



Fenomen narracyjności?
Casus twórczości Petera Greenaway
The Phenomenon of Narrativity?
The Case of Peter Greenaway's Film

ABSTRACT

RESEARCH OBJECTIVE: The aim of this article is to analyze the phenomenon of narrativity in the work of Peter Greenaway – a director who has consistently challenged dominant paradigms of cinematic storytelling.

THE RESEARCH PROBLEM AND METHODS: The research problem concerns whether and how Greenaway constructs alternative forms of narrative that transcend classical narrative models while retaining communicative coherence and artistic integrity. The study applies an interpretative methodology, incorporating tools from film narratology and phenomenology.

THE PROCESS OF ARGUMENTATION: The study poses a question reflecting on the “destructive” and “constructive” functions of narrative in Peter Greenaway’s work. To address this question, a selected film was analyzed in terms of narrative structure, the relationship between image and text, the use of art as a narrative framework, and the medium’s self-reflexivity.

RESEARCH RESULTS: The analysis reveals that Greenaway constructs multilayered narratives in which image and sound are as important as – or even replace – verbal narration. His films expose the mechanisms of storytelling, turning narration into an object of reflection rather than a simple tool of communication. These are conceptual, often simultaneous narratives, reminiscent of the structure of a polyphonic score or a Renaissance painting.

CONCLUSIONS, RECOMMENDATIONS AND APPLICABLE VALUE OF RESEARCH: The findings suggest a need to revise traditional definitions of narrativity in the context of contemporary artistic and postmedia cinema. It is recommended to expand analytical tools to include transmedial and iconological perspectives. The scholarly value of this study lies in challenging the binary distinction between narrative and non-narrative cinema – Greenaway’s work demonstrates that a narrative can be as much “painted” or “designed” as it is “told”.

→ **KEYWORDS:** **FILM, NARRATIVE, COMMUNICATION, PETER GREENAWAY, THE DRAUGHTSMAN’S CONTRACT**

STRESZCZENIE:

CEL NAUKOWY: Celem artykułu jest eksploracja zjawiska narracyjności w filmie *Kontrakt rysownika* Petera Greenawaya – reżysera, który od lat konsekwentnie kwestionuje dominujące paradygmaty opowiadania filmowego.

PROBLEM I METODY BADAWCZE: Problem badawczy dotyczy pytania, czy i w jaki sposób Greenaway konstruuje alternatywne formy narracji, które przekraczają klasyczne modele fabularne, a jednocześnie nie rezygnują z komunikatywności ani spójności dzieła audiowizualnego. W analizie zastosowano metodologię interpretacyjną z elementami narratologii filmowej oraz fenomenologii.

PROCES WYWODU: W pracy zadano pytanie, w którym podjęto refleksję na temat „destruktywnej” i „konstruktywnej” funkcji narracji w twórczości Greenawaya. W celu udzielenia nań odpowiedzi przeanalizowano wybrany film pod kątem struktury opowieści, relacji obrazu i tekstu, użycia sztuki jako struktury narracyjnej oraz autorefleksyjności medium.

WYNIKI ANALIZY NAUKOWEJ: Wyniki analizy wskazują, że Greenaway buduje narracje wielowarstwowe, gdzie obraz i dźwięk pełnią funkcję równie istotną co słowo, a często wręcz przejmują funkcje tradycyjnej narracji werbalnej. Jego twórczość eksponuje mechanizmy opowiadania, czyniąc je przedmiotem refleksji, a nie tylko środkiem ekspresji. To narracja konceptualna, często symultaniczna, przypominająca strukturę polifonicznej partytury lub renesansowego obrazu.

WNIOSKI, REKOMENDACJE I APLIKACYJNE ZNACZENIE WPŁYWU BADAŃ: Wnioski sugerują konieczność rewizji pojęcia narracyjności w kontekście współczesnego kina artystycznego i postmedialnego. Rekomenduje się rozszerzenie narzędzi analitycznych o perspektywę transmedialną i ikonologiczną. Znaczenie tej pracy dla nauki polega na podważeniu binarnego podziału na kino narracyjne i nienarracyjne – twórczość Greenawaya pokazuje, że narracja może być równie dobrze „malowana”, „projektowana”, jak i „opowiadana”.

→ **SŁOWA KLUCZOWE:** FILM, NARRACJA, KOMUNIKACJA, PETER GREENAWAY, KONTRAKT RYSOWNIKA

Wprowadzenie

Człowiek nie chcąc pogodzić się z daremnością swych cierpień,
stara się nadawać im sens.
Sztuka współczesna, tak jak dawna, pomaga mu ten sens odnaleźć.
(Radajewski, 1982, s. 17–18)

Narracja jest przedmiotem zainteresowań na wielu różnych polach naukowych. Badacze filmu posługując się tym pojęciem, szukali inspiracji przede wszystkim w literaturoznawstwie, filozofii i psychologii¹. Większość z nich „spotkała się” w ujęciu fenomenologicznym

¹ Agnieszka Ogonowska przypomniała m.in., że „Najbardziej inspirujące dla filmoznawczych badań nad narracjami są ustalenia literaturoznawcze i psychologiczne” (2018, s. 120).

i hermeneutycznym, które podkreślało, że narracja jest zarówno reprezentacją określonej rzeczywistości, jak i strukturą poznawczą². Dzięki temu fenomen narracyjności widzenia-rozumienia (vs rozumienia-widzenia) w tekstach kultury udało się ująć w problem poznawczy³. Takie spojrzenie niewątpliwie połączyło wielu badaczy narracji.

Dodatkowo myślenie o narracji w kontekście „spotkania” zainspirowało do poszukiwań historii, które zarówno łączą, jak i dzielą. Wielokrotnie podkreślano przecież, że narracja werbalna, wizualna czy dźwiękowa tworzy między ludźmi więzi, mosty, pozwalając im zrozumieć się „ponad przepaściami czasu i przestrzeni” (Ulatowska, 2011, s. 86). Z tej perspektywy niestraszone są więc granice języka i obrazu, w których nie wszystkie doświadczenia można wyrazić. Fascynujący jest styk, to „pomiędzy byciem i niebyciem, unicestwieniem a stworzeniem” (Tomczyk, 2022, s. 43), opowieścią-narracją i milczeniem.

Stosowanie kategorii obejmującej wiele znaczeń odsyła do różnych punktów widzenia i rodzi różnorakie problemy. Wystarczy wskazać, że w analizie narracji można wyodrębnić dwie zasadnicze perspektywy: „jedna koncentruje się na podmiocie jako twórcy czy nosicieli opowieści, a druga zainteresowana jest opisem struktury różnych tekstów narracyjnych” (Kulas, 2014, s. 127). Ponadto badacze podkreślają, że narrację, w tym w dziele sztuki filmowej, można analizować na wiele różnych sposobów (Ulatowska, 2011, s. 77).

Przestrzenią spotkania, która wskazuje korelacje, a nie podziały między badaniami filmoznawczymi i psychologicznymi jest traktowanie narracji jako kluczowego narzędzia w kształtowaniu i badaniu tożsamości. Obie dziedziny badają dynamikę tożsamości, podkreślając jej zmienność i zależność od kontekstu społecznego. Różnice są podyktowane innym podejściem do tej kwestii i innym materiałem badawczym (medium). Psychologia narracyjna skupia się na jednostkowym doświadczeniu i jego interpretacji, opierając się na słownych narracjach i introspekcji. Natomiast filmowa narracja dotyczy zarówno jednostki, jak i zbiorowości, w tym wpływu kulturowego. Ponadto film wykorzystuje wizualność, dźwięk i strukturę narracyjną. W tym sensie kino może być postrzegane jako praktyczne zastosowanie psychologii narracyjnej, w którym widzowie obserwują procesy kształtowania tożsamości bohaterów i odnajdują w nich fragmenty własnych narracji⁴.

Dzięki tej perspektywie to problem „rozumienia” okazał się najważniejszym miejscem „spotkania” zainteresowań psychologii i filmoznawstwa. Umożliwił bowiem postawienie pytania dotyczącego tego, „jak przyswajany, przetwarzany i mentalnie reprezentowany

² Chodzi o fenomenologiczną tradycję postępowania badawczego – „obserwowania sensów” ujawniających się w doświadczeniu podmiotu poznającego.

³ „Fenomen narracyjności widzenia-rozumienia” – to sformułowanie odnoszące się do sposobu, w jaki obraz (widzenie) i znaczenie (rozumienie) łączą się w procesie tworzenia i odbioru opowieści. To zjawisko polega na tym, że to, co widzimy, układa się w narrację nie tylko przez ciąg zdarzeń, ale przez sposób percepcji, interpretacji i skojarzeń.

⁴ Narracja filmowa w tym ujęciu nie jest jedynie ciągiem przyczynowo-skutkowym prowadzącym do rozwiązania fabularnego, ale staje się performatywnym procesem percepcyjnym, w którym znaczenia są generowane także poprzez zmysłowy wymiar kina – jego zdolność do wywoływania somatycznych reakcji i immersji zmysłowej (Elsaesser i Hagener, 2015).

jest film, będący złożoną, kompleksową informacją" (Bordwell i Thompson, 1990, s. 43). Ciągłe aktualne pozostaje jednak pytanie, czy tak zarysowaną aktywność wewnętrzną uczestników komunikacji artystycznej da się badać poprzez analizę ich sposobu percepcji filmu⁵. Nie na wszystkie pytania uda się w tych rozważaniach odpowiedzieć, ale warto na pewno o tych kwestiach pamiętać.

Metody i narzędzia badawcze

Musimy postrzegać nasze życie jako narrację.
(Taylor, 2001, s. 94)

Fenomenologiczna fascynacja „logiką wrażeń/zmysłów” i „logiką narracji” odsyła do percepcji i opowieści jako fenomenów doświadczenia sztuki⁶. Dlatego filmy brytyjskiego reżysera Petera Greenaway (ur. 1942)⁷ stanowią ciekawe przykłady artystycznej realizacji możliwości obydwu tych idei. Przykłady tym bardziej warte uwagi, że od wielu lat można zaobserwować wzrastające zainteresowanie rozważaniami teoretycznymi na temat sztuki, także filmowej, poprzez zmysły (zob. m.in.: Elsaesser i Hagener, 2015)⁸. Co nie zmienia faktu, że perspektywa wrażliwości i cielesności w badaniach sztuki okazała się przestrzenią ciągle nie do końca zbadaną. Jednym z powodów może być ambiwalentny stosunek zarówno do kwestii związanych z wrażliwością, jak i zmysłowością. Magdalena Szpunar pisała: „Do wrażliwości z jednej strony odnosimy się pozytywnie, kojarząc ją z empatią, głębokim odczuwaniem i współczuciem, z drugiej – osobom wrażliwym przypisujemy pewną niedojrzałość, niestabilność emocjonalną, nieadekwatny,

⁵ Pytania szczegółowe, które warto mieć na uwadze w kontekście tych rozważań, to m.in.: Jakie cechy narracyjne definiują specyfikę opowiadania w *Kontrakcie rysownika*? Jak doświadczenie narracyjne filmu wpływa na percepcję i interpretację widza? Jak fenomen narracyjności w *Kontrakcie rysownika* może poszerzyć rozumienie narracji filmowej jako procesu złożonego i wielowymiarowego?

⁶ W ujęciu fenomenologicznym „fenomen” oznacza każde zjawisko, które jawi się świadomości w sposób bezpośredni i bezpośrednio dostępny doświadczeniu. Fenomen to to, co „ukazuje się” – nie rzeczywistość sama w sobie, lecz jej sposób pojawiania się w subiektywnym doświadczeniu podmiotu (Husserl, 1987).

⁷ Peter Greenaway urodził się 5 kwietnia 1942 w Newport. Uznawany jest za czołowego reprezentanta nurtu: postmodernizmu, nowej narracji, neobaroku. Do najważniejszych jego filmów należą: *Kronika wypadków* (1980), *Kontrakt rysownika* (1982), *Zet i dwa zera* (1985), *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* (1989), *Księgi Prospera* (1991), *Dzieciątka z Mâcon* (1993), *The Pillow Book* (1996), *Nightwatching* (2007).

⁸ Thomas Elsaesser i Malte Hagener proponują nowatorskie ujęcie narracji filmowej, odchodząc od wyłącznie strukturalnych i semantycznych analiz fabuły na rzecz uwzględnienia cielesnego, zmysłowego i afektywnego wymiaru odbioru filmu. Ich podejście wpisuje się w tzw. zwrot zmysłowy (*sensory turn*) w teorii filmu, który podkreśla, że doświadczenie narracji filmowej nie dokonuje się wyłącznie poprzez rozumienie opowiedzianej historii, lecz także poprzez fizyczne i emocjonalne oddziaływanie obrazu, dźwięku, rytmu, koloru i przestrzeni na ciało widza.

przeniknięty na wskroś emocjami odbiór rzeczywistości" (2017, s. 134). Zapominając często, że to wrażliwość i doświadczenie pogłębiają poczucie tożsamości i są domeną każdej działalności artystycznej.

Znaczenie narracji powstaje na przecięciu świata dzieła ze światem odbiorcy (zob. m.in. na ten temat Tokarska, 2002). To prowadzi do zajęcia się filmem w ujęciu multi-sensorycznym. Dzięki temu doświadczenie kinowe koreluje nie tylko z przedstawioną na ekranie opowieścią i jej bohaterami, ale też z własnym ciałem i „ciałem” filmu (Stańczyk, 2023). Takie podejście do sztuki ruchomych obrazów jest bliskie teorii zmysłów oraz rekonstruuje leżącą u jej podstaw perspektywę fenomenologii egzystencjalnej i jej zastosowanie w badaniach nad filmem (Rachubińska, 2024, s. 129).

W ten sposób kwestia fenomenu opowieści, która potwierdza nasze „bycie w świecie”, stała się jednym z zagadnień ważnych dla fenomenologów. Jest to też temat, przypominę, większości filmów Greenawaya, choć nigdy otwarcie nie wskazywał on wprost takich inspiracji. W swoich filmach próbował natomiast zerwać z uprzywilejowaniem tożsamości na rzecz inności, obcości czy różnicy, podkreślając koncepcję zmysłowego odbioru świata i sztuki, z którą wiązał świadomość istnienia podziału, tendencji do fragmentaryzacji i poczucia osobności różnych podmiotów. Tym kluczem podążę, analizując film *Kontrakt rysownika*.

Przykład filmu Petera Greenawaya

Czy poskładamy je w jedną całość?
Czy widzisz, pani, więź pomiędzy tymi zgoła przypadkowymi epizodami?
Słowa pana Neville’a z filmu *Kontrakt rysownika* (1982)

Peter Greenaway jest artystą, w którego twórczości percepcja wizualna jest tematem zasadniczym. Jego filmy są w dużej mierze autotematyczne. Dodatkowo wielokrotnie wskazywał on, że sztuka, w tym rysowanie czy filmowanie, to rodzaj gry erotycznej, a więc doznanie zarówno kontaktu poznawczego, niejako „oko w oko” autora i odbiorcy, ale też zmysłowego, „oko artysty w oku widza”. Fascynację zmysłowym odbiorem rzeczywistości potwierdza też wykształcenie tego reżysera, który w latach 60. XX wieku studiował na wydziale malarstwa w Walthamstow School of Art. Nieprzeciętny już wtedy młody artysta podobno filmowcem zapragnął zostać dopiero po obejrzeniu *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana.

Obrazem, który zachwycił, stając się punktem wyjścia fabularnego dorobku tego reżysera, okazał się właśnie *Kontrakt rysownika* (1982), z Anthonym Higginsem w roli tytułowej. Jest to w dużej mierze film o widzeniu i narracyjności (swoistej grze fabularnej) w sztuce i życiu. Natomiast, to, co jest w tym obrazie najciekawsze, dotyczy pozycji artysty zarówno w czasach restauracji Stuartów (XVII wiek), jak i współcześnie. Greenaway nigdy nie ukrywał, że rysownik Neville jest kimś w rodzaju jego *alter ego*, a więc kimś „podszytym jego osobistymi obsesjami” (Kornatowska, 2011, s. 16–17).

Źródłem najbardziej frapującej narracji jest podejrzenie popełnienia zbrodni, którego ofiarą jest Pan Herbert, rzekomo podróżujący w tym czasie do Southampton. Szkice artysty wydają się świadkiem owej opowieści. Takie przypuszczenia potwierdza córka właścicieli posiadłości, która sugeruje możliwość istnienia jakiejś tajemnicy, którą – paradoksalnie – zobaczyć i utrwalić na rysunku-opowieści może tylko artysta.

Filmowa fabuła – skrupulatnie budowana, za sprawą sztuki i „opowieści zaszyfrowanych w rysunkach” – zostaje anulowana. Można zadać pytanie, jaki jest cel tych zabiegów? Z jednej strony chodzi o kontrolę nad decyzjami innych partnerów w komunikacji. Z drugiej – zabawę, grę, w której chodzi o rozkosz symetrii intrygi. „Satysfakcję – jak słyszymy w filmie – że wyżej postawieni od nas będą w tarapatkach”. To, co opowiedziane, musi zostać zdewaluowane. To, co zmaćcone, może – choć nie musi – być wyjaśnione. Tajemnicą sztuki zarówno filmowej, jak i rysunkowej jest snucie historii, zabawa narracjami, opowieściami. Władcą tej „krainy” jest artysta, który choć w palcach, jak słyszymy w *Kontrakcie...*, ma tylko pędzel lub pióro, to ostatecznie może ono okazać się silniejsze od miecza. To dzięki sztuce rysunku posiadłość może zyskać, podobnie jak jego właściciele, trwałą pamięć. Sztuka może nawet „zwyciężyć”, tj. pokonać narrację i jej nadawcę – ujawniając obłudę swoich zleceńodawców lub obnażając ich zbrodnię.

Potwierdza tę możliwość rozmowa o trzynastym rysunku, którego artysta nie ukończył. Miał on zgodnie z kontraktem narysować tylko dwanaście prac. Natomiast brakujący szkic miał przedstawiać widok na południową stronę domu, gdzie znajduje się rzeźba konia. Tam też znaleziono ciało męża pani Herbert. Trzynasty widok został odrzucony bez specjalnego powodu. Dlatego pan Neville zapragnął dodać go do kolekcji i uwiecznić dzieło. Cena tego domknięcia kontraktu okazała się dla niego destruktywna, ale konieczna z uwagi na zrozumienie istoty ślepoty wszystkich bohaterów, którzy nie dostrzegli nieszczęścia tego domu i jego mieszkańców oraz wyjaśnienia intrygi, której on sam stał się ofiarą.

Ostatni kontrakt ujawnia trzy istotne idee, o które toczyła się gra w opowieści Greenaway: widzenie, wiedza/zrozumienie i życie. Dlatego w ostatnich scenach artysta zostaje pozbawiony możliwości widzenia (oczu), rozumienia (symboliczne obnażenie, tj. pozbawienie ubrania) i życia (brutalny mord). Ostatecznie rozpad musi być odczytywany jako kruchość struktury narracyjnej i organicznej jednocześnie. Postępująca dekonstrukcja narracji po raz pierwszy nie przynosi nowej historii, opowieści czy umowy, a raczej, za sprawą odwołania do zmysłów, ciała i materialności – rozkłada się na materialną potencjalność.

W warstwie wewnątrzfilmowej *Kontraktu rysownika* proces dekonstruowania narracji wiąże się także z relacjami między bohaterami. Z jednej strony są to postaci, które funkcjonują w zhierarchizowanej, skostniałej rzeczywistości. W tym świecie liczy się status społeczny wynikający z posiadania określonych dóbr materialnych, takich jak posiadłość. Z drugiej strony obszarem zainteresowania bohaterów jest także zmiana ról, a więc możliwość wcielenia się w kogoś innego, głównie w celu przejęcia władzy. Dlatego bohaterowie dla przyjemności lub knucia wysublimowanych intryg gotowi są złamać zasady hierarchii. Podążając tym śladem, Greenaway tworzy tak naprawdę film

o uprzedmiotowieniu, a więc o niszczeniu możliwości komunikacyjnych. Ludzie zostają sprowadzeni do roli przedmiotów.

Walka o władzę toczy się między Nevillem a arystokratami. Choć jest nierówna i z góry przegrana, to jednak stanowi dowód na tworzenie przez reżysera narracji, która ma na celu dekonstruować zastane społeczne porządki. Sztuka i akt twórczy stają się przestrzenią, gdzie ów akt dekonstrukcji społecznej hierarchii ma szansę się ziścić. W ten sposób reżyser zdaje się mówić, że artysta ma moc dokonywania zmian. Ważne jest jednak, żeby jego myślenie o sztuce nie było zachowawcze. Taka sztuka, choć chciana przez zleceniodawców, prowadzi go w ślepy zaułek. Wyjściem z impasu, „niewidzenia” i niewiedzy jest tylko sztuka, która ma śmiałość wyjść z konwencjonalnych ram. To sztuka, która żyje jak tajemnicza postać – ruchomy posąg, którą widzi tylko małe dziecko i wnikliwy odbiorca filmu, gdy w ostatnich scenach zsiada z rzeźbionego konia i konsumuje pozostawionego przez bohaterów ananasa. Możliwe, że to personifikacja sztuki, która tak jak zmysły i prawdziwe emocje nie daje się okiełznać i zamknąć w znanych schematach. Chodzi więc o wytwór artystyczny, który jest prawdziwy, bo zmienny w czasie i przestrzeni, potrafiący tę rzeczywistość nie tyle ujarzmić, co podać w wątpliwość jej strukturę i status. W tym sensie, na poziomie fabularnym, *Kontrakt rysownika* opowiada o znaczeniu i odnawiającej mocy narracji dekonstruujących zastane opowieści.

W tym kontekście „fenomenalność narracji” Petera Greenawaya można rozumieć jako unikalną zdolność jego filmu do angażowania widza na wielu poziomach percepcyjnych, intelektualnych i emocjonalnych, tworząc wielowymiarowe doświadczenie estetyczne i poznawcze. W odróżnieniu od tradycyjnych narracji opartych na linearności fabularnej Greenaway posługuje się złożonymi strukturami wizualnymi i symboliką, które prowokują do refleksji nad naturą sztuki, historii i samego medium filmu.

Wyniki analizy naukowej

Historie są opowiadane, a nie przeżywane, życie natomiast jest przeżywane,
a nie opowiadane.
(Ricoeur, 2003, s. 263)

Kontrakt rysownika to film, który świadomie igra z tradycyjną strukturą narracyjną, jednocześnie rekonstruuje klasyczne schematy fabularne i poddając je dekonstrukcji na poziomie formy i treści. Rekonstrukcja narracji w tym przypadku polega na wykorzystaniu klasycznych elementów fabuły i konwencji kina sensacyjnego oraz kryminalnego, takich jak intryga kryminalna, narracja liniowa z retrospekcją. Pierwsza przejawia się w tym, że film rozpoczyna się od tajemniczego morderstwa, a główny bohater, rysownik, zostaje wplątany w śledztwo. Ta konwencja jest rozpoznawalna i stanowi „punkt wyjścia” dla widza. Drugim elementem jest, pomimo niestandardowej formy, fabuła rozwijająca się w zasadzie chronologicznie, z fragmentami retrospektywnymi, które uzupełniają kontekst i motywacje postaci. Dobrym przykładem sceny rekonstrukcyjnej jest ta,

w której widz poznaje podstawowy konflikt fabularny. Kamera i montaż, mimo stylizacji, respektują czytelność wydarzeń.

Jednocześnie Greenaway podważa stabilność narracji poprzez wielorakie zabiegi dekonstrukcyjne: fragmentaryczność, multiperspektywiczność, metanarracyjność, wizualną symbolikę czy teatralizację. Historia nie jest przedstawiona z jednego punktu widzenia, lecz składa się z rozproszonych fragmentów, które nie tworzą jednorodnej całości. Widz musi sam składać fakty, gdyż narracja często celowo zaciera przyczynowo-skutkowe powiązania. Potwierdza to sposób łączenia scen z rysunków głównego bohatera, które przeplatają się z teatralnymi inscenizacjami i wizualnymi kolażami, tworząc mozaikę różnych wersji wydarzeń.

Dodatkowo autor *Kontraktu rysownika* często wprowadza komentarze na temat samego procesu tworzenia obrazu i narracji, jak np. w momentach, gdy rysownik szkicuje postaci, a na ekranie widzimy zarazem ich „prawdziwe” działania i „zapis” na papierze. Rysunki zmieniają kontekst fabuły, podważając iluzję ciągłości narracyjnej.

Na poziomie kadrów dekonstrukcja przestrzeni narracyjnej przejawia się w ich geometrii i stylizacji oraz obecności elementów „obcych” w kadrze. Greenaway wykorzystuje kadry o wyraźnej, teatralnej kompozycji. Obrazy raczej „zamrażają” moment (ustawienia aktorów niczym w żywych obrazach), niż prowadzą płynną akcję. Kamera czasem pokazuje rekwizyty (np. szkice, plany), które przypominają o „sztuczności” filmu. To świadome zaburzenie iluzji.

Na poziomie scen dekonstrukcja polega na łamaniu ciągłości narracyjnej poprzez fragmentaryczne wprowadzenie fabuły, metanarracyjne interwencje, przełamywanie iluzji na linii aktor – kamera – widz. Ważne są ponadto sceny, w których rysownik nie tylko obserwuje wydarzenia, ale także rysuje ich przebieg, tworząc „film w filmie”. To nadaje działaniu postaci charakteru „grania ról”. Jak widać, jest to film, który świadomie niszczy tradycyjną narrację filmową przez geometryczne, statyczne kadry przypominające obrazy, fragmentaryczne, nielinearne i wielowarstwowe sceny, postaci rozmyte w swojej tożsamości i funkcji narracyjnej, akcję rozbitą na powtarzalne i zmienne epizody. Te elementy razem tworzą narrację destrukcyjną – prowokującą widza do refleksji nad samą naturą opowiadania, granicami percepcji i rolą twórcy w kształtowaniu fabuły.

W *Kontrakcie rysownika* rekonstrukcja narracyjna służy stworzeniu punktów odniesienia dla widza, podczas gdy dekonstrukcja podważa stabilność tych odniesień, ukazując narrację jako proces otwarty, wielowymiarowy i złożony. Greenaway nie tylko opowiada historię, ale też analizuje i demontuje sposób, w jaki ta historia jest konstruowana i odbierana.

Zakończenie

Gdy myślimy o konstruktywności czy destruktywności narracji w kontekście badań filmoznawczych i psychologicznych, to trzeba uzmysłowić sobie przede wszystkim odmienność tych spojrzeń. Używając nieco umownego sformułowania: „filmowość konstrukcyjna”,

warto pamiętać, że oznacza ono podejście do tworzenia narracji filmowej, które skupia się na budowaniu – zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym. W filmach opartych na tej estetyce kluczowe jest procesowe tworzenie znaczeń, relacji, tożsamości czy struktur fabularnych, a także wizualne przedstawienie budowy świata, przestrzeni czy idei. Konstrukcja w kinie może być narzędziem eksploracji harmonii, odbudowy, nadziei lub ewolucji bohaterów i ich otoczenia.

Ważnym wyznacznikiem konstrukcyjności narracji filmowej jest tworzenie szczegółowych i spójnych światów, które odgrywają rolę nie tylko tła, ale i metafory procesów budowy lub odbudowy. W filmie Greenawaya bohaterowie konstruują światy sztuki (rysunki) i rozkoszy (zmysły), które odzwierciedlają ich emocje i dążenia. Jest to świat misternie zbudowany, utkany z rzeczy i niedopowiedzeń, który ukazuje rzeczywisty status osoby artysty na wielu płaszczyznach: kulturowej (tradycje), społecznej (wartości) czy osobistej (relacje i zmysły).

Konstruktywność narracji w *Kontrakcie rysownika* sprowadza się też do budowania, choć efemerycznych, więzi między postaciami. Czas pracy głównego bohatera nad zleconymi rysunkami to wszak proces dochodzenia do realnego zrozumienia wzajemnych relacji między uczestnikami intrygi, a co ważniejsze ujawnienia ogromu nieszczęścia pani Herbert. W ten sposób w filmie niemal wszyscy bohaterowie „budują”/konstruują swoją tożsamość poprzez doświadczenia i konfrontację z innymi.

Narracja o charakterze destruktywnym w *Kontrakcie rysownika* to sposób, w jaki reżyser wykorzystuje motyw rozpadu – zarówno dosłownego (zniszczenia fizycznego), jak i metaforycznego (rozbicia struktur narracyjnych, tożsamości czy relacji) – jako centralny element artystycznego wyrazu i narracji. Destrukcja w tym przypadku staje się nie tylko tematem, ale też narzędziem analizy społecznych, psychologicznych i estetycznych aspektów życia XVII-wiecznej Anglii. Greenaway przedstawia destrukcję jako katalizator zmian lub kluczowy moment w narracji. Zniszczenie staje się punktem wyjścia do refleksji nad konwenansami lub nieodwracalnymi konsekwencjami działań głównych postaci. Destrukcja materialnego świata i koncepcji tożsamości rysownika: arogant czy ofiara (?), służy krytyce wszelkiego rodzaju hierarchii społecznych. Dodatkowo różne punkty widzenia w *Kontrakcie rysownika* tego samego miejsca ukazują, jak subiektywne są nasze spostrzeżenia, wyobrażenia, prawdy.

Narracje, które miały łączyć lub dzielić, ujawniły swój nieoczywisty, przewrotny potencjał. Rewersem łączenia jest rozdzielanie, a zniszczenia – tworzenie. Rozziew między nimi jest jednak często pozorny. Podobnie jak oddzielenie życia od opowieści. „Pierwsze jest przeżywane, a drugie odbierane. Ich jedność sprowadza się do konieczności interpretacji. Problemem jest jednak częste przecenianie możliwości przeniesienia świata rzeczywistego w świat fikcyjny” (Bohuszewicz, 2013, s. 312). Narracja artystyczna przypomina, że sensu dzieła trzeba szukać na styku wielu narracji-przestrzeni: tego, co się wie (intelekt) na dany temat; tego, co można sobie tylko wyobrazić (wyobraźnia), i tego, co się odczuwa (zmysły).

BIBLIOGRAFIA

- Bohuszewicz, P. (2013). Tożsamość narracyjna: problemy. *Teksty Drugie*, 1–2, 305–322. <http://repozytorium.umk.pl/handle/item/1241>
- Bordwell, D. i Thompson, K. (1990). *Film art. An introduction*. McGraw-Hill.
- Elsaesser, T. i Hagener, M. (2015). *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły* (K. Wojnowski, tłum.). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Greenaway, P. (reż.). (1982). *Kontrakt rysownika* [film]. British Film Institute (BFI), Channel Four Television.
- Husserl, E. (1987). *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentna* (S. Walczewska, tłum.). Papięska Akademia Teologiczna.
- Kornatowska, M. (2011). Recenzja twórczego dorobku filmowego Petera Greenaway w związku z nadaniem mu tytułu *doktora honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. *Zeszyt Wydawniczy ASP w Gdańsku*, 4, 16–17.
- Kulas, P. (2014). Narracja jako przedmiot badań oraz kategoria teoretyczna w naukach społecznych. *Kultura i Społeczeństwo*, 4, 111–130. <https://journals.pan.pl/Content/115922/PDF/2014-4-08.pdf>
- Ogonowska, A. (2018). Rekonstrukcja portretu psychologicznego Zofii Nałkowskiej (na podstawie jej „Dziennika 1918–1929”). *Studia de Cultura*, 10(2), 116–132. <https://doi.org/10.24917/20837275.10.2.9>
- Rachubińska, K. (2024). Filmowe spotkania z ciałem. *Kwartalnik Filmowy*, 128, 213–221. <https://doi.org/10.36744/kf.3728>
- Radajewski, A. (1982). *Żywa sztuka współczesności*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ricoeur, P. (2003). *O sobie samym jako innym* (B. Chelstowski, tłum.). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Stańczyk, M. (2023). *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Szpunar, M. (2017). Wrażliwość (nie tylko) artystyczna. *Kultura i Społeczeństwo*, 61(1), 123–134. <https://doi.org/10.35757/KiS.2017.61.1.6>
- Taylor, Ch. (2001). *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej* (M. Gruszczyński i in., tłum.). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tokarska, U. (2002). Narracja autobiograficzna w terapii i promocji zdrowia. W: J. Trzebiński (red.), *Narracja jako sposób rozumienia świata* (s. 221–261). Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Tomczyk, G. (2022). *Pęknięte oblicza. Destrukcja wobec idei piękna*. [Rozprawa doktorska]. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.
- Ulatowska, H.K. (2011). Narracja w doświadczeniu ludzkim (A. Kinecka i B. Zakrzewski, tłum.). *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1/2, 75–91.

Copyright and License



This article is published under the terms of the Creative Commons Attribution – NoDerivs (CC BY- ND 4.0) License <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

Source of funding

Lack of funding sources.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).