

IWONA GRODŹ



NARRACJA FILMOWA – FUNKCJA TERAPEUTYCZNA. KILKA SŁÓW O AMATORZE (1979) KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO¹

ABSTRACT. Iwona Grodź, *Narracja filmowa – funkcja terapeutyczna. Kilka słów o Amatorze (1979) Krzysztofa Kieślowskiego* [Film narration – therapeutic function: A few words about *The Amateur* (1979) by Krzysztof Kieślowski] edited by Monika Obrębska, Emilia Soroko, „Człowiek i Społeczeństwo” vol. LVI: *Narracje w psychologii – przedmiot, proces, metoda* [Narratives in psychology – subject, process, methods], Poznań 2023, pp. 283–291, Adam Mickiewicz University. ISSN 0239-3271, <https://doi.org/10.14746/cis.2023.56.13>.

The strategy of the (auto)therapist in film art is a process of dynamic interaction between the transmitting and receiving roles, i.e. the director – the protagonist of his work and the projected viewers. The film is a space enabling the creator to analyze the problems of a modern man in order to increase the skills of self-understanding, self-distancing from emotions and developing reflection. The latter is conducive to the coherence of narratives about oneself and the construction of one's identity.

Results and conclusions: Projection and identification, which is part of the emotional and cognitive responses available to the creator and recipient of the work, are processes of therapeutic importance. Creation (and contact with its effect – a finished work) is then a tool helping to regulate: modulation of attention, emotions (modulation of emotion), fosters cognition (modulation of cognition), understanding behavior (modulation of behavior) and communication (modulation of communication).

Keywords: narration, film, therapy, Krzysztof Kieślowski, *Amator* (1979)

Iwona Grodź, Polskie Towarzystwo Badań nad Filmem i Mediami, ul. Uniwersytecka 4/A527, 40-007 Katowice, <https://orcid.org/0000-0003-0151-6909>.

¹ Niepublikowany fragment przygotowywanego tekstu o terapeutycznej funkcji narracji filmowej.

[...] filmy Kieślowskiego można porównać do korytarza, którego ściany pokryte są lustrami. Nie znajdziemy w nich jednak ani odrobiny narcyzmu; przeciwnie – lustro jest miejscem, gdzie zachodzi przemiana: stając przed lustrem, stajemy się kimś innym.

Paul Coates (1998)

Wprowadzenie

Każdy akt twórczy jest „życiopisaniem”. Trudno zanegować banalne, acz konieczne stwierdzenie, że nie można opowiedzieć świata inaczej, jak tylko przez siebie samego (Bruner, 1990: 3–17). Jediną nadzieją na wyrwanie się z takiego cyklu zależności jest „spotkanie się z innym” versus „spotkanie obcego siebie w innym”, co prowadzi do „oddania” mu swojej opowieści. To zwiastun wolności, ale i „śmierci” dawnego Ja nadawcy. Artyści używają narracji w celach taktyczno-operacyjnych, nie jest więc ona dla nich tylko narzędziem pracy, ale przede wszystkim cenną kompetencją. Szczególne znaczenie ma dla nich aspekt performatywny, tj. kreatywny, refleksyjny, więziotwórczy, a czasem też terapeutyczne właściwości narracji. To fenomen każdej dobrej opowieści (*storytelling*). Twórca opowieści musi jednak pamiętać o tym, że opowieść jest możliwa tylko wówczas, gdy każdy może zabrać głos, zostać wysłuchany, a więc tam, gdzie panuje zgoda na dialog (por. Żuławski, 2019: 40). To warunek ładotwórczej mocy tworzenia spójnych fabuł. Ich celem jest kreowanie bezpiecznej czasoprzestrzeni, dającej warunki rozwoju.

Zazwyczaj wskazuje się na opozycyjność między myśleniem narracyjnym a paradygmatycznym. „To ostatnie posługuje się kategoriami logicznymi, a narracyjne kategoriami pragnień, potrzeb i celów, stąd przedmiotem poznania w podejściu narracyjnym są intencje i zmiany subiektywnych interpretacji osób zaangażowanych w sytuacje społeczne” (Soroko, 2008)². Na końcu

² Zazwyczaj etapy pracy terapeutycznej w podejściu narracyjnym realizują trzy zasadnicze zadania: „dekonstrukcję narracji o problemie, ekspozycję pozytywnych wątków i odwracanie proporcji wątków problemowych względem pozytywnych” (Soroko, 2008). Istotą zmiany jest: „stworzenie alternatywnej opowieści wobec dominującej wcześniej” albo „udrożnienie komunikacji między zinternalizowanymi pozycjami podmiotowymi”,

można postawić pytanie: czy wiedza na temat terapeutycznej natury narracji może się przysłużyć, w mniejszym lub większym zakresie, również filmowcom i filmoznawcom? Wiele wskazuje na to, że tak. Jednym z powodów jest to, że w podejściu narracyjnym zaciera się granica między tradycyjnie rozumianym terapeutą a aktywnym działaczem na rzecz budowania (samo)porozumienia czy po prostu animacji działań twórczych (Morgan, 2011).

Biorąc pod uwagę powyższe spostrzeżenia, moim celem jest przypomnienie, że projekcja i identyfikacja, które są częścią reakcji emocjonalnych i poznawczych dostępnych twórcy i odbiorcy dzieła filmowego, to procesy o znaczeniu terapeutycznym, które towarzyszą narracji. Umożliwiają bowiem użycie formuły: „jestem jak on” (tj. bohater filmu) i/lub „on jest jak ja” (zob. Helman, 1991: 128). Tworzenie (i kontakt z jego efektem – skończonym dziełem sztuki, między innymi ruchomymi obrazami), jest wówczas narzędziem pomagającym w regulacji uwagi (*modulation of attention*) i emocji (*modulation of emotion*), sprzyja poznaniu (samopoznaniu) (*modulation of cognition*), rozumieniu zachowań (*modulation of behavior*) i komunikacji (*modulation of communication*) (zob. Ogonowska, 2017: 111)³.

Reżyserska strategia (auto)terapeutyczna, którą można wskazać w wielu polskich filmach, odpowiada w dużej mierze „trybowi fabulacji”, o którym pisał Tadeusz Lubelski, a także łączy się z „tastyką mitobiografii” (Lubelski,

albo „odnalezienie usprawiedliwienia wyboru alternatywnej opowieści w symbolizowanym doświadczeniu cielesnym” (Soroko, 2008).

³ Agnieszka Ogonowska proponuje trzy spojrzenia na edukację psychologiczną z wykorzystaniem filmu: (a) uczenie (na) filmie: „Warstwa fabularna filmu (świat przedstawiony na ekranie) jest podstawą analizy psychologicznej skoncentrowanej na omówieniu, np. motywacji bohaterów, przeżywanych przez nich uczuć i emocji w konkretnych sytuacjach, celów, jakie sobie stawiają, oraz strategii ich osiągnięcia”; (b) uczenie (poprzez) film: „Film jest punktem wyjścia do rozpoznawania przedstawionych w nim zachowań, uczuć, emocji, sytuacji społecznych, które stanowią o podobieństwie realnym lub potencjalnym między filmowymi bohaterami a widzami. Identyfikacja owej analogii pozwala odbiorcy przemyśleć oraz dokonać ewentualnych zmian we własnym życiu (sytuacji egzystencjalnej, relacjach z otoczeniem społecznym) lub hamuje dotychczasowe lub zamierzone strategie działania, które wydają się – w kontekście nowej wiedzy – dysfunkcyjne, nieprzystosowane, szkodliwe dla rozwoju i dobrostanu psychofizycznego jednostki”; (c) uczenie (poza) filmem: „Film jest postrzegany jako element komunikacji społecznej, a zarazem jako tekst kultury. W tej perspektywie jawi się jako źródło wiedzy o: wartościach społecznych, które odzwierciedla, o motywacjach i strategiach twórczych reżysera (a nierzadko również o jego problemach psychologicznych, które udaje mu się w filmie oddać); o psychologicznych aspektach procesu twórczego, których efektem finalnym jest film” (Ogonowska, 2017: 111).

2008). Każdorazowo chodzi bowiem o narrację na temat bliższej lub dalszej przeszłości albo o chęć utrwalenia teraźniejszości. Jest to wyraźne odwołanie do literackich, epickich sposobów konstruowania fabuły.

Dobrym przykładem będzie w tym kontekście film o artyście filmowcu bez profesjonalnego wykształcenia: *Amator* Krzysztofa Kieślowskiego z 1979 r. Zakładanym celem jest ukierunkować refleksję na to, co sprawia, że reżyser, widz i w pewnym sensie „film”, prowadząc narrację, mogą brać udział w procesie o charakterze – mniej lub bardziej – sprzyjającym samopoznaniu. Na pierwszym miejscu jest więc zrozumienie istoty narracji w pracy reżysera filmowego. Jego zadaniem jest wszak świadome jej ustrukturyzowanie lub celowa (w uzasadnionych przypadkach) dezintegracja. Ma to służyć „zarówno reżyserom, jak i widzom, w lepszym rozumieniu siebie i filmów, tego, co mówią one o sobie oraz o nas samych” (Cendrowski, 2021: 6).

Film jako medium jest narracyjny sam w sobie. O spójności narracji w dziele filmowym przesądzają między innymi: celowość, ukierunkowanie, integralność, zamknięcie, czasowość, przekazywanie wiedzy. Informacje tworzą struktury generujące narrację. Te ostatnie też składają się ze struktur. W opowieści mamy zatem do czynienia z wielowarstwowym procesem przetwarzania. Wiążą się z nim: *a k o m o d a c j a*, czyli „dostosowanie istniejących struktur do bodźców”, i *a s y m i l a c j a*, czyli „przyswajanie bodźców przez struktury” (Piaget, 2006: 19–20).

Opowieść może być snuta z wielu punktów widzenia i poziomów dzieła. Dla jej zrozumienia ważny jest horyzont poinformowania (dostęp widza do świata przedstawionego) oraz jego stopień (komunikatywność lub samoświadomość narracji – gdy sam proces opowiadania jest szczególnie wyeksponowany). „Narracja łączy więc obrazowy porządek widzenia i pojęciowy porządek rozumienia” (Filutowska, 2018: 21), organizuje nasze doświadczenia i działania, nadaje koherentność życiu, umożliwia też kontakt, porozumienie.

***Amator* (1979) – „przejrzenia”, autokorekty i rewizje Ja**

W 1979 r., cztery lata po swoim debiucie pełnometrażowym, Kieślowski zrealizował, stylizowany na paradokument, dramat psychologiczny *Amator*. Głównym bohaterem jest zaopatrzeniowiec w zakładzie przemysłowym, Filip Mosz (w tej roli Jerzy Stuhr), którego dotychczasowe życie zmienia się po zakupie amatorskiej kamery filmowej. Początkowo kamera jest dla Filipa przede wszystkim „zwierciadłem rzeczywistości”. Takie myślenie

okazuje się zawodne w chwili, gdy bohater zaczyna rozumieć, że znalazł się w pułapce, bo nawet „kierując się najlepszymi intencjami, może przysłużyć się ludziom, którzy efekt jego pracy wykorzystują w złej sprawie” (Kieślowski, 1997: 81)⁴. Ta świadomość skłania go do zmiany myślenia i widzenia. W ostatniej scenie filmu bohater kieruje kamerę na siebie samego. W tym momencie rodzi się jako artysta, dla którego sztuka staje się najważniejsza (Haltorf, 2004: 189). Gest autoanalizy jest więc kluczem do bramy, która rozpoczyna drogę Filipa, a za jego pośrednictwem widzów, do poznawczej i artystycznej dojrzałości.

Biorąc pod uwagę proces przetwarzania informacji, dzieło Kieślowskiego wpisuje się w złożone formy myślenia formalnego, często nazywane symbolicznym. Są one wynikiem adaptacji człowieka do społeczeństwa i posługiwania się przez niego funkcjonującymi w kulturze symbolami. To przykład narracji odpowiadający dojrzałej refleksyjności, który cechuje się tym, że tworzy nić łączącą płaszczyznę konkretną ze sferą idei-symboli. Tego typu narracja tematyzowana w filmie pozwala nie tylko bohaterowi/bohaterom, ale i widzom tworzyć projekty życia, które konfrontują z rzeczywistością. W przypadku Filipa – postaci z *Amatora* – polega to na odkryciu w sobie pasji filmowca, co zmienia jego dotychczasowe życie. Bohater nie tylko widzi niespójność między swoimi marzeniami a rzeczywistością, ale też podejmuje aktywne, wymierne działania, które mają tę konfrontację uczynić spójną.

Na poziomie filmowej narracji manifestuje się to ukazaniem jego zmagañ: intelektualnych, emocjonalnych, wolitywnych i moralnych, gdy „jest postawiony przed sytuacjami życia codziennego, które komplikują już nie wielkościowe, ale przyziemne cele” (Cendrowski, 2021: 60). Bohater staje przed wyborem między schematem (wpisuje się weń szczęście rodzinne) a podjęciem ryzyka, które wiąże się z jego przełamaniem (niezgoda na to, co znane, związana jest z podjęciem pracy twórczej). Niektórzy interpretatorzy wskazywali, że nie jest on jeszcze gotowy do jego wykonania, o czym świadczy scena ostatnia, w której Filip kieruje kamerę na swoją twarz i zaczyna opowiadać od początku historię narodzin swojego dziecka. W tym sensie *Amator* jest też filmem mówiącym o procesie restrukturalizacyjnym,

⁴ Rodzą się więc pytania: czy to przykład „pozytywnego wariantu plebejskiego artysty”, „ostatniego sprawiedliwego” (Lubelski i in., 2019: 1213)? Czy raczej kogoś, kto staje się ofiarą „fałszywej inicjacji” (Lubelski, 2008: 388)? To pytania, na które pragnie odpowiedzieć autor, a my – widzowie – podążamy jego tropem. *Amator* odsłania ponadto kulisy: relacji międzyludzkich i działań instytucji (Biliński, 2021: 166–167). W tym sensie to film autotematyczny.

który „polega na stopniowym wyzwaniu się ze schematów myślowych, [jest] przekraczaniem myślenia hipotetyczno-dedukcyjnego i wzbogaceniem myślenia o nowe, sprzeczne informacje i dokonywaniem w oparciu o nie wyborów” (Cendrowski, 2021: 64). Filip z filmu, który do tej pory konfrontował się z rzeczywistością, opierając się na wypracowanym systemie wartości, po podjęciu decyzji o zajęciu się pracą twórczą, stanął przed światem, w którym ów system ulegał rozszerzeniu i rozbudowaniu. Takie zderzenie może powodować impas i odroczone rozwiązanie. Na poziomie narracji przejawia się to poprzez „asymilację przez bohatera problemu do schematów, które posiada, oraz ich akomodację, by umożliwić asymilację problemu oraz przebudowę wykraczającą poza typowe podejście do problemu” (por. Cendrowski, 2021: 64). *Amatora* można uznać ponadto za film silnie stymulujący, gdyż narracja koncentruje się na tym, co tu i teraz, nieustannie przypominając o nietrwałości, zmienności tego, co znane, oswojone, uregulowane, a więc bezpieczne (por. Cendrowski, 2021: 75). To dowód na to, że o rodzaju narracji decyduje nie tylko gatunek, fabuła i jej bohater oraz użyte środki filmowe, ale też ujawniony przez reżysera rodzaj procesu przetwarzania informacji. W tym sensie:

narracja jest aktem zachodzącym w widzu, który odzwierciedla w sobie materiał dostarczany mu przez film, będący odbiciem wewnętrznych procesów jego autora. Zgodnie z tą koncepcją dany rodzaj narracji jest określoną formą przetwarzania procesów intelektualnych, emocjonalnych i wolitywnych jej autora. Z kolei konkretny film jest odzwierciedleniem, egzemplifikacją, czy też funkcją symboliczną tej formy. W tym świetle osobowość twórcy jest systemem, który może wyrażać się przez film. Podobnie na odbiór i narrację filmu ma wpływ osobowość widza i jego procesy przetwarzania informacji. [...] Narracja filmowa dzieje się więc w człowieku, choć pod wpływem zewnętrznej wobec niego materii filmowej. Nie ma natomiast znaczenia, czy dzieje się w reżyserze czy widzu, gdyż tworząc film, reżyser również staje się jego widzem. [...] Ta wzajemna zależność ma również znaczenie w kontekście analizy filmów (Cendrowski, 2021: 83, 96–97).

Podsumowując, trzeba przypomnieć, że reżyserzy w filmach osobistych często stosują jednocześnie dwie strategie: „towarzysza” i „odkrywcy”, a więc odwołują się nie tylko do tego, co jest stereotypowe (powierzchowe i powtarzalne), ale także do tego, co archetypowe (wartościowe i o donioślejszym znaczeniu). Paweł Tkaczyk w książce *Narratologia* przypomniał, że pierwszy wskazany sposób opowiadania zarezerwowany jest dla kogoś niepozornego, kogoś z tłumu, tzw. *everymana* (Tkaczyk, 2017). W tym przypadku ostatecznie też dla kogoś, kto niepostrzeżenie

z kompana przeistacza się w odkrywcę, czyli „kreatora olśnienia”, kogoś, kto zmienia naszą perspektywę postrzegania świata, umożliwia dostrzeganie nowych rozwiązań, relacji, powiązań. Kimś takim w omawianym filmie *Amator* w przestrzeni zewnątrzfilmowej jest niewątpliwie reżyser, a w świecie przedstawionym tytułowy amator. W ten sposób autor-artysta staje się nie tylko twórcą-nadawcą, pełniącym swoistą rolę, która polega na „produkowaniu” dzieła, czy „podmiotem czynności twórczych”, a więc „nadawcą ujawniającym się jako dysponent reguł tworzenia”, ale przede wszystkim ewoluującym, anonimowym, widmowym poszukiwaczem sposobów mówienia/pisania, którego wypowiedzi są hierarchicznie nadrzędne wobec wszelkich występujących w danym utworze wypowiedzi bohaterów.

Podwojone autorstwo jest głównym tematem *Amatora*. Struktura zwierciadlana w filmie stanowi zarazem ułatwienie i utrudnienie. Analiza przekazu w tym kontekście również zakłada ów podwójny mechanizm. W tym sensie *Amator* może być odbierany jako film autotematyczny wobec twórczości i strategii narracyjnych.

Podsumowanie

Wspólny i dedykowany konkretnemu widzowi odbiór filmu *Amator* Krzysztofa Kieślowskiego może przynieść pozytywne rezultaty polegające na uświadomieniu sobie, że zmiany nie muszą sprowadzać się do zdarzeń radykalnych i rewolucyjnych, ale mogą zachodzić stopniowo, przywodząc na myśl ewolucję. Przebiegają one na wielu płaszczyznach jednocześnie i są związane z uwagą, emocjami, działaniem, komunikacją i samopoznaniem. W przypadku uwagi mogą polegać na nauce koncentracji, poprawie głębokości i szybkości osiągania stanu skupienia. Film uczy bowiem obserwacji, wewnątrzfilmowa opowieść o jego realizacji zwraca uwagę na konieczność precyzyjnego przyglądania się innym, zdarzeniom, otoczeniu. W związku z emocjami – film uczy dystansowania się wobec nich oraz lepszego ich rozpoznawania, interpretowania, a z czasem też kontrolowania czy reagowania. Obrazy z filmu Kieślowskiego, które potwierdzają taką funkcję arteterapii, to między innymi dostrzeganie smutku czy radości innych osób, wcześniej jakby przez bohatera niezauważanych. Na poziomie poznawczym zmiany mogą być najbardziej widoczne. W przypadku *Amatora* oznaczają wybór innej niż pierwotnie obrana drogi życiowej. Nie jest już ona związana z rodziną, domem, pracą w magazynie, a więc codzienną, rutynową egzystencją, ale z twórczością artystyczną i dążnością do zrozumienia mechanizmów

rzządzających jego otoczeniem. Ma to wpływ na zmiany działania Filipa i jego zachowanie. Bohater z postaci pasywnej staje się osobą wypowiadającą otwarcie swoje zdanie, działającym, wręcz aktywistą. Odbiciem tych przemian jest również nowy rodzaj komunikacji: z żoną – z którą przestaje się rozumieć, z pracodawcami – na których spogląda coraz bardziej krytycznie, oraz wejście na inną jakość komunikacji z artystami-filmowcami, między innymi w czasie spotkania w klubie filmowym. Cena za zmianę – w przypadku *Amatora* – jest wielka. To utrata osób, które do tej pory były uważane za bliskie. Warto ją jednak ponieść, żeby odkryć siebie naprawdę.

Literatura

- Biliński, P. (2021). *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Bruner, J. (1990). Życie jako narracja. *Kwartalnik Pedagogiczny*, 4, 3–17.
- Cendrowski, M. (2021). *Narracja filmowa w świetle procesów przetwarzania informacji – ujęcie eklektyczne*. Niepublikowana praca doktorska. PWSFTviT w Łodzi.
- Coates, P. (red.). (1998). *Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieslowski*. Trowbridge: Flicks Books.
- Filutowska, K. (2018). *Tożsamość narracyjna jako empiryczna podmiotowość – MacIntyre, Taylor, Ricoeur*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Haltof, M. (2004). *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Helman, A. 1991. Hasło *Identyfikacja*. W: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 1 (ss. 123–151). Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- Helman, A. (red.). (1991). *Autor – film – odbiorca*. Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- Kieślowski, K. (1997). *O sobie*. Kraków: Znak.
- Kozubek, M. (2016). *Filmoterapia. Teoria i praktyka*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Lubelski, T. (2008). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Wydawnictwo Videograf II.
- Lubelski, T., Kurz, I., Syska, R. (red.). (2019). *Historia kina*, t. 4: *Kino końca wieków*. Kraków: Universitas.
- Morgan, A. (2011). *Terapia narracyjna. Wprowadzenie*, tłum. G. Baster. Warszawa: Wydawnictwo „Paradygmat”.
- Murray, S. (1999). Zaangażowanie widza w postać. W: Red. J. Ostaszewski, *Kognitywna teoria filmu* (ss. 210–247). Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Nęcka, E. (2003). *Psychologia twórczości*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Ogonowska, A. (2017). Psychologiczna praca z filmem: prezentacja autorskiej metody „Patrz mądrzej”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. „Studia de Cultura”*, 9(2), 106–116. <https://doi.org/10.24917/20837275.9.2.8>.
- Ostaszewski, J. (1999). *Film i poznanie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Piaget, J. (2006). *Studia z psychologii dziecka*, tłum. T. Kołakowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Soroko, E. (2008). Zmiana w terapiach narracyjnych. W: J. Słapińska (red.), *Nowe kontra stare. Rola stałości i zmienności w różnych aspektach życia codziennego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. <https://www.researchgate.net/publication/256090989> (dostęp: 18.11.2023).
- Surmiak-Domańska, K. (2018). *Kieślowski. Zbliżenie*. Warszawa: Wydawnictwo Agora.
- Tkaczyk, P. (2017). *Narratologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Żuławski, X. (2019). To jest film o wolności. Z Xawerym Żuławskim rozmawia Bartosz Marzec. *Kino*, 9, 40.