

**Maria Mocarz-Kleindienst**

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin

Katedra Translatoryki i Języków Słowiańskich

Izvorni znanstveni rad

<https://doi.org/10.17234/9789533792156.12>

## Techniki narracyjne w polskich dokumentach filmowych z Wisławą Szymborską w roli głównej

Kluczem do podjętego przeze mnie tematu jest fragment przemówienia noblowskiego Wisławy Szymborskiej, wygłoszonego w Sztokholmie 10 grudnia 1996 r.:

Produkuje się ciągle dużo biograficznych filmów o wielkich uczonych i wielkich artystach. (...) Widowskowie potrafią być filmy o malarzach – można odtworzyć wszystkie fazy powstawania obrazu od początkowej kreski do ostatniego dotknięcia pędzla. Filmy o kompozytorach wypełnia muzyka – od pierwszych taktów, które twórca słyszy w sobie, aż do dojrzałej formy dzieła rozpisanego na instrumenty. (...) Najgorzej z poetami. Ich praca jest beznadziejnie niefotogeniczna. Człowiek siedzi przy stole albo leży na kanapie, wpatruje się nieruchomym wzrokiem w ścianę albo w sufit, od czasu do czasu napisze siedem wersów, z czego jeden po kwadransie skreśli, i znów upływa godzina, w której nic się nie dzieje ... Jaki widz wytrzymałby oglądanie czegoś takiego?<sup>1</sup>

Wbrew powyższym obawom noblistki, wyrażonym, jak się wydaje, z właściwą jej osobie nutą humoru, niekiedy pobłażliwej ironii i naturalną skromnością, znaleźli się w Polsce artyści, legitymujący się w swoim dorobku filmami biograficznymi o poetach i poetkach. Są wśród nich obrazy fabularne i dokumentalne. Te ostatnie wydają się stanowić większość. I właśnie one będą obiektem zainteresowań badawczych w niniejszej pracy. Odnosząc się do wybrzmiałego na końcu cytatu pytania Szymborskiej o zainteresowanie widza biografią filmową poetów, warto prześledzić strategię narracyjną stosowaną przez twórców filmowych, mającą za zadanie przyciągnąć widzów przed ekrany telewizorów, monitory komputerów lub innych nośników dystrybuujących utwory audiowizualne, i co więcej, zatrzymać ich uwagę do ostatniego kadru filmowego. Strategie narracyjne, o których pisałam wcześniej, obejmują różne sposoby profilowania bohatera filmowego. Można je ująć w trzy podstawowe

<sup>1</sup> Wisława Szymborska. *Odczyt Noblowski 1996*.

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szymborska/25586-wislawa-szymborska-odczyt-noblowski-1996/> (dostęp 12.05.2024)

kategorie. Są nimi: podmiot prowadzonej narracji, analiza zawartości oraz technika ekspozycji wątków biograficznych.<sup>2</sup> W niniejszych badaniach skupię się na ostatnim komponencie, ich celem będzie więc szczegółowe omówienie technik semiotycznych, wykorzystanych do ekspozycji wątków biograficznych: życia prywatnego i twórczości polskiej noblistki.

Katalog filmów dokumentalnych z Wisławą Szymborską w roli głównej obejmuje kilka pozycji. Co ciekawe, wszystkie powstały po przyznaniu poetce Nagrody Nobla. Niewykluczone, że jest to hołd złożony artystce i zarazem odpowiedź na jej powątpiewające pytanie o sens tworzenia filmów z poetami w rolach głównych. Katarzyna Kolenda-Zaleska, dziennikarka polskiej stacji TVN i jednocześnie reżyserka jednego z filmów o Wisławie Szymborskiej, przyznała, że „zrobić film o bohaterce, która kamerę uznaje za wroga, było wielkim wyzwaniem”.<sup>3</sup> Z wyzwaniem tym zmierzyło się kilkoro polskich (także zagranicznych)<sup>4</sup> twórców.

Pierwszym z nich był Antoni Krauze, który w 2005 roku wyreżyserował 52-minutową dokumentalną opowieść pt. *Radość pisania* o polskiej noblistce. Reżyser temu wyzwaniu sprostał tylko w pewnym stopniu, nie udało mu się bowiem namówić poetki do wystąpienia przed kamerą. Stąd też kanwę filmu stanowią wybrane fragmenty wierszy Szymborskiej, nagrane przez nią i uzupełnione wypowiedziami kilkorga bliskich poetce osób.<sup>5</sup> Wśród nich znaleźli się: Bronisław Maj (pisarz), Jerzy Illg (wydawca), Ewa Lipska (poetka), Joanna Olczak-Ronikier (pisarka), Leonard Neuger (ślawista), Pietro Marchesani (tłumacz), Aleksander Filipowicz (architekt, syn Kornela Filipowicza) oraz Michał Rusinek (sekretarz poetki, powołany na tę funkcję po otrzymaniu przez poetkę Nobla). Innym twórcą, który podjął się zadania stworzenia filmu o polskiej noblistce, był Stanisław Kubiak. W 2007 roku uczynił on Szymborską główną bohaterką jednego z odcinków realizowanego cyklu filmów dokumentalnych pt. *Pejzaże dzieciństwa*. Kolejny w porządku chronologicznym obraz z noblistką w roli głównej to dokument *Chwilami życie bywa znośne*, z wymownym podtytułem *Przewrotny portret Wisławy Szymborskiej*, wyreżyserowany w 2009 r. przez wspomnianą wcześniej Katarzynę Kolendę-Zaleską. Film jest utrzymany w nieco odmiennej od pozostałych obrazów konwencji, jest relacją z podróży, jaką odbyła Szymborska w

<sup>2</sup> Mocarz-Kleindienst, Maria. 2023. Wisława Szymborska w polskich dokumentach biograficznych (na podstawie filmów: *Chwilami życie bywa znośne*, *Napisane życie. Wisława Szymborska* oraz *Radość pisania*). *Roczniki Nauk Społecznych* 15(51) nr 4. s. 111–124.

<sup>3</sup> Cytat pochodzi z platformy streamingowej, na której dostępny jest film o Wisławie Szymborskiej wyreżyserowany przez K. Kolendę-Zaleską (<https://player.pl/playerplus/filmy-online/chwilami-zycie-bywa-znosne,230986> (dostęp 18.05.2024))

<sup>4</sup> Mam tu na myśli m.in. holenderski film dokumentalny z 2010 roku *End and Beginning – Meeting Wisława Szymborska* (pol. *Koniec i początek – spotkanie z Wisławą Szymborską*) w reżyserii Johna Alberta Jansena.

<sup>5</sup> <https://www.tvp.pl/program-tv/radosc-pisania-film-o-wislawie-szymborskiej/5e265e33d03410f3cb34d133> (dostęp 17.05.2024)

towarzystwie bliskich jej osób do miejsc, które szczególnie lubiła (Irlandia, Sycylia). Ten dokument otrzymał w 2010 roku wyróżnienie na festiwalu polskich filmów w Nowym Jorku. Ostatni z filmów w całości poświęconych osobie noblistki to powstały w 2015 roku, zatem już po śmierci poetki, dokumentalny obraz *Napisane życie. Wisława Szymborska*. Jego twórcą jest Marta Węgiel. Sam pomysł filmu polega „na specjalnym ułożeniu wierszy czytanych przez autorkę, tak, by one w pewnej mierze mówiły za nią”.<sup>6</sup> I właśnie ten film oraz wspomniana przed nim produkcja Katarzyny Kolendy-Zaleskiej – z racji ich nietuzinkowych pomysłów i kreatywnego podejścia ich twórców – będą przedmiotem niniejszej analizy. Warto w tym miejscu również nadmienić, że właśnie te dwa filmy są najlepiej znane polskiej widowni. Obraz M. Węgiel był emitowany m.in. na kanale TVP Kultura, dokument K. Kolendy-Zaleskiej – w stacji TVN. Oba są dostępne także na platformach streamingowych.

Wyznaczenie celu badawczego, jakim jest, przypomnijmy, opis technik semiotycznych w narracji dokumentalnej czyni słusznym poświęcenie nieco uwagi same-mu pojęciu narracji.

Na potrzeby niniejszych badań narrację rozumiem za Małgorzatą Lisowską-Magdziar jako sposób ujmowania prezentowanych w tekście (także medialnym) osób, zjawisk i zdarzeń, za pomocą znaków pochodzących z różnych zasobów semiotycznych zespolonych ze sobą i uporządkowanych według przyjętych przez autora danego tekstu zasad.<sup>7</sup> Tak rozumiana narracja presuponuje istnienie jej immanentnej cechy, jaką jest intersemiotyczność – jest to efekt obecności w niej komunikacyjnie zespolonych znaków wywodzących się z różnych układów semiotycznych. W naszym wypadku intersemiotyczność jest usankcjonowana również dokumentalnym charakterem filmu, w którym kanałem werbalnym i wizualnym dociera do widza zarówno słowna twórczość artysty, jak i inne utrwalone w obrazie artefakty z jego życia i/lub twórczości, wzmacniające wiarygodność i autentyczność jego biografii.

Filmoznawca Marek Hendrykowski, pisząc o suspensie biograficznym, odnotowuje, że zakłada on istnienie dwutekstu: „To, co pojawia się na ekranie (...), żyje tym, co realne i zarazem domyślnie – istnieje lub istniało poza ekranem (...). Mamy tu do czynienia z dwoma różnymi typami tekstów kultury. I dwoma całkiem odmiennymi sposobami ich artykulacji.”<sup>8</sup> Dokumentalny film o artyście, jak słuszenie zauważa Mariola Marczak, jest zarazem „filmem o kulturze i sztuce”.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1250483> (dostęp 26.05.2024)

<sup>7</sup> Lisowska-Magdziar, Magdalena. 2019. *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semantyki mediów*. Wydawnictwo Księgarnia Akademicka. Kraków. s. 114.

<sup>8</sup> Hendrykowski, Marek. 2007. Biografizm jako dążenie kina współczesnego. *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*. Red. Szczepański, Tadeusz; Kołos, Sylwia. Wydawnictwo Adam Marszałek. Toruń. s. 19.

<sup>9</sup> Marczak, Mariola. 2007. Portrety dokumentalne – artyści wobec rzeczywistości. *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*. Red. Szczepański, Tadeusz; Kołos, Sylwia. Wydawnictwo Adam Marszałek. Toruń. s. 286.

Film zatem buduje relacje z innymi dziełami. Jako tekst kultury ma uprzywilejowaną pozycję w zakresie dystrybucji treści kulturowych w dobie tzw. zwrotu intermedialnego.<sup>10</sup> Dokumentalny film biograficzny jest szczególnym w tym względzie artefaktem kultury, bo pozostającym w sferze silnego oddziaływania innych mediów oraz ich aktywizacji (na co zwracają uwagę także wyżej cytowani badacze). Dostrzegamy w nim integrację estetycznych koncepcji poszczególnych mediów, modusów, rozumianych, zgodnie z jego łacińskim pochodzeniem, jako „narzędzie przekazywania znaków, czyli środek komunikowania”.<sup>11</sup> W ten oto sposób wyłania się pierwsza technika semiotyczna organizująca narrację w filmach. Jest nią intermedialność jako przestrzeń, w której spotykają się dwie (lub więcej) fizyczne utrwalone reprezentacje artystycznej wizji reżysera. Warunkiem zaistnienia tak rozumianej intermedialności jest zmiana rodzaju medium jako fizycznego nośnika ekspozycji tej samej lub zbliżonej treści (np. wydrukowana fotografia, książka, zapis cyfrowy). Co istotne, intermedialność ma charakter inkluzywny. To oznacza, że fragment jednego medium (powstałego i dostępnego w danej kulturze wcześniej lub zapożyczonego z innej kultury) jest wykorzystany w medium powstałym później. Typ relacji pomiędzy jednym a drugim medium można umownie określić jako wertykalny – mając na uwadze chronologię ich powstania.

Film biograficzny z poetką w roli głównej chętnie korzysta z zasobów medium pisanego. Jest bowiem ontologicznie związany z jej twórczością, spowodowany lub inspirowany tą twórczością, utrwaloną w fizycznej formie tekstu pisanego. Nie inaczej jest w przypadku dokumentów biograficznych z Szyborską w roli głównej. W obu przeanalizowanych filmach w kadrach – jako jednostkach wizualnych – uchwycone zostały wybrane zbiory poezji Wisławy Szyborskiej. W filmach widzimy ich reprezentacje częściowe (bardziej szczegółowo skoncentrowane na detalu) lub całościowe (ogólne).

Typ pierwszy reprezentują np. pojawiające się na ekranie okładki zbiorów poezji (np. *Wisława Szyborska: Wszelki wypadek*; *Wisława Szyborska: Sto wierszy – sto pociech*. *Hundert Gedichte – hundert Freuden*; *Wisława Szyborska. Rymowanki dla dużych dzieci*). Są to także pojedyncze kartki z rękopisów poetki, ogniskujące uwagę widza na skreśleniach słów, poprawkach jako autentycznego dokumentu jej twórczego geniuszu.

O włączeniu całościowym jednego medium w tkanę narracyjną innego (tu: filmowego) medium można mówić w sytuacji, gdy kadr rejestruje egzemplarze zbio-

<sup>10</sup> Grodz, Iwona. 2021. Intermedialność Alicji w Krainie Czarów. Przykład adaptacji Tima Burtona. *Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze*, 10. s. 209.

<sup>11</sup> Zob.: Goban-Klas, Tomasz. 2006. *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa. s. 11; także: Chmielecki, Konrad. 2007. *Estetyka intermedialności*. Wydawnictwo Rabid. Kraków. s. 21.

rów poezji na półce z książkami. To także archiwalne zdjęcia, np. czarno-białe zdjęcie poetki z Kornelem Filipowiczem na tle tabliczki z nazwą miejscowości Olejnica, w której chętnie oboje odpoczywali. Z kolei w filmie Kolendy-Zaleskiej dostrzegamy cały stos rozłożonych na stole fotografii, spośród których jedna z zaangażowanych w filmie narratorek stara się wyszukać tę jedyną – z poetką i jej przyjacielem Kornelem. Kilka takich zdjęć jest także w całości zaprezentowanych w postaci energicznie przesuwających się sekwencji ujęć w kadrze. W tym samym filmie zaprezentowane zostały również kolaże, złożone z wyciętych tytułów na nagłówków gazet i wyklejonych na kartce papieru. Te „małe arcydzieła”, jak je nazywa Jerzy Pilch, wykonywane przez Szymborską z niezwykłą precyzją, niekiedy stawały się upominkami; trafiały do rąk osób, które Szymborska szczególnie lubiła i ceniła (np. Woody’ego Allena).

Twórcy dokumentów biograficznych odwołują się również do innych dostępnych źródeł informacji: zarejestrowanych rozmów, wywiadów, opracowanych biografii, przy czym relacja ta, zauważmy, ma charakter następczy: najpierw powstały teksty, wywiady, następnie film (filmy). Co więcej, w filmach zaobserwować można także inny typ intermedialności jako wynik bezpośredniej transpozycji jednego medium do drugiego. Wykorzystane są nagrania np. utworów ulubionej wokalistki poetki Elli Fitzgerald. W danym wypadku można mówić o inkluzywnym charakterze relacji między dwoma mediami, tzn. medium filmowe włącza w swoją strukturę nagranie, drukowaną książkę, itp.

Traktując film, w tym także dokument biograficzny, jako tekst kultury wypada przyjrzeć się relacjom zbudowanym w oparciu o medium tekstu. Wobec pluralizmu definicji zarówno samego tekstu, jak i pochodnej od niego intertekstualności, wyjaśnię na początku, w jaki sposób rozumiem oba pojęcia. Przyjmuję szerokie rozumienie tekstu jako uporządkowanego zbioru znaków semiotycznych spójnych semantycznie, nacechowanych gatunkowo i stylowo oraz pełniących funkcję komunikacyjną. W takim ujęciu tekstem są również produkcje filmowe (jako teksty kultury).<sup>12</sup> Intertekstualność z kolei dotyczy relacji zachodzącej między konkretnym tekstem a powstałym wcześniej pre-tekstem, z zachowaniem identyczności semiotycznego zbioru (modusu) (tj. film w filmie, komiks w komiksie, itp.). Teksty tworzące relacje intertekstualne mogą różnić się genologicznie. Takie podejście do intertekstualności wyklucza możliwość wyodrębnienia w jej granicach relacji tekst – tekst kultury, stanowiącej nawiązanie do innych mediów sztuki (np. muzyka, komiks, malarstwo).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Bartmiński, Jerzy; Niebrzegowska-Bartmińska, Stanisława. 2009. *Tekstologia*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa. s. 72.

<sup>13</sup> Takie szersze podejście do zagadnienia intertekstualności prezentuje np. Ryszard Nycz: Nycz, Ryszard. 1995. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa. 1995; także Anna Majkiewicz w swojej monografii *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa. 2009. s. 21 i in.

W układzie intertekstualnym funkcjonują kadry wcześniejszych filmów dokumentalnych, np. *Pejzaże dzieciństwa* – Wisława Szymborska (reż. Stanisław Kubiak), przedstawiające poetkę przed wręczeniem jej Nagrody Noblowskiej, *Polscy nobliści* w reżyserii Krzysztofa Szmagiera. Z kolei film wyreżyserowany przez K. Kolendę-Zaleską zawiera kadry z kilku filmów fabularnych. Są nimi: 1) *Hannah i jej siostry* Woody’ego Allena, jednego z narratorów w filmie o Szymborskiej, który, jak przyznaje, ma naturę hipochondryka, stąd też szczególnie silnie oddziałuje na niego wiersz noblistki *Odzież* z frazą „na razie, mówi lekarz, to nic poważnego, proszę się ubrać, odpocząć, wyjechać”, 2) *Ojciec chrzestny* (w reżyserii Francisa Forda Coppoli), wpleciony w wątek podróży Szymborskiej po Sycylii, w sposób oczywisty kojarzony z miejscowością Corleone, oraz 3) serial brazylijski *Niewolnica Isaura*, który Wisława Szymborska bardzo lubiła oglądać, do czego otwarcie się przyznawała i czego potwierdzeniem jest wybrzmiewająca w filmie *Chwilami życie bywa znośne* konstatacja: „nasze życie się skończyło, bo skończył się serial *Isaura*”. Relacje intertekstualne są widoczne również w przytoczonym tytule filmu, będącym bezpośrednim nawiązaniem do tytułu znanego wiersza poetki. Także kolejny tytuł filmu: *Radość pisania* jest bezpośrednim cytatem zaczerpniętym z tytułu wiersza noblistki. W obu przypadkach obserwujemy bezpośrednią transpozycję tytułów utworów poetyckich do paratekstu filmowego, czyli mikrotekstu werbalnego do innego mikrotekstu werbalnego.

Multimodalność (wielomodalność) to kolejna technika semiotyczna, stosowana w analizowanych dokumentach. Polega ona na jednoczesnym używaniu znaków należących do zasobów semiotycznych o różnych właściwościach fizykalnych.<sup>14</sup> W odróżnieniu od intermedialności i intertekstualności nie obserwujemy tu porządku następczego. Zasoby semiotyczne wizualne i werbalne są tworzone w tym samym czasie, są motywowane wspólnym zakresem referencyjnym (znaczeniowym). Mogą tworzyć zintegrowane układy powiązań semantycznych (redundancji, komplementarności, uzupełnienia, znacznie rzadziej sprzeczności, itp.). To sprawia, że z perspektywy ich odbioru możemy mówić także o intermodalności (intersemiotyczności).

Techniki multimodalne można zaobserwować w sposobie prezentacji twórczości poetyckiej polskiej noblistki. Wielokrotnie widzimy Szymborską czytającą swoje wiersze (dociera do nas komunikat werbalny przekazany w formie ustnej) oraz kadry, będące wizualną interpretacją treści tych wierszy. Są wśród nich kadry codzienności: mieszkanie o świcie, z jego detalami nabierającymi coraz bardziej wyrazistych kształtów wraz z wchodzącymi przez okno pokoju promieniami wschodzącego słońca

<sup>14</sup> Lisowska-Magdziarz, Magdalena. 2019. *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semantyki mediów*. Wydawnictwo Księgarnia Akademicka. Kraków. s. 114.

(przy jednoczesnym czytaniu wiersza *Wczesna godzina*), kadry z atrybutami męskiego gospodarstwa, pełnego starych, aczkolwiek ciągle przydatnych narzędzi, śrubek, materiałów, itd. (*Męskie gospodarstwo*). Kadr – być może ustawiony z perspektywy kota – pustego mieszkania w okazałej, szarej kamienicy, bez oznak obecności w nim człowieka (podczas prezentacji wiersza *Kot w pustym mieszkaniu*) to kolejny przykład zastosowanej w filmie multimodalności. Inne egzemplifikacje omawianej techniki stanowią kadry z wizerunkiem poetki w podróży, wtórnie dokumentujące jej fizyczną obecność w miejscach, które następnie utrwaliła w swoich słynnych limerkach. Szymborska pojawia się obok tabliczek z nazwami miast: polskie *Donosy*, sycylijskie *Corleone* czy irlandzkie *Limerick*.

Narracyjna technika multimodalności ma zastosowanie w ramach wewnętrznej struktury filmu. Buduje tkankę filmu (obraz, dźwięk, słowo). Należy przy tym pamiętać, że zgodnie ze specyfiką filmu dokumentalnego materiały w nich wykorzystywane często pochodzą z innych filmowych lub niefilmowych źródeł. Wchodzą zatem równocześnie w relację intermedialności (uwarunkowanej zmianą fizycznego nośnika ekspozycji treści), o której była mowa wcześniej. Wykorzystane w filmie fotografie, wydobyte przez jego twórców z zasobów archiwalnych, pierwotnie stanowiły (i stanowią nadal w tychże archiwach) odrębne medium.

Przechodząc do podsumowania, warto, nawiązując do pytania noblistki, zastanowić się, czy powstałe filmy z poetką w roli głównej mogą być interesujące dla widzów. Odpowiedź jest pozytywna. Podążając dalej tropem atrakcyjności odbioru przedstawionych portretów polskiej noblistki, można postawić kolejne pytanie: do jakich konkretnie widzów są one kierowane? Film *Marty Węgiel* można usytuować w nurcie biograficznego dokumentu poetyckiego o silnej tendencji estetyzującej dzięki konsekwentnemu i nietuzinkowemu połączeniu w relacje multimodalne dwóch kodów semiotycznych: werbalnego i wizualnego. Ową nietuzinkowość upatruję w zamianie klasycznej formy prezentacji sylwetki bohaterki dokumentu stale obecnej na ekranie w kadry autorsko wizualizujące werbalną treść jej wierszy. W filmie tym głównym bohaterem jest jej poezja. Symbioza obrazu i poetyckiego słowa wywołują pozytywne doznania estetyczne, skłaniają do refleksji nad poetycką twórczością noblistki, aktywizując tym samym wspomnianą funkcję estetyzującą filmu dokumentalnego. Wydaje się zatem, że taki obraz trafia w gusta osób dorosłych wrażliwych na poezję, jednocześnie ceniących wyważony, stonowany tok dokumentalnej narracji. Strategie narracyjne zastosowane w filmie pomagają przełożyć werbalną tkankę wierszy noblistki na zdarzenia, artefakty życia codziennego, tworzą tym samym miejsca spotkania poezji i „prozy” życia codziennego, pogłębiają wrażliwość odbiorczą.

Film K. Kolendy-Zaleskiej z kolei dobitniej prezentuje typ dokumentu kreacyjnego, opartego na „twórczym przetworzeniu materiału dokumentalnego i praw-

dziwej historii”.<sup>15</sup> Pierwszym sygnałem obrania takiej konwencji filmowej jest już sam tytuł, a właściwie podtytuł filmu, który, przypomnę, brzmi: *Przewrotny portret Wisławy Szymborskiej*. Widać w nim zaangażowaną w wiele ról autorkę, zgodnie z konwencją kina dokumentalnego: jest ona pomysłodawczynią, towarzyszką zagranicznej podróży Wisławy Szymborskiej, autorką wywiadu z noblistką. Film K. Kolendy-Zaleskiej w szczególności wyróżnia się nieszablonowością narracji, dynamiką zmieniających się kadrów, łączonych dokumentów: archiwalnych wywiadów, nagrań, zdjęć, podkładów muzycznych. Jest swoistym kolażem, umiejętnie łączącym różne kody semiotyczne, różne światy i różne fascynacje światem noblistki. Z jednej strony dokumentuje twórczość poetki, ale bez rygoru faktograficznego (co jest generalnie cechą współczesnego niefikcyjnego filmu biograficznego),<sup>16</sup> z drugiej zaś – pokazuje ją jako zwyczajną kobietę, z jej przywiązaniem do bibelotów, papierosów, swojego mieszkania z 600 szufladami. Dzięki takim zabiegom powstał film, w którym, cytując za Markiem Hendrykowskim, refleks biograficzny osiąga bardzo wysoki stopień wiarygodności.<sup>17</sup> Portret dokumentalny autorstwa Kolendy-Zaleskiej wydaje się bardzo dobrze wpisywać w preferencje odbiorcze młodej widowni, ceniącej twórczość polskiej noblistki, o czym świadczy chociażby fenomen popularności jednego z najbardziej rozpoznawalnych utworów noblistki *Nic dwa razy* wykonywanego przez młodą polską wokalistkę Sanah (właśc. Zuzanna Irena Grabowska). Film na fali popularności utworu wokalnie-muzycznego może być doskonałym medium, przybliżającym postać Szymborskiej jako wybitnej poetki, ale jednocześnie zwyczajnej kobiety. Dokument ze swoim potencjałem edukacyjnym może służyć rozwojowi sfery poznawczej i emocjonalnej młodego człowieka, co zresztą stanowi o jego kulturowej doniosłości.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Tym pojęciem posługuję się za Krzysztofem Kopczyńskim. Kopczyński, Krzysztof. 2019. Kreatywny punkt widzenia w polskim filmie dokumentalnym (2000-2008). *Kultura i Edukacja*, nr 3 (125). s. 125.

<sup>16</sup> Golonka-Legut, Joanna. 2018. Jak pracować z filmem biograficznym: na przykładzie edukacji osób dorosłych. *Film w edukacji i profilaktyce. Na tropach psychologii w filmie*. Cz. 1. Red. Skorupa, Agnieszka; Brol, Michał; Papczyńska-Jasińska, Sylwia. Difin. Warszawa. s. 128.

<sup>17</sup> Hendrykowski, Marek. 2007. Biografizm jako dążenie kina współczesnego. *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*. Red. Szczepański, Tadeusz; Kołos, Sylwia. Wydawnictwo Adam Marszałek. Toruń. s. 20.

<sup>18</sup> Szerzej na temat potencjału sztuki filmowej w edukacji pisał np. Witold Jakubowski: Jakubowski, Witold. 2012. Sztuka filmowa jako miejsce uczenia się. Red. Jakubowski, Witold. *Kultura jako przestrzeń edukacyjna. Współczesne obszary uczenia się osób dorosłych*. Impuls. Kraków. s. 111–126.



## Bibliografia

- Bartmiński, Jerzy; Niebrzegowska-Bartmińska, Stanisława. 2009. *Tekstologia*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa.
- Chmielecki, Konrad. 2007. *Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury*. *Kultura Współczesna*. Nr 2 (52). 118–137.
- Goban-Klas, Tomasz. 2006. *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa.
- Golonka-Legut, Joanna. 2018. Jak pracować z filmem biograficznym: na przykładzie edukacji osób dorosłych. *Film w edukacji i profilaktyce. Na tropach psychologii w filmie*. Cz. 1. Red. Skorupa, Agnieszka; Brol, Michał; Papczyńska-Jasińska, Sylwia. Difin. Warszawa. 123–143.
- Grodź, Iwona. 2021. Intermedialność Alicji w Krainie Czarów. Przykład adaptacji Tima Burtona. *Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze*, 10.
- Jakubowski, Witold. 2012. Sztuka filmowa jako miejsce uczenia się. Red. Jakubowski, Witold. *Kultura jako przestrzeń edukacyjna. Współczesne obszary uczenia się osób dorosłych*. Impuls. Kraków. 111–126.
- Kopczyński, Krzysztof. 2019. Kreatywny punkt widzenia w polskim filmie dokumentalnym (2000–2008). *Kultura i Edukacja*. Nr 3 (125). 124–139.
- Lisowska-Magdziarz, Magdalena. 2019. *Znaki na uwieży. Od semiologii do semantyki mediów*. Wydawnictwo Księgarnia Akademicka. Kraków.
- Majkiewicz, Anna. 2008. *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa.
- Marczak, Mariola. 2007. Portrety dokumentalne – artyści wobec rzeczywistości. *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*. Red. Szczepański, Tadeusz; Kołos, Sylwia. Wydawnictwo Adam Marszałek. Toruń. 286–301.
- Mocarz-Kleindienst, Maria. 2023. Wisława Szymborska w polskich dokumentach biograficznych (na podstawie filmów: „Chwilami życie bywa znośne”, „Napisane życie. Wisława Szymborska” oraz „Radość pisania”). *Roczniki Nauk Społecznych*. 15(51). Nr 4. 111–124.
- Nycz, Ryszard. 1995. *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. IBL. Warszawa.
- Hendrykowski, Marek. 2007. Biografizm jako dążenie kina współczesnego. *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*. Red. Szczepański, Tadeusz; Kołos, Sylwia. Wydawnictwo Adam Marszałek. Toruń. 11–24.
- Szymborska, Wisława. *Odczyt Noblowski 1996*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szymborska/25586-wislawa-szymborska-odczyt-noblowski-1996/> (dostęp: 14.05.2024)

<https://player.pl/playerplus/filmy-online/chwilami-zycie-bywa-zno-sne,230986> (dostęp: 18.05.2024)

<https://www.tvp.pl/program-tv/radosc-pisania-film-o-wislawie-szymborskiej/5e265e33d03410f3cb34d133> (dostęp 17.05.2024)

## Filmografia

Kolenda-Zaleska, Katarzyna. 2009. *Chwilami życie bywa znośne. Przewrotny portret Wisławy Szymborskiej*. Produkcja: TVN.

Węgiel, Marta. 2015. *Napisane życie. Wisława Szymborska*. Produkcja: Instytut Książki, Krakowskie Biuro Festiwalowe, Fundacja Wisławy Szymborskiej, Telewizja Polska.

## TECHNIKI NARRACYJNE W POLSKICH DOKUMENTACH FILMOWYCH Z WISŁAWĄ SZYMBORSKĄ W ROLI GŁÓWNEJ

W trakcie swojego przemówienia noblowskiego Wisława Szymborska podała w wątpliwość, aby filmy biograficzne o poetach mogły być interesujące dla widzów. Mimo tych wątpliwości powstało w Polsce kilka filmów z Szymborską w roli głównej. W niniejszym artykule zostały przedstawione dwa najbardziej znane obrazy: *Napisane życie. Wisława Szymborska* w reżyserii Marty Węgiel oraz *Chwilami życie bywa znośne. Przewrotny portret Wisławy Szymborskiej*, którego reżyserem jest Katarzyna Kolenda-Zaleska. Obiektem badań były techniki narracyjne, zastosowane w obu filmach, skoncentrowane na wykorzystaniu w nich różnych mediów i tekstów. Wśród nich wyróżniono: intermedialność, intermodalność oraz intertekstualność. Techniki te pozwalają przekazać autentyczność biografii, nieszablonowość prowadzonej narracji, sugestywną wizualizację treści wierszy polskiej noblistki.

**Słowa kluczowe:** Wisława Szymborska, film biograficzny, film dokumentalny, techniki narracyjne

## NARRATIVE TECHNIQUES IN POLISH FILM DOCUMENTARIES STARRING WISŁAWA SZYMBORSKA

In her Nobel Prize speech, Wisława Szymborska posited that biographical films about poets might not be of interest to the audiences. Despite these doubts, a number of films featuring Szymborska in the lead role have been produced in Poland. This article will discuss two of the most well-known films: *Written Life. Wisława Szymborska*, directed by Marta Węgiel, and *Sometimes Life is Bearable. A Perverse Portrait of Wisława Szymborska*, directed by Katarzyna Kolenda-Zaleska. The objective of the study was to examine the narrative techniques employed in both films, with a particular focus on their use of diverse media and textual sources. These included intermediality, intermodality, and intertextuality. These techniques make it possible to convey the authenticity of the biography, the unconventionality of the narrative, and the suggestive visualisation of the content of the poems of the Polish Nobel Prize winner.

**Keywords:** Wisława Szymborska, biographical film, documentary film, narrative techniques