackiej kategorii, nie jest bynajmniej naiwny i „anachroniczny” – znajduje tej kategorii funkcjonalny ekwiwalent, znakomicie opisuje jego *modus faciendi* w korpusie konkretnych dzieł

filmowych, a jednocześnie prezentuje formę, styl i chwyt artystyczne, poprzez które jest on konstruowany.

Kategorią, która zainspirowała Doktoranta, jest **mowa pozornie zależna**, chwyt narracyjny znany zarówno z klasycznej realistycznej powieści, jak i – a może przede wszystkim – z literatury modernizmu. Jak wiadomo, w mowie pozornie zależnej dochodzi do nakładania się dwóch perspektyw: instancji narracyjnej (jest ona formalnym podmiotem dyskursu w miejscu zastosowania tego chwytu) i postaci przedstawionej (jej faktyczny „głos” czy „punkt widzenia” dominuje, choć ona sama nie jest formalnie podmiotem narracji w danym ustępie tekstu). Pan Birkholm rzeczowo i rzetelnie przedstawia historię oraz rozmaite funkcje, jakie może pełnić mowa pozornie zależna w literaturze, zwracając szczególną uwagę na funkcjonalność w analizie tego typu narracji kategorii **fokalizacji – wewnętrznej** („od postaci”) i **zewnętrznej** („od instancji narracyjnej”). Wśród najistotniejszych funkcji tego typu narracji Doktorant wymienia reprezentację toku myślowego, percepcji, doświadczenia i społeczno-kulturowego horyzontu postaci, i jednocześnie ich „rozziew” z horyzontem czy światopoglądem instancji narracyjnej.

Doktorant ma świadomość nieprzekładalności osadzonej w języku kategorii „mowy” na zupełnie odmienny system semiotyczny czy też zupełnie inne medium, jakim jest audiowizualne, choć przede wszystkim wizualne, medium filmowe. Toteż sytuje problematykę **funkcjonalnego ekwiwalentu** mowy pozornie zależnej w filmie w obrębie zagadnienia subiektywizacji w filmie fabularnym, przywołując przy okazji zarówno historię technik subiektywizacyjnych w historii kina, jak i historyczny zarys tej problematyki w badaniach filmoznawczych. Po czym rozważa w tym kontekście kwestię funkcjonalnego ekwiwalentu mowy pozornie zależnej, nazywając go **subiektywizacją zapośredniczoną**. Opisanie tej kategorii jest możliwe na tle refleksji nad relacjami między perspektywą instancji narracyjnej a perspektywą postaci przedstawionej. Oczywiście, muszą tu powrócić, już bez terminologicznej adaptacji, kategorie fokalizacji zewnętrznej i wewnętrznej. Decydująca jest kategoria fokalizacji wewnętrznej i jej – kapitalny i wart rozpropagowania w badaniach filmoznawczych – podział na **narratywizację, personifikację i subiektywizację**.

W wypadku narratywizacji mamy do czynienia z narratorami formalnymi, czyli postaciami opowiadającymi. Personalizacja polega na zbliżeniu perspektywy zewnętrznej do perspektywy postaci, choć formalnie postać wciąż ukazywana jest przez narrację z zewnątrz. „W przypadku subiektywizacji – pisze Pan Birkholc – uzyskujemy głębszy wgląd w perspektywę bohatera niż w personalizacji, ponieważ reprezentacji poddane zostają jego stany i odczucia – percepcja, emocje, sny czy halucynacje. Nie jest to podział rozłączny: różne typy fokalizacji często ze sobą współistnieją, a granice między nimi są nieostre.” Oczywiście w subiektywizacji stopień wewnętrznej fokalizacji jest znacznie wyższy niż w personalizacji: doświadczamy wówczas świata nie tyle „z postacią” (jak w personalizacji), ile „poprzez nią”, gdyż „postać jest podmiotem percepcji, a narracja jest tu przefiltrowana jest przez jej perspektywę”. Nie koniec to dystynkcji Doktoranta – subiektywizacja może mieć postać werbalną, jak i szczególnie istotną w filmie, niewerbalną, a ta ostatnia – postać subiektywizacji stylistycznej i niestylistycznej. Ale jeszcze istotniejszy jest podział na **subiektywizację bezpośrednią** (daną nam np. przez strumień świadomości czy ujęcia z punktu widzenia – *point of view shots* [POV]) i **subiektywizację zapośredniczoną**, w której dochodzi do wyrazistej interferencji fokalizacji wewnętrznej (dominującej, osadzającej nas w perspektywie postaci) z fokalizacją zewnętrzną, przez co struktura narracji implikuje obecność innego podmiotu, uwydatnia mediację instancji z pewnego „wyższego” poziomu. I to właśnie ta subiektywizacja zapośredniczona, zwłaszcza jako subiektywizacja stylistyczna, jest poszukiwanym ekwiwalentem literackiej mowy pozornie zależnej oraz przedmiotem drobiazgowego rozbioru w przedstawionych w rozdziałach 4–8 analizach konkretnych dzieł filmowych.

Muszę stwierdzić, iż problematykacja zagadnienia i logika wywodu są w pierwszej, *stricte* teoretycznej części pracy bez zarzutu, a precyzja i klarowność dystynkcji pojęciowych budzą szczerzy podziw. I nie są wprowadzane terminy i kategorie jakąś zbędną komplikacją pojęciową, z którą powinna uporać się brzytwa Ockhama: przeciwnie, może nieco zawile brzmiące pojęcia, czy to zaczerpnięte od innych teoretyków (jak fokalizacja), czy wypracowane samemu (jak subiektywizacja

zapośredniczona), istotnie zdają się najtrafniej ujmować zawiłą problematykę, a zaprezentowane przez Autora rozbiory filmów udowadniają ich funkcjonalność i operacyjną skuteczność w analizie i interpretacji dzieł.

Druga, analityczna część pracy dobitnie demonstruje przydatność przywołanych i wypracowanych przez Pana Birkholca narzędzi pojęciowych. Analizy pięciu filmów czyta się z niemałą przyjemnością, a dzięki warsztatowej sprawności Autora w opisie formy filmowej, zwłaszcza chwytów stylistycznych konstytuujących subiektywizację zapośredniczoną, omawiane dzieła jawią się czytelnikowi rozprawy z dużą dozą, by tak rzec, naoczności, dzięki czemu nie trzeba widzianych przed laty filmów oglądać na nowo. W centrum każdej z analiz znajduje się refleksja nad stylistycznym sposobem reprezentacji (poprzez subiektywizację zapośredniczoną) osobowości głównego bohatera filmu. W *Palaczu zwłok* (1968) Juraja Herza tytułowa postać to nekrofil, biedermeierowski mieszczuch, zgłaszający ostatecznie akces do nazizmu, a narracja filmu poprzez subiektywizację zapośredniczoną przedstawia jego skandaliczne nieuświadomione pragnienia i popędy. Marcello Clerici, bohater *Konformisty* (1970) Bernardo Bertolucciego wiąże się z własnej woli z włoskim faszyzmem, powodowany pragnieniem ukrycia swej „inności” poprzez manifestację „normalności”, za jaką błędnie bierze związek z totalitarną władzą. Akces ten pogłębia jednak tylko jego alienację, a po upadku reżimu jego wewnętrzny chaos powraca ze zdwojoną siłą. Grzegorz Królikiewicz portretuje w *Tańczącym jastrzębiu* (1977) modelowego dla PRL-u reprezentanta nowej, „socjalistycznej” inteligencji o chłopskich korzeniach, ukazując przez frapujące artystycznie rozwiązania narracji „subiektywnej zapośredniczonej” niedopasowanie bohatera w nowym miejskim otoczeniu oraz cenę jaką płaci za gwałtowne i dobrowolne wykorzenie z własnego środowiska. Mickey i Mallory, tytułowi „urodzeni mordercy” z filmu Olivera Stone’a (*Natural Born Killers*, 1994), popełniają swe szokujące zbrodnie, żyjąc swoistą „jaźnią odzwierciedloną”, ukształtowaną przez mass media, zwłaszcza telewizję. Zsubiektywizowana narracja filmu reprezentuje tę kulturowo ukształtowaną perspektywę postaci. Na koniec analiza filmu Darrena Aronofsky’ego *Requiem for a Dream* (2000) (jest on błędnie zatytułowany w polskiej dystrybucji

*Requiem dla snu*, choć powinno być *Requiem dla marzenia*, na co słusznie Autor zwraca uwagę) przynosi opis reprezentacji intensywnych doświadczeń cielesnych bohaterów tego filmu, generowanych przez narkotyki, psychoaktywne tabletki, kurację odchudzającą i seks. Doświadczenia te wiodą do klęski marzeń i fizycznej autodestrukcji postaci, a opis oczywiście uwypukla ich reprezentację przez środki stylistyczne z repertuaru subiektywizacji zapośredniczonej.

Analizy te – podkreślę jeszcze raz – są znakomite i naprawdę odkrywcze, odsłaniając, nazywając i interpretując aspekty raczej tylko intuicyjnie i powierzchownie odczuwane przy „normalnym”, nie-analitycznym oglądzie owych filmów. Jeżeli miałbym do Autora jakąś pretensję, to jednak o dobór tytułów. Rzecz w tym, iż analizowane utwory są w jakimś sensie do siebie podobne. *Palacz zwłok*, *Konformista* i *Tańczący jastrzęb* rozgrywają się w społeczeństwach państw totalitarnych, a bohaterowie pierwszych dwóch filmów to dodatkowo osobowości perwersyjne i neurotyczne (w odniesieniu do bohatera czeskiego filmu można wręcz mówić o psychozie, podobnie zresztą jak w przypadku „urodzonych morderców” z filmu Stone’a). Bohaterowie wszystkich pięciu dzieł są zdecydowanie odpychający dla widza, każąc mu dystansować się od ich doświadczeń i postrzegania świata – to zresztą rezultat mediatyzacji subiektywizacji przez nadrzędną instancję narracyjną. Moim zdaniem, w tej mediatyzacji dystans meta-instancji graniczy wręcz z mizantropią, przynajmniej w odniesieniu do głównych postaci filmów. Może to rodzić wrażenie, iż poetyka subiektywizacji zapośredniczonej skorelowana jest z przedstawianiem postaci zasadniczo „negatywnych”, w każdym razie takich, wobec których nieodzowny jest krytyczny dystans (sam Doktorant zdaje się mieć tego niejaką świadomość – *vide*: jego uwaga na s. 288, iż „ta forma subiektywizacji sprzyja kreowaniu podmiotów szczególnego rodzaju”: niestabilnych, niedookreślonych, wieloznacznych, czasem wewnętrznie sprzecznych).

Oczywiście, iż sztuka karmi się często – szczególnie w pewnych epokach, jak ostatnie 35-lecie XX wieku, z którego Pan Birkholc dobrał filmy – opisem osobowości pięknych, niespełnionych, neurotycznych albo wręcz złych. Jednak parada „odmieńców” analizowanych w rozprawie rodzić może wrażenie – błędne, jak sądzę

– iż „subiektywizacja zapośredniczona” jest zasadniczo przeznaczona do reprezentowania jaźni takich „nienormalnych” osób. Muszę przyznać, iż poza *Tańczącym jastrzębiem*, którego uważam za niekwestionowane arcydzieło z racji jego mistrzowskiej formy i doniosłości wymowy: niezwykle głębokiego zobrazowania zachodzącego w PRL procesu przemiany części chłopstwa w nową, „socjalistyczną” inteligencję, pozostałe analizowane filmy – przy całej ich kunsztownej formie – wydają mi się ideologicznie fałszywe. Nie przekonuje mnie motywowanie akcesu do totalitarnej władzy neurotyczną, perwersyjną osobowością (jak w *Palaczu zwłok* czy *Konformiście*). Osobowości „zmediatyzowane” przez kulturę popularną i mass media niekoniecznie muszą zostać (i w zdecydowanej większości nie zostają) seryjnymi mordercami, jak Mickey i Mallory (a żadnym razie nie są z góry *natural born killers*, którą to wykładnię narzuca tytuł wielce kontrowersyjnego obrazu Stone’a). Bohaterowie *Requiem for a Dream* są z kolei tak prymitywni i jednowymiarowi, oraz pokazani w tak odstręczający sposób, że dostrzegam w tym raczej mizantropię instancji narracyjnej niż diagnozę społeczną. Szczególne opory budzi we mnie *Konformista* Bertolucciego. Analiza tego filmu przez Pana Birkholca, choć bardzo sprawna, wydaje mi się jednak niepełna. Otóż Bertolucci skonstruował swego bohatera w opozycji do obrazu utrwalonego przez niezwykle wpływowe dzieło kina włoskiego, jakim jest *Rzym, miasto otwarte* (1945) Roberto Rosselliniego. W tym pierwszym arcydziele neorealizmu Włosi to zasadniczo ofiary brutalnego niemieckiego okupanta i jego kolaborantów, rodzimych faszystów, albo członkowie *resistenza*, ruchu oporu. Walczą w nim ramię w ramię ksiądz i inżynier-komunista, obaj zostając męczennikami na Gestapo. Bertolucci ten wyidealizowany przez Rosselliniego obraz rodaków lat faszystów i wojny chce zdemitologizować, ale przegina w drugą stronę: kogoś, kto chce być „normalnym Włochem”, czyni faszystą z wyboru, a obalenie Mussoliniego i powołanie rządu marszałka Badoglio w roku 1943 każe bohaterowi postrzegać jako osobistą katastrofę. Co więcej, w rozbudowanej, a jednak trochę zignorowanej w analizie przez Pana Birkholca scenie spowiedzi, ksiądz – synekdochiczny, *pars pro toto*, przedstawiciel Kościoła Katolickiego – jawi się jako niewątpliwy zwolennik faszystowskiego reżimu (to

niesprawiedliwe uogólnienie podkreślone jest jeszcze przez nazwisko naszego „faszysty z wyboru”: Clerici). Instancja narracyjna poprzez chwyt subiektywizacji zapośredniczonej dystansuje się ideologicznie od Clericiego, negatywnie piętnując „normalność” i „katolicyzm” jako „źródła faszyzmu”, a to napiętnowanie jest, rzecz jasna, z pozycji lewicowych, by nie rzec – lewackich (taka interpretacja jest całkiem usprawiedliwiona, gdy wie się o światopoglądzie Bertolucciego i zna jego inne filmy; zresztą naprowadza na nią afirmatywna, jakby oniryczna scena, w której kobieta z fiołkami i ukwiecone dziewczynki śpiewają ...*Międzynarodówkę*). Ostatecznie więc *Konformista* okazuje się filmem z dominantą dyskursu – niestety, dyskursu silnie zideologizowanego, w którym interferencja fokalizacji wewnętrznej i zewnętrznej wiedzie do wątpliwej, bardzo politycznie stronnicyj diagnozy.

Moim zdaniem, subiektywizacja zapośredniczona wcale nie musi reprezentować doznań jednostek „nienormalnych” i ponoszących klęskę, od doznań których powinniśmy się ideowo i emocjonalnie dystansować. Do analizy doświadczenia cielesności postaci przy użyciu interferencji fokalizacji wewnętrznej i zewnętrznej znakomitym wyborem wydaje mi się *Kobieta z wydm* (1964) Hiroshiego Teshigahary. Film ten zachwycający zmysłowością, zwłaszcza w aspekcie doznań taktylnych, jest niewątpliwym arcydziełem kina, i przedstawia postać przechodzącą pozytywną przemianę (trochę na kształt Jungowskiej indywiduacji). Przykładem dzieła wybitnego, może jednego z najlepszych w historii kina, w którym dominuje narracja o charakterze subiektywizacji zapośredniczonej, jest *Portier z hotelu Atlantic* (1924) Friedricha Wilhelma Murnaua. Bohater żyje swą „jaźnią odzwierciedloną”, której emblematem jest uniform portiera z wielkowiejskiego hotelu, będącego swoistym „centrum świata”. Pozbawiony tego etatu i munduru, traci sens życia. (Swoją drogą, Pan Birkholc nie posługuje się socjologicznym pojęciem „jaźni odzwierciedlonej”, a sama strategia narracji zapośredniczonej i fabuły analizowanych filmów aż się o to proszą). Kopalnią chwytów subiektywizacji zarówno bezpośredniej, jak i zapośredniczonej, są filmy najwybitniejszych twórców francuskiego impresjonizmu, Marcela L’Herbier i Abla Gance’a, zwłaszcza zaś tego ostatniego. W *Kole udręki* (1922) i *Napoleonie* (1927) techniczna innowacyjność i śmiałość wyrazowa rozwiązań

służących subiektywizacji zapośredniczonej (jak gwałtowny montaż, przyspieszający aż do pulsacyjnego migotania ujęć na krawędzi i poniżej progu percepcji, technika poli wizji kawałkująca kadr na kwadraty, z których każdy pokazuje inny fragment dziejącej się akcji, czy technika superpanoramicznego obrazu „tryptykowego”) do dziś biją na głowę wrażeniem na widzu dość łatwo generowane dzięki technologii cyfrowej rozwiązania w filmach Stone’a czy Aronofsky’ego, opisywane przez Autora. A w filmach L’Herbiera, takich jak *Nieludzka* (1924), *Świętej pamięci Matthias Pascal* (1925) czy *Pieniądz* (1928) bardzo interesujące interferencje fokalizacji wewnętrznej i zewnętrznej są dominantami jeśli nie całości, to przynajmniej sporych partii tych znaczeniowo intrygujących i wspaniałych formalnie filmów.

Oczywiście, recenzując czyjąś pracę zawsze można wytknąć, iż delikwent coś pominął, czegoś zaniechał albo mógł posłużyć się dla unaocznienia swych wywodów innymi przykładami. Naprawdę, nie chcę tu w żaden sposób umniejszać jakości wywodu Pana Birkholca, który zwłaszcza w jego pierwszej teoretycznej części oceniam niezwykle wysoko. Proponując powyższe tytuły jako alternatywę czy też raczej dopełnienie części analitycznej, mam na uwadze bardziej wszechstronne zobrazowanie w pracy kategorii, która jest przecież jej zasadniczym tematem: subiektywizacji zapośredniczonej. Na razie, wskutek takiego a nie innego doboru filmów, w których przeważają „nienormalni” bohaterowie, jawi się ona dość jednostronnie i w dość wąskim zakresie działania – a przecież jej możliwości wyrazowe i znaczeniowótórcze są naprawdę rozległe. Namawiałbym Doktoranta, by do publikacji książkowej (a jako poznawczo odkrywczą i świetnie napisaną z pewnością na druk jego rozprawa zasługuje) dodał jeszcze dwa rozdziały, co zajęłoby, plus minus, 50-60 stron. Jeden mógłby być poświęcony całościowej analizie jakiegoś niemieckiego dzieła w estetyce ekspresjonistycznej bądź postekspresjonistycznej [niekoniecznie *Portier z hotelu Atlantic*, choć ten akurat film wydaje mi się dla zobrazowania subiektywizacji zapośredniczonej znakomity; mogłyby to być też np. *Variété* (1925) E. A. Duponta czy *Nerwy* (1919) Roberta Reinerta]. Drugi rozdział poświęcony mógłby być innowacyjności francuskiego impresjonizmu filmowego w ukonstytuowaniu narracji subiektywnej



zapośredniczonej (bezpośredniej zresztą też) poprzez wyłącznie wizualne filmowe środki wyrazu. Kierunek ten jest nie do przecenienia, jeśli chodzi o rozwój filmowych środków wyrazu, i szczegółowsze omówienie jego zasług zwłaszcza dla obrazowania subiektywizacji w kinie przy temacie takim, jak temat recenzowanej rozprawy, wydaje mi się nieodzowne [nie załatwiają sprawy dość skąpe, choć rzeczowe mini-analizki chwytów z dwóch impresjonistycznych filmów: *Wierne serce* (1923) Jeana Epsteina i *Uśmiechnięta pani Beudet* (1923) Germaine Dulac]. Omówienie niemych filmów (właśnie niemieckiego, właśnie impresjonistycznych francuskich), w których subiektywizacja zapośredniczona osiągnięta została poprzez wyłącznie wizualne środki wyrazu, a zatem – przez rozwiązania czysto filmowe, swoiste dla medium pierwotnie jedynie wizualnego, stworzyłoby pożądany kontekst dla analiz owych modernistycznych, postmodernistycznych i postklasycznych dzieł, które Doktorant analizuje i które powstały jednak w innym, bo audiowizualnym, a wypadku filmów Stone’a czy Aronofsky’ego – także już cyfrowym medium.

Reasumując – **oceniając niezmiernie wysoko recenzowaną pracę, uważam, iż może być podstawą w przewodzie doktorskim. Stawiam zatem wniosek o dopuszczenie Pana Mgr. Roberta Birkholca do dalszych etapów przewodu i o uhonorowanie rozprawy wyróżnieniem.**

Termon WZ