

Jacek Ostaszewski

<https://orcid.org/0000-0003-1160-4021>

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

Konstruowanie postaci filmowej za pomocą chwytów dramaturgicznych

Słowa kluczowe: opowiadanie, narracja, postać filmowa, dwuwątkowa fabuła, przedakcja, narracja niewiarygodna

Key words: story, narrative, film character, two plot lines, backstory, unreliable narration

Wstęp

Tragedia jest [...] naśladowaniem nie ludzi, lecz działania (akcji) i życia [...]. Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. Z charakterem wiążą się ich pewne cechy, natomiast czyny decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu. [...] Tragedia nie może przecież istnieć bez akcji, może natomiast istnieć bez charakterów (Arystoteles 1983: 19).

Zgodnie z przywołanym powyżej poglądem Arystotelesa, zawartym w *Poetyce*, w tradycji narratologicznej uwagę skupiano na fabule, dynamice akcji i procesie opowiadania, marginalizując rolę postaci fikcyjnej. Wraz z nowożytnym rozwojem indywidualizmu można było się spotkać z poglądem odmiennym, jak chociażby w *Dramaturgii hamburskiej* Gottholda Ephraïma Lessinga, gdzie można znaleźć antytezę myśli Arystotelesa: „Zdarzenie może być przypadkowe, jedno i to samo może przytrafić się wielu osobom, natomiast charaktery są istotne i oryginalne” (Lessing 1956: 216).

Nadal jednakże dominowała poarystotelesowska tradycja dramaturgii, dla której normatywnym zwieńczeniem była XIX-wieczna „szkoła dobrej kompozycji”, skodyfikowana przez Eugène’a Scribe’a i Victora Sardou. Celem dramatyzacji uczyniono wprawdzie śledzenie losów postaci, ale tylko tych zaangażowanych w intrygę. Podkreślano znaczenie logicznego następstwa zdarzeń oraz jedności i „skończoności” akcji, w ramach której napięcie stopniowo rośnie aż do osiągnięcia punktu kulminacyjnego jej rozwoju – tak zwanego klimaksu. W finale napięcie dramatyczne powinno znaleźć swoje rozładowanie w katastrofie tragicznej lub w komediowym rozwiązaniu utworu. Konflikt, będący zarzewiem rozwoju akcji i motorem działań postaci, w klimaksie uzyskuje rozwiązanie, pełniące jeśli nie funkcję katartyczną – poprzez, jak chciał Arystoteles (1983: 17), wzbudzenie litości i trwogi, a następnie oczyszczenie tych uczuć – to przynajmniej satysfakcjonujące z punktu widzenia poznawczych i estetycznych oczekiwań

widzów. Zainteresowanie wywołane w zawiązaniu akcji zostaje zaspokojone wraz z rozstrzygnięciem konfliktu, będącego zarazem rozwiązaniem problemu. Forma przedstawiania, składająca się z początku, środka i zakończenia, stała się kompletna.

Radykalną zmianę przyniósł ze sobą modernistyczny zwrot w literaturze. Paul Ricoeur zauważył, że:

O ile Arystoteles podporządkowywał charaktery intrydze, uznawanej za pojęcie nadrzędne w stosunku do zdarzeń, charakterów i myśli, o tyle zauważyć można, że wraz z nowoczesną powieścią pojęcie charakteru uniezależnia się od pojęcia intrygi, następnie staje się względem niego konkurencyjne, a nawet całkowicie je przesłania (Ricoeur 2008: 20).

Tym samym punkt ciężkości w konstrukcji dramaturgicznej został przeniesiony z zagadki akcji na zagadkę postaci. Wyraźnym tego sygnałem było oddramatyzowanie akcji w sztukach Henryka Ibsena, Antoniego Czechowa, Augusta Strindberga czy Maurice'a Maeterlincka. W ich dziełach zauważalne jest zainteresowanie dylematami psychologicznymi ujawnianymi przez postacie w sytuacjach o pozornie małym potencjale dramatycznym. Pogłębieniu psychologii postaci towarzyszyło nowe rozumienie realizmu. W *Wiśniowym sadzie* (1904) i *Trzech siostrach* (1901) Czechowa akcja z jednej strony jest minimalizowana, z drugiej zaś – co zakrawa na swoisty paradoks – staje się niezwykle złożona. Wynika to z przeciwstawiania odmiennych stanowisk reprezentowanych przez postacie, które jednakże nie wchodzą w sytuacje konfliktowe, lecz każda z nich pozostaje zatopiona we własnych rozmyślaniach. Jak podkreśla Peter Szondi (1976: 32): „Słowa wypowiedane są w towarzystwie, nie na osobności. One same jednak izolują tego, kto je wypowiada. Niemal niepostrzeżenie nieistotny dialog przechodzi w ten sposób w istotne rozmowy z samym sobą”.

Postać w filmie

Kino, po pierwszej fazie fascynacji widzialnością ruchu (fascynacja ta znalazła pełny wyraz w kinie atrakcji, jak nazwał to zjawisko Tom Gunning), przejęła melodramatyczne wzory opowiadań z literatury popularnej i z teatru. Doskonałą emanacją tego trybu opowiadania w kinie są filmy Davida Warka Griffitha, by przywołać chociażby *Złamaną lilię* (1919). Jak jednak zauważa Robert Heilman w studium porównawczym tragedii i melodramatu, ta pierwsza, czyli tragedia, przedstawia konflikt bohatera z samym sobą. Jest on „polipatyczny” (ang. *polypathic*) w tym sensie, że złożona osobowość w ramach akcji dramatu ujawnia skłonność zarówno do dobra, jak i do zła. Miarą wielkości protagonisty w tragedii są wewnętrzne sprzeczności i jego zdolność do introspekcji, a siła tragizmu wynika z samowiedzy w obliczu często nierozstrzygalnych dylematów i konieczności podjęcia decyzji. W melodramacie natomiast bohater jest „monopatyczny” (ang. *monopathic*). Psychologiczna prostota w konstrukcji postaci uwalnia ją od dylematów wewnętrznych, zaś jedyny konflikt, na który

jest ona narażona, polega na konfrontacji z siłami zewnętrznymi, niezależnie od tego, czy są nimi społeczeństwo, los czy opatrność. Jeśli zatem osiłą tragedii jest samoudręka protagonisty, w którym rozgrywa się walka między dobrem a złem, to w melodramacie jest nią podział świata na ludzi dobrych i złych, na ofiary i oprawców, nie pozostawiając miejsca na jakąkolwiek ambiwalencję czy dwuznaczność (Heilman 1968: 89–90; por. Heilman 1959: 360). W melodramacie patos i akcja każą nam sekundować cnotliwym, acz często bezradnym bohaterom czy bohaterkom wystawianym na próbę przez siły zła.

Kino klasyczne przejęło z narracji melodramatycznej predykcję do dynamicznej akcji, której nośnikiem był protagonista. W odróżnieniu od bohaterów i heroin z opowiadań melodramatycznych cechowała go aktywność i dążenie do osiągnięcia celów wyznaczonych w zawiązaniu akcji w pierwszym akcie, w ramach trójaktowej kompozycji. Dobrym przykładem są tytułowe postacie kreowane przez Douglasa Fairbanka w takich filmach, jak: *Znak Zorro* (1920, reż. Fred Niblo), *Robin Hood* (1922, reż. Allan Dwan) czy *Złodziej z Bagdadu* (1924, reż. Raoul Walsh). Każdorazowo akcję napędzają pragnienia protagonisty. Zanim osiągnie on zamierzony cel, przechodzi przez wiele prób, które dowodzą jego aktywności i niezłomności, by w finale mogło wybrzmieć motto pojawiające się w ramie kompozycyjnej *Złodzieja z Bagdadu*: „Happiness must be earned” – na szczęście trzeba zasłużyć. Efektowna inscenizacja i spektakularne działania maskują fakt, że bohaterowie tych filmów to jednowymiarowi aktanci, pozbawieni głębi psychologicznej i na swój sposób niedojrzali emocjonalnie.

Podobną wadłość takiego jednowymiarowego modelowania postaci można spotkać we współczesnym kinie akcji. W *Komandzie* (1985, reż. Marc Lester) Arnold Schwarzenegger, grający Johna Matrixa, ociera się o pastisz czy wręcz autoparodię postaci wykreowanej rok wcześniej w *Terminatorze* (1984, reż. James Cameron). Ten klasyk gatunku kina akcji jest filmem o tyle niezbyt udanym, że momentami wygląda na niezamierzoną autoparodię. W ekspozycji filmu, w rustykalnej scenerii chaty położonej gdzieś w górach, John Matrix spokojnie spędza czas ze swoją 11-letnią córką Jenny. Idylliczne wręcz obrazy łowienia ryb w górskim potoku, zabaw w przydomowym basenie, żartobliwego mazania się lodami w restauracji czy wspólnego karmienia sarenki na łonie natury miały nadać motywację poczynaniom protagonisty. Szantażyści, którzy porywają ukochaną córkę, żądają od niego przeprowadzenia zamachu stanu w fikcyjnej republice Val Verde. Więż emocjonalna bohatera z córką (*nota bene* przedstawiona w sposób, na który parę lat później, wobec fali oskarżeń o molestowanie seksualne małych dzieci, prawdopodobnie nie zdecydowałyby się już żaden amerykański producent) miała psychologicznie uzasadnić podjęcie przez protagonistę akcji odwetowo-ratunkowej. W jej trakcie uśmierca on osobiście ponad 80 przeciwników, jak wyliczali recenzenci. Poza przeciwnikami i nieporadnymi policjantami pojawia się też w historii atrakcyjna stewardesa Cindy (Rae Dawn Chong). Rozjuszony ojciec, znajdujący się na tropie porywaczy córki, traktuje ją jednak co najwyżej jako asystentkę i pomocniczkę – scenarzyści nie dali szansy aktorce na zaistnienie przy boku wielkiego Arnolda jako partnerki

wątku miłosnego. Podobnie prostą, jednowątkową fabułę miał zresztą film z Sylwestrem Stallone *Rambo II* (1985, reż. George P. Cosmatos), na który odpowiedzią miało być właśnie *Komando*.

Dwuwątkowość fabuły

Murray Smith (1995: 28) przypomina, że postacie filmowe są odpowiednikami ludzi, kształtowanymi przez konwencje przedstawiania wspierającymi analogię między tymi postaciami a ludźmi. Podstawową strategią pogłębienia psychologii postaci w kinie klasycznym stała się zasada, że w filmie jest opowiedziana jedna historia, ale z dwoma wątkami. Wątek główny dotyczy problemu przedstawionego w zawiązaniu akcji. Zazwyczaj też jego charakter jest określany już na wstępie przez rozpoznawaną konwencję gatunku, do którego film należy – w kryminale będzie to wyjaśnienie zagadki zbrodni, a w westernie zasiedlanie przez osadników Dzikiego Zachodu czy wprowadzanie przez samotnego „jeźdźca znikąd” prawa i porządku w miasteczku na pograniczu. Wątek poboczny w kinie klasycznym, jak zauważa David Bordwell (2008: 157), prawie zawsze sprowadza się do „romansu pary heteroseksualnej”. Hierarchia tych wątków ulega odwróceniu jedynie w melodramatach. W każdym wątku – rozumianym jako przyczynowo powiązany ciąg zdarzeń, stanowiący wyraźną linię akcji – wyznaczony jest cel akcji, perypetie w ramach rozwoju intrygi i punkt kulminacyjny. O ile jednak w wątku głównym akcja wykazuje dużą dynamikę, a zdarzenia są często niezwykle spektakularne, o tyle wątek poboczny przeważnie pojawia się później, punkt kulminacyjny osiągany jest szybciej, jest on mniej wyeksponowany wizualnie i skupia się na przedstawianiu relacji międzyludzkich (por. Eder 1999: 48–51). Z interesującego nas punktu widzenia, a więc dramaturgicznego konstruowania postaci fikcyjnych, głównym celem wprowadzania dodatkowej linii akcji, trwale splecionej z wątkiem głównym, jest osiągnięcie wrażenia głębi przedstawianego świata oraz złożoności motywacji psychologicznej protagonisty – okazuje się on być zdolnym nie tylko do zdecydowanych działań i konfrontacji, nierzadko fizycznej, lecz także do reakcji emocjonalnych i subtelnych uczuć.

Edward Branigan zwraca uwagę na jeszcze inną funkcję wątku pobocznego w opowiadaniu:

Splecenie dwóch historii dostarcza widzowi większych możliwości przedstawiania sobie związków przyczynowych i sposobności do posuwania się do przodu w ramach całej historii. [...] Podwójna motywacja powstrzymuje widza przed dokonywaniem dokładnej analizy psychologicznej, ponieważ jeden motyw może działać niezależnie od drugiego lub, jeśli muszą funkcjonować oba, widz nie zna ich względnego wkładu. Ponadto układ ten pozwala przemawiać drugiemu motywowi do jednostki w sytuacji, gdy okazuje się ona niepodatna na oddziaływanie pierwszego motywu (Branigan 1999: 143).

Nie zmienia to faktu, że splecenie ze sobą dwóch wątków w przyczynowym i chronologicznym następstwie zdarzeń zapewnia z jednej strony klarowność i dynamikę zdarzeń, z drugiej zaś jednowymiarowość wątku głównego przekształca w dwuwymiarowy świat, dając możliwość intensyfikowania bądź spowolnienia tempa rozwoju akcji.

Prosty i mało wyrefinowany przykład wątku melodramatycznego w kinie akcji można znaleźć w postklasycznym filmie *Speed: Niebezpieczna prędkość* (1994, reż. Jan De Bont). Film przedstawia historię walki policjanta z oddziału SWAT, Jacka Travena (Keanu Reeves) z „Bomberem” – Howardem Paynem (Dennis Hopper). Podział na trzy akty polega na konfrontacji bohaterów w trzech lokalizacjach: pierwszy akt rozgrywa się w windzie, drugi w autobusie, a trzeci w metrze. Za każdym razem konfrontacji towarzyszy problem zapanowania nad prędkością środka komunikacji znanego każdemu z codziennego życia. W tym filmie kluczowy okazuje się drugi akt, rozegrany w autobusie, w którym Jack Traven spotyka Annie Porter (Sandra Bullock). W punkcie zwrotnym, następującym w drugim akcie, zostaje ujawniona tożsamość „Bombera”; w tej samej części filmu sążnisty pocałunek Jacka i Annie spełnia oczekiwania widzów co do zamknięcia wątku miłosnego – już wiemy, że będą razem. Braki dramaturgiczne kompozycji nie stoją na przeszkodzie wyjątkowej czytelności konstrukcji. Z moich obserwacji związanych z „odpamiętywaniem” fabuły filmu wynika, że widzowie, jako jej „istotę”, identyfikują drugi akt, z zawiązaniem i kulminacją wątku melodramatycznego, często pomijając nie tylko fazę ekspozycji w windzie, ale także walkę Jacka z „Bomberem” w metrze o ocalenie życia Annie (te wydarzenia, jak wspomniano, rozgrywają się odpowiednio w akcie pierwszym i drugim).

Dwuwątkowa konstrukcja historii może przybierać różną postać i służyć realizacji odmiennych celów dramaturgicznych, przy zasadzie pogłębiania motywu o rozbudowywanie psychologii postaci. Obrazuje to na przykład film zupełnie innego kalibru niż przywołany przed chwilą *Speed: Niebezpieczna prędkość*. W *Idzie* (2013, reż. Paweł Pawlikowski) nowicjuszka Anna (Agata Trzebuchowska), zgodnie z poleceniem matki przełożonej, opuszcza klasztor przed złożeniem ślubów zakonnych, by poznać świat. W wątku głównym jej partnerką – a zarazem antagonistką, chociażby z racji złej sławy „krwawej Wandy”, sędziny z czasów stalinowskich – jest ciotka, Wanda Gruz (Agata Kulesza). Z jej pomocą młoda kobieta odkrywa swoje korzenie – dowiaduje się, że naprawdę nazywa się Ida Lebenstein. Jej rodzice, a także synek Wandy, zostali zamordowani podczas II wojny światowej przez ukrywającą ich rodzinę polskich rolników. W wątku pobocznym partnerem Idy jest przypadkowo poznany saksofonista, Lis (Dawid Ogrodnik). Zanim bohaterka złoży śluby wieczyste, realizuje sugestię ciotki, by spróbowała tego, z czego ma bezpowrotnie zrezygnować – spędza z muzykiem noc, która kończy się propozycją wspólnego wyjazdu nad morze. Ida pyta: – A potem? W odpowiedzi słyszy: – Ślub, dzieci. Ponownie pyta: – A potem? I otrzymuje odpowiedź: – A potem będą kłopoty. W reakcji na te słowa przywdziewa habit i wychodzi. Tym samym widz dowiaduje się, jak poznała swoją tożsamość i jakich dokonała wyborów.

Przedakcja

Drugim chwytem dramaturgicznym w konstruowaniu postaci fikcyjnej – obok zasady dwuwątkowości fabuły – jest posłużenie się przedakcją. Akcja rozwija się poprzez działanie postaci, ale nie jest tak, by protagonistę można było sprowadzić jedynie do czynnika sprawczego w przyczynowym łańcuchu zdarzeń. Syd Field w poradniku dla początkujących scenarzystów zaleca rozpisanie życiorysu kluczowych postaci od ich narodzin do momentu, w którym rozpoczyna się historia. Dzięki tym biogramom postaci powinny mieć wyrazisty charakter, osobowość i pragnienia (Field 2005: 21–27). Przedakcja – termin ten jest obecny już w *Poetyce* Arystotelesa (1983: 54) – obejmuje zdarzenia sprzed ekspozycji, które dla protagonisty są doświadczeniami „formacyjnymi”. To one określają jego pragnienia i determinację w dążeniu do ich realizacji. Doskonale objaśnienie funkcji przedakcji można znaleźć w amerykańskim serialu *Westworld* (pierwszy jego sezon został wyemitowany przez HBO w 2016 roku). Serial ten, zainspirowany filmem *Świat Dzikiego Zachodu* (1973, reż. Michael Crichton), przedstawia akcję rozgrywaną się w futurystycznym parku rozrywki zaludnionym przez hosty, istoty przypominające replikantów z *Łowcy androidów* (1982, reż. Ridley Scott), wyposażone w sztuczną inteligencję i kontrolowane przez obsługę parku. Intrygę osnuto wokół problemu wynikającego ze zdolności hostów do uczenia się i zyskiwania samoświadomości. W miarę rozwoju komplikacji okazuje się, że część załogi zarządzającej parkiem to także hosty. Wszystkie te istoty nie wiedzą o tym, że są hostami, ponieważ obdarzono je... przedakcją. W ostatnim odcinku pierwszego sezonu (*The Bicameral Mind*) dr Robert Ford (Anthony Hopkins) wyjaśnia Bernardowi Lowe (Jeffrey Wright), który właśnie dowiedział się, że jest hostem skonstruowanym na bazie Arnolda, twórcy parku: „Wiesz, dlaczego w twojej przedakcji umieściłem syna? To było najważniejsze odkrycie Arnolda. Kluczem do przebudzenia hosta jest cierpienie. Z powodu tego, że świat nie jest taki, jak byśmy chcieli”.

Na takie objaśnienie funkcji przedakcji niewątpliwie mogłaby przystać Michaela Krützen (2006: 25–62), która prawdopodobnie jako pierwsza posłużyła się w filmoznawstwie terminem „backstory”, czyli przedakcja, by wyjaśnić, w jaki sposób w filmach hollywoodzkich wprowadzane jest psychologiczne uzasadnienie poczynań protagonisty.

Funkcja „rany” bądź „blizny” z przedakcji

Do przedakcji należą zdarzenia, które rozegrały się przed ekspozycją, czyli przed początkiem historii przedstawianej w filmie. Jej istotą jest trauma związana z przeżyciami w rodzaju: śmierć bliskiej osoby, rozstanie z ukochaną osobą, bycie ofiarą przemocy, w tym gwałtu bądź molestowania, fiasko życiowe lub niepowodzenie zawodowe. To traumatyczne przeżycie, określane przez Krützen mianem „rany z przedakcji” (ang. *backstory wound*), motywuje bohatera

do działania i umożliwia zrozumienie jego zachowań, nierzadko też jest kanwą przepracowania traumy w toku przedstawianej historii. Na marginesie warto odnotować, że autorka uznaje, iż trauma dotyczy wyłącznie realnych ludzi, mających za sobą traumatyczne przeżycia, natomiast rana z przedakcji pełni jedynie funkcję narracyjną, markującą w obrębie fikcji istnienie postaci przed związaniem akcji, co nie może być porównywane z realnymi przeżyciami istot żywych (Krützen 2006: 35).

W filmie przygodowym *Tylko aniołowie mają skrzydła* (1939, reż. Howard Hawks), w którym opowiedziano historię prywatnej poczty lotniczej działającej gdzieś w Ameryce Południowej, dochodzi do podwojenia par bohaterów. W każdej z nich mężczyzna naznaczony jest traumą – raną z przedakcji. Protagonista Jeff Carter (Cary Grant), po zawodzie miłosnym z Judith (Rita Hayworth), ma problem z nawiązaniem relacji z Bonnie Lee (Jean Arthur). Tymczasem w bazie zjawia się Judith ze swoim mężem, Batem McPhersonem (Richard Barthelmess), całkowicie nieświadoma, że ciąży na nim jako pilocie odpowiedzialność za śmierć drugiego pilota. Bat wie, że popełnił błąd; dostaje szansę i sprawdza się, wykonując najtrudniejsze misje, nie poświęcając – tym razem – życia swojego partnera, Kida (Thomas Mitchell), *nota bene* brata pilota, który zginął w kompromitującym go wypadku. Także Jeff jest w stanie przezwyciężyć traumę uprzednich doświadczeń i nawiązać relację z Bonnie (por. Ostaszewski 2006: 172–174).

Na przykładzie *Casablanki* (1942, reż. Michael Curtiz) i *Obywatela Kane* (1941, reż. Orson Welles) Krützen (2006: 50–56) wskazuje na dwie skrajnie odmienne realizacje chwytu przedakcji w kinie klasycznym. W melodramacie *Casablanca* Rick (Humphrey Bogart) kończy spotkanie – w ramach ekspozycji – z kapitanem Renault (Claude Rains) i majorem Strasserem (Conrad Veidt) słowami: „Panowie wybaczą. Wy zajmujecie się polityką, ja prowadzę lokal”, co sygnalizuje jego rozgoryczenie, ale i cynizm. Akcja rozgrywa się wszak w miejscu, przez które przebiega droga ucieczki z okupowanej Europy. Zaskakujące pojawienie się Ilsy (Ingrid Bergman) z Victorem Laszlo (Paul Henreid) ujawnia, że oportunistyczna postawa Ricka ma swe źródło w przeszłości, w domniemanej zdradzie Ilsy, której ta miała się dopuścić w Paryżu. Sygnałem rany z przedakcji jest piosenka *As Time Goes By*. Teraz jednak, gdy Rick poznaje rzeczywiste powody nagłego zniknięcia Ilsy w Paryżu i zaczyna rozumieć jej sytuację, udziela pomocy jej oraz jej cudownie ocalałemu mężowi i może się z nią pożegnać na lotnisku słowami: „Zawsze będziemy mieli Paryż”. Krützen zauważa (2006: 53): „*Casablanca* opowiada o tym, jak mężczyzna ujawnia ranę swojej przedakcji i jak ją przezwycięża”.

Z kolei w *Obywatelu Kane* wypowiedziane przez Charlesa Kane’a (Orson Welles) na chwilę przed śmiercią słowo „różyczka”, czego świadkami w scenie otwarcia są jedynie widzowie, daje asumpt reporterowi Thompsonowi (William Alland) do wyruszenia w przeszłość, by uporządkować kolejność losu potentata prasowego w serii retrospekcji. Ostatecznie jednak słowo „różyczka”, zapraszając do różnych interpretacji, nie spełnia funkcji klucza do osobowości protagonisty.

W ostatnim ujęciu na ekranie pojawia się wprawdzie to, czego Thompson nie zauważył – saneczki z dzieciństwa Charlesa z rzezonym napisem, ale czy przywołane wspomnienie beztróskiego dzieciństwa wyjaśnia niezdolność Kane'a do doprowadzenia do końca któregośkolwiek z przedsięwzięć? Dlatego Jorge Luis Borges mógł powiedzieć o tym filmie, że jest labiryntem bez wyjścia, mimo że sam Orson Welles nie zgadzał się z tą opinią (Piepenbring 2014). W przypadku tego dzieła przedakcja – związana z krążeniem wokół sensu słowa „różyczka” – jest obecna na zasadzie czystej hipotezy, która zamiast cokolwiek wyjaśnić czy uzasadnić, okazuje się być wyłącznie *decorum*, elementem skrywającym prawdę świata przedstawionego, protagonisty i jego twórcy.

W klasycznym westernie *Miasto bezprawia* (1946, reż. John Ford) sytuacja jest o tyle nietypowa, że Wyatt Earp, jako protagonista, nie ma właściwie swojej przedakcji. Markuje ją jedynie budząca powszechny respekt wzmianka o tym, że był szeryfem w Dodge City, co pozwala domyślać się czynów na miarę żywej legendy Dzikiego Zachodu. Natomiast przedakcją jest obdarzona postać drugoplanowa, „Doc” Holliday. W pierwszym akcie pojawia się informacja, że w Tombstone „Doc” Holliday kontroluje hazard. Niejasny jest natomiast powód, dla którego rewolwerowiec i hazardzista, z wyraźnymi oznakami gruźlicy, ma przydomek „Doc”, czyli „doktorek”. W drugim akcie do Tombstone przyjeżdża Clementine Carter (Cathy Downs). Trafia tam, podążając za Hollidayem, z którym była związana w Bostonie. Okazuje się, że Holliday był wcześniej znanym chirurgiem, zaliczanym do bostońskiej elity. Wyjaśnia to jego zamiłowanie do szampana i monologów szekspirowskich, nadaje także dramatyczny ton jego egzystencji „upadłego anioła” w małym miasteczku.

Z typową przedakcją mamy też do czynienia w *Salcie* (1965, reż. Tadeusz Konwicki). Kowalski-Malinowski (Zbigniew Cybulski) na początku filmu wyskakuje z jadącego pociągu, by w zakończeniu wskoczyć do kolejnego. Jak sam deklaruje, ucieka przed pościgiem, a jego zachowanie zdaje się to potwierdzać. Sposób, w jaki aktor kreuje postać protagonisty, nawiązuje w ironiczny sposób do mitu Maćka Chełmickiego z *Popiołu i diamentu* (1958, reż. Andrzej Wajda). W subiektywnych wizjach nawiedzają go obrazy plutonów egzekucyjnych, przychodzących po niego kolejno żołnierzy w mundurach partyzanckich, hitlerowskich i Wojska Polskiego. Jego trauma zdaje się usprawiedliwiać mylenie w trakcie pobytu w miasteczku osoby Helenki z jej matką, którą miał rzekomo znać w przeszłości. Celebrowanie rany z przeszłości traci na wiarygodności z chwilą, gdy w miasteczku zjawia się żona Kowalskiego-Malinowskiego z dwójką dzieci, dekonspirując go jako „dziwkarza, łgarza i łazęę”. Od właściwej akcji ważniejsza okazuje się być postawa bohatera, który wybierając ucieczkę, nie potrafi wyrwać się z kręgu mitologizowania przeszłości.

W *Szczękach* (1975, reż. Steven Spielberg) sytuacja jest o tyle niezwykła, że w przedakcji bliźni z przeszłości nie są rozumiane metaforycznie, jako traumy, lecz są nimi naznaczone ciała postaci. Zanim dojdzie do finałowej konfrontacji, w wybrzmieniu aktu drugiego, przy wieczornym posiłku na łodzi, spotyka się trzech mężczyzn, którzy wyruszyli w pościg za rekinem ludobójcą. Powoli docierają się zespół złożony z szeryfa Martina Brody'ego (Roy Scheider), oceanograf

Martina Hoopera (Richard Dreyfuss) i rybaka Quinta (Robert Shaw) znajduje porozumienie przy demonstrowaniu „śladów na ciele”, jak to określa Hooper. Policjant ma tylko bliźnię po ranie postrzałowej, którą się zresztą nie chwali, natomiast ludzie morza są naznaczeni przez swoje konfrontacje z murenami, żarłaczami tępogłowymi i kosogonami. Ale poważnie robi się, kiedy Quint się przyznaje, że był na USS Indianapolis, na statku, który transportował bombę atomową zrzuconą potem na Hiroszimę. W drodze powrotnej z wyspy Tinian statek został zatopiony przez japońską łódź podwodną, a ponieważ misja była tajna, rejs nie był rejestrowany i dopiero po pięciu dniach dryfujący rozbitkowie zostali przypadkowo odnalezieni. W czasie rozpaczliwej walki o życie większość z tych, którzy przeżyli, pożarły rekiny. I właściwie nie jest istotne to, że nie do końca tak było – faktem bezspornym jest, że właśnie wtedy Marynarka Wojenna USA odnotowała największe straty w ludziach po zatonięciu jednostki pływającej. Ważne natomiast, że scena ta dostarcza wyjaśnienia, dlaczego Quint tak bardzo nienawidzi rekinów. Wprowadza też istotne zmiany w relacjach między bohaterami, których nie było w powieści Petera Benchleya. Ten element dodano w adaptacji filmowej (por. Jameson 1979: 143).

Charakter bliźny z przedakcji ma także retrospekcja opowiadana przez Verbała Kinta (Kevin Spacey) w *Podejrzanych* (1995, reż. Brian Singer). Bohater przedstawia legendę Keysera Soze. Jak wyjaśnia David Bordwell, po węgiersku „Soze” to tyle co po angielsku „Verbal”, co zrećźnie oddał polski tłumacz za pomocą ksywki „Pleciuch”. Ostatecznie okazuje się, że demoniczny Keyser Soze i ułomny Verbal Kint to jedna i ta sama osoba.

W *Festen* (1998, reż. Thomas Vinterberg) celebrowane są sześćdziesiąte urodziny Helgego Klingefelda (Henning Moritzen). Na zasadzie Szekspirowskiego *Hamleta* na uroczystości zjawia się syn jubilata, Christian (Ulrich Thomsen), by przy okazji wygłaszania toastu jubileuszowego oskarżyć ojca o molestowanie seksualne, wywołując tym konsternację rodziny i gości. Trauma z dzieciństwa nie zostaje jednak przepracowana w ramach właściwej akcji filmu. Stanowi jedynie alibi dla aktu zemsty za samobójczą śmierć siostry bliźniaczki Christiana, Lindy, która w liście pożegnalnym, ujawnionym w punkcie kulminacyjnym akcji, wyznaje, że nigdy nie poradziła sobie z tym, co zrobił im ojciec. Można jednak przyjąć, że typowy dla Dogmy krytycyzm wobec społeczeństwa późnego kapitalizmu przejawia się właśnie w tym, że rodzina i przyjaciele – jako społeczność – zamiast prawdy wybierają milczenie (*Festen* jest pierwszym filmem, któremu twórcy Manifestu Dogma 95, Lars von Trier i Thomas Vinterberg, przyznali „certyfikat” zgodności z Manifestem).

Wyjątkowo wdzięcznym przykładem przedakcji jest postklasyczny film *Milczenie owiec* (1991, reż. Jonathan Demme). Pierwsze sygnały przedakcji pojawiają się w pierwszym akcie, kiedy Clarice Starling (Judie Foster) opuszcza szpitalne więzienie po pierwszym spotkaniu z Hannibalem Lecterem (Anthony Hopkins). Młoda stażystka FBI ma skłonić wyrafinowanego psychopatę do pomocy w określeniu profilu osobowościowego i znalezieniu seryjnego mordercy zwanego „Buffalo Bill”, którym ostatecznie okazuje się być Jame Gumb (Ted Levine). W chwilę po niezwykle stresującej pierwszej konfrontacji z Hannibalem

powracają do niej obrazy z dzieciństwa, gdy beztriosko witała ojca powracającego ze służby policyjnej. Następną reminiscencją obrazowa pojawia się, kiedy w domu pogrzebowym czeka na obdukcję kolejnej ofiary „Buffalo Billa”. Tym razem są to obrazy z pogrzebu ojca. W trakcie trzeciego spotkania Hannibal Lecter proponuje swoiste – jak sam to określa – *qui pro quo*, informację za informację. Interesuje go najgorsze wspomnienie Clarice z dzieciństwa. Jest nim śmierć ojca – został zastrzelony przez bandytów w trakcie interwencji policyjnej. Podczas ostatniego, czwartego spotkania z Lecterem widz poznaje głęboką i „produktywną” część traumy Clarice. Po śmierci ojca dziesięcioletka trafiła na ranczo kuzynki w Montanie. Tam, przypadkowo, była świadkiem uboju jagniąt, które – w jej wspomnieniu – „krzyczały”. Próbowwała je uwolnić, ale była bezradna wobec ich dezorientacji. Zabrała więc ze stodoły, miejsca ich kaźni, jedno z nich i próbowała uciec, by – jak mówi – owce umilkły. Jest to klasyczny przypadek nieprzepracowanej traumy z przeszłości protagonistki, traumy określającej jej osobowość i motywację. „Krzyk” owiec jako trauma dziesięcioletniej Clarice pełni funkcję narracyjną – kobieta, zraniona w przedakcji, próbuje rozwiązać ten problem w historii „właściwej”, jako adeptka FBI na tropie seryjnego zabójcy. Symboliczność tej historii uprzedniej polega na tym, że w filmie nie widzimy ani jednej owcy, ani „krzyczącej”, ani milczącej. Widzimy natomiast ambiwalencję relacji Hannibala Lectera z Clarice, która szuka wskazówek, by ocalić Catherine Martin (Brooke Smith), kolejną ofiarę „Buffalo Billa”. Uratowanie Catherine jest właśnie tym momentem, w którym owce milkną. Clarice odnosi sukces, a potwierdzeniem tego są słowa jej szefa z FBI, Jacka Crawforda (Scott Glenn), po uroczystości ukończenia Akademii FBI: „Ojciec byłby dziś z ciebie dumny”. Ciekawy wydaje się dramaturgiczny mechanizm fikcji. Trauma została przepracowana i łańcuch motywacji wydaje się kompletny, mimo że z filmu widz nie dowiaduje się niczego o zainteresowaniach Clarice, o jej dzieciństwie, o relacji z matką, z nauczycielami czy rówieśnikami (por. Thompson 1999: 119–121; Krützen 2006: 57–62).

W *Milczeniu owiec* motywacja postaci i złożona relacja emocjonalna między Clarice Starling a Hannibalem Lecterem – pełniąca w tym filmie funkcję wątku melodramatycznego – jest rozłożona na cztery spotkania z seryjnym mordercą kanibalem i właściwie stanowi oś konstrukcyjną drugiego aktu. Siła przeszłości, ujawniona w podszytych perwersyjną intymnością rozmowach, buduje także atmosferę poprzez symboliczny tytuł i rezygnację z dosłowności, czyli przedstawienia przedakcji w serii retrospekcji.

„Haczyk” – sposób na zaintrygowanie widza

Kino postklasyczne charakteryzuje się emocjonalnym wciąganiem widza w akcję filmu za pomocą „haczyka” (ang. *hook*). W epoce emisji produkcji fabularnych w telewizji sekwencje otwarcia mają formę trailera. Wobec praktyki zappingu, czyli przerzucania kanałów za pomocą pilota w poszukiwaniu

interesującego przekazu w wielokanałowej ofercie telewizyjnej, „haczyk” jest próbą „złowienia” widza, przykucia jego uwagi, a także zasygnalizowania konwencji gatunkowej, która może utrafić w preferencje odbiorcze. Poprzedza ekspozycję właściwej akcji i jest sekwencją autonomiczną, która – trochę na zasadzie „montażu atrakcji” – ma za zadanie silnie oddziaływać na wyobraźnię i emocje widza. Jest też dosłownym spełnieniem słynnego *bon motu* Alfreda Hitchcocka, że film powinien zaczynać się od trzęsienia ziemi, potem zaś napięcie ma nieprzerwanie rosnać. Co ciekawe, w kinie mainstreamowym taką funkcję „haczyka” pełni często przedakcja. Widać to w filmach katastroficznych, takich jak *Ognisty podmuch* (1991, reż. Ron Howard) czy *Twister* (1996, reż. Jan De Bont), a także w melodramatyzującym filmie akcji *Osaczony* (2005, reż. Florent-Emilio Siri).

Film strażacki *Ognisty podmuch* zaczyna się od spektakularnej sceny pożaru. W trakcie akcji gaśniczej ginie jeden ze strażaków, a świadkiem tego zdarzenia jest jego syn, mały Brian. Właściwa akcja rusza, kiedy Brian McCaffrey (William Baldwin) jest już dorosły. Idąc w ślady ojca, zostaje strażakiem. W *Twisterze* z kolei sekwencja otwierająca przedstawia przejście najgwałtowniejszego tornada o sile F5. Ojciec, matka i dziewczynka z psem ukrywają się wprawdzie w przydomowym schronie, ale ojciec małej Jo zostaje porwany przez tornado i ponosi śmierć. We właściwej akcji, rozgrywającej się prawie trzydzieści lat później, Jo kieruje zespołem tak zwanych łowców burz. Cel ich badań to stworzenie systemu ostrzegania przed tornadami. W obu przypadkach sekwencje otwierające pełnią funkcję wstępnej ekspozycji – ujawniają niszczące siły natury, z którymi przyjdzie się mierzyć pierwszoplanowym postaciom. Ich motywacja do działania ma swe źródło w uprzedniej historii, zaś finałowa konfrontacja przynosi nie tylko rozwiązanie problemu ujawnionego w zawiązaniu akcji, lecz także przepracowanie traumy z dzieciństwa (por. Krützen 2006: 27–28; Eder 1999: 55–58). Podobnie jest w *Osaczonym*. Doświadczony negocjator policyjny Talley (Bruce Willis) ponosi w prologu spektakularną porażkę – nie udaje mu się uratować zakładników, jego żona i syn giną zastrzeleni przez zdesperowanego ojca. We właściwej akcji Talley, szantażowany przez mafię wprowadzeniem żony i córki, ma silną osobistą motywację, by uratować kolejnych zakładników, Jennifer i Tommy’ego. Co ciekawe, wszystkie te filmy mają podobną konstrukcję dramaturgiczną – po „haczyku”, przedstawiającym *de facto* jedyne wydarzenie formacyjne, jeśli chodzi o postać centralną, następuje elipsa. Łączy ona przedakcję ze współczesnością. Od tego momentu akcja jest przedstawiana w sposób linearny. Oprócz traumy związanej z dzieciństwem bądź z pracą zawodową widz nie zna żadnych więcej faktów z przeszłości postaci. Natomiast wie dostatecznie dużo, by rozumieć ich postawę i odczuwać empatię wobec ich prób uczynienia świata bezpieczniejszym i lepszym. Stała jest też proporcja – przedakcja zajmuje nie więcej niż 5% czasu akcji filmu.

Warto też przywołać zauważalną ewolucję w filmach o Agencji 007. Kolejne „Bondy” otwierają „sekwencje haczyki”. Zanim pojawią się napisy czołowe, widz w pigułce otrzymuje przedsmak całego widowiska, jak na przykład w filmie *Jutro nie umiera nigdy* (1997, reż. Roger Spottiswoode) – James Bond

(Pierce Brosnan) likwiduje jarmark broni dla terrorystów na granicy rosyjskiej i na zasadzie ocalenia w ostatniej chwili, na moment przed uderzeniem rakiety Tomahawk, wymyka się, skradzionym zresztą handlarzom, samolotem szturmowym, uzbrojonym w torpedy atomowe. Jednak już w *Skyfall* (2012, reż. Sam Mendes) „haczyk” okazuje się być historią uprzednią, zawierającą elementy przedakcji – postrzelenie Bonda (Daniel Craig) przez jego partnerkę, Eve (Naomie Harris), w trakcie walki z najemnikiem nazywającym się Patrice (Ola Rapace) prowadzi do kryzysu w pierwszym akcie. Bond, po przywróceniu do służby, wyrusza tropem Patrice’a do Szanghaju, gdzie odnosi nad nim pyrusowe zwycięstwo – Patrice ginie, ale nie ujawnia informacji o swoim mocodawcy. Ma to dalsze konsekwencje dla intrygi, co jest o tyle znamienne, że we wcześniejszych „Bondach” „haczyki” miały charakter zwiastuna i prezentowały bohatera jako macho, w tonacji lekko kabotyńskiej. Natomiast ostatnie „Bondy” za pomocą przedakcji nie tylko zapewniają szybkie objaśnienie charakteru i możliwości postaci, lecz także dramatyzują sytuację bohatera.

Czas zsubiektywizowany

W okresie ostatnich dwudziestu lat audiowizualność charakteryzuje eksperymentowanie z formami opowiadania za pomocą trzech technik, a właściwie taktyk: niewiarygodności, epizodyczności i alinearności. Alinearność, a więc odejście od chronologicznej prezentacji zdarzeń, z jednej strony może oznaczać strukturalne uprawomocnienie przedakcji w podanym tutaj rozumieniu, z drugiej zaś prowadzi do zmiany jej znaczenia w strukturze kompozycyjnej. Przywoływanie przeszłości bohatera sprzed zawiązania akcji nadal pełni funkcję przedstawienia zdarzenia formacyjnego i ujawnienia traumy do przepracowania, nie ma już jednak cech epizodycznych czy marginalnych, lecz rozrasta się do rozmiaru odrębnej płaszczyzny czasowej, konkurującej z czasem teraźniejszym właściwej akcji. Wydaje się to współgrać z kojarzonym z estetyką modernistyczną przeniesieniem punktu ciężkości z zagadki akcji na zagadkę postaci. Teraz wyjaśnienia zamierzeń i motywacji protagonisty widz szuka nie w rozwoju akcji, lecz w przeszłych zdarzeniach. Potwierdzają to popularne w ostatnim roku seriale telewizyjne, w których przedakcja jest płaszczyzną równoległą wobec akcji właściwej: *Opowieść podręcznej* (MGM Television, pierwszy sezon – 2017; drugi sezon – koniec kwietnia 2018), *Gwiazda szeryfa* (HBO, 2017) czy argentyński serial *El Marginal: syndykat zbrodni* (Argentyńska TV Publiczna, 2016). Do listy tej dodać należy właśnie emitowany przez Canal Plus serial w reżyserii Macieja Pieprzycy *Kruk: Szepty słycać po zmroku* (2018). Komisarz Adam Kruk (Michał Żurawski) powraca na Podlasie po trzydziestu latach, by przepracować traumę wyniesioną z domu dziecka w Białymstoku. Przekonującą plejadę postaci uzupełniają Sławek (Cezary Łukaszewicz), przyjaciel z domu dziecka, wprowadzony w pierwszym odcinku, który w kolejnych odcinkach okazuje się być fantazmatem, a właściwie traumą protagonisty – przemoc

i molestowanie seksualne doprowadziły do samobójczej śmierci Sławka. Niewiarygodność fokalizatora – komisarza Kruka – ma swoje źródła w przeszłości¹.

Osobne miejsce zajmuje serial *Zagubieni* (2004–2010, sześć sezonów), w którym, w trzech pierwszych sezonach, w każdym odcinku spleciona jest płaszczyzna terażniejszości rozbitek samolotu linii Oceanic Airlines, uwięzionych gdzieś na wyspie na Pacyfiku, z płaszczyzną przeszłości, przedstawiającą w retrospekcjach losy kolejnych postaci. Za każdym razem splot przeszłości z terażniejszością, chociażby na zasadzie ironii sytuacyjnej, ukazuje inny wymiar zagubienia postaci, nie tylko w przestrzeni, ale i we własnym życiu – emocjonalnym, psychicznym, rodzinnym czy zawodowym. Od czwartego sezonu zostaje włączona prospektywna płaszczyzna życia rozbitek po opuszczeniu wyspy – wymieszanie płaszczyzn przeszłości, terażniejszości i przyszłości dodaje wymiar zagubienia w czasie. Dodatkowym zawirowaniem jest niewiarygodność narracyjna, wprowadzona bodajże w finale czwartego sezonu wraz z informacją, że nikt nie przeżył katastrofy samolotu rejsu 815 z Sydney do Los Angeles.

Jeśli zaś chodzi o filmy pełnometrażowe, to jednym z ciekawszych dokonań zdaje się być film *Zwierzęta nocy* (2016, reż. Tom Ford). Prologiem do filmu jest performance w duchu sztuki konceptualnej towarzyszący otwarciu wernisażu w galerii sztuki prowadzonej przez Susan Morrow (Amy Adams). Napisom czołowym towarzyszą wizerunki nagich, przeważnie wiekowych kobiet, w większości chorobliwie otyłych, z widocznymi bliznami. Ta scena dostarcza uczucia dyskomfortu, który będzie widzom towarzyszył przez cały film.

Susan mieszka w luksusowej rezydencji w Beverly Hills i odnosi sukcesy jako marszandka, ale sama mówi o poczuciu niespełnienia, braku satysfakcji. Obserwacje relacji ze znajomymi, a przede wszystkim z mężem, Huttonem (Armie Hammer), dopełniają obrazu jej dojmującej samotności. Poprawna, acz chłodna relacja małżonków staje się zrozumiała, gdy Susan orientuje się, że biznes, w sprawie którego Hutton poleciał w sobotę do Nowego Jorku, *de facto* jest wyjazdem z kochanką, czym nie wydaje się być do końca zaskoczona. Właściwą akcję inicjuje przesyłka od byłego męża, Edwarda Sheffielda (Jake Gyllenhaal), zawierająca manuskrypt jego najnowszej powieści, z dedykacją dla niej na stronie tytułowej. Od tego momentu w wątku terażniejszej egzystencji Susan, dzielącej czas między pracę w galerii, zdawkowe rozmowy z pozornie bliskimi jej ludźmi i czytanie nocami książki, osadzony zostaje wątek powieści *Zwierzęta nocy*. Jest on przedstawiany na zasadzie filmu w filmie, ale wprowadzenie tego metapoziomu jest znamienne z punktu widzenia logiki narracji. O ile w wątku terażniejszym Susan jest fokalizatorem, to w wątku powieściowym mamy do czynienia z lekturą Susan – widzimy, jak Susan dokonuje odbiorczej konkretyzacji powieści, jak ująłby to Roman Ingarden. Zatem opowieść snuta przez Edwarda w powieści zostaje poddana wizualizacji za pośrednictwem wyobrażeń Susan. Pod wpływem lektury brutalnej powieści o zbrodni dokonanej na teksańskiej pustyni, a następnie o zemście za nią, do Susan powraca

¹ Sposób, w jaki wprowadzono niewiarygodność w pierwszym odcinku, nawiązuje do *Podziemnego kręgu* (1999, reż. David Fincher) i *Szóstego zmysłu* (1999, reż. M. Night Shyamalan).

w retrospekcjach, a właściwie w reminiscencjach, przeszłość sprzed dwudziestu lat. Byli wtedy parą z Edwardem. Wbrew ostrzeżeniom matki Susan wyszła za niego, a następnie go porzuciła. Te trzy wątki, a zarazem płaszczyzny opowiadania są naznaczone narastającym poziomem subiektywizacji, razem zaś stanowią swoisty wariant ekranu mentalnego, opisywanego przez Bruce'a Kawina na przykładzie filmów Ingmara Bergmana i Alaina Resnais'go (por. Kawin 1978). Stopniowo przeszłość zaczyna przejmować władzę nad terażniejszością – najpierw w postaci traumy Edwarda przetworzonej w fikcję, a potem w formie wspomnień Susan o błędzie, który zaważył na jej życiu. Te trzy płaszczyzny stopniowo się synchronizują, doprowadzając do wzajemnej infiltracji. Motywy i rekwizyty krążą między powieścią, terażniejszością Susan i przeszłością reminiscencji – emocje przepływają między powieściowym Tonym a Susan jako czytelniczką, zaś Jake Gyllenhaal jest zarazem Edwardem, jak i powieściowym Tonym. Tony jeździ autem Edwarda, teksańscy bandyci poruszają się tym samym sportowym autem, przy którym kiedyś Susan pozbawiła złudzeń Edwarda co do perspektyw ich związku, a żona (Laura) i córka Tony'ego (India) zostają znalezione martwe na czerwonej pluszowej kanapie; na takiej samej kanapie leżała niegdyś Susan, poddając w wątpliwość talent pisarski Edwarda – to wtedy *de facto* uśmierciła swoją rodzinę. Jeśli jednak traktować retrospekcje Susan jako przedakcję, to po pierwsze przedakcja ta jest bardzo rozbudowana, a po drugie to w niej został zlokalizowany punkt kulminacyjny – aborcja dziecka jej i Edwarda. I ten właśnie fakt jest źródłem produktywnej traumy Edwarda, przepracowanej w powieści *Zwierzęta nocy*, on też jest przyczyną stanu Susan, jej permanentnego kryzysu. Przedakcja przestaje być zabliznioną przeszłością, przeobrażając się w terażniejszość naznaczoną samotnością i cierpieniem. (Rozmowa telefoniczna z córką, która jest wytworem jej wyobraźni, uświadamia, jakie wyrzuty sumienia dręczą Susan, czyniąc z niej zarazem fokalizatorkę niewiarygodną). Przeszłość sprzed ekspozycji właściwej akcji przestaje pełnić funkcję przedakcji, lecz staje się odrębną, wręcz dominującą płaszczyzną czasową, wobec której terażniejszość zdaje się być jedynie rozpadającą się w pył konsekwencją minionych decyzji.

Podsumowanie

Środki wykorzystywane w celu konstruowania postaci bohatera czy bohaterki filmowej fikcji rzecz jasna nie kończą się na przedstawionym powyżej repertuarze chwytów dramaturgicznych. Pominięto chociażby – jako najbardziej oczywiste – możliwości związane z przedstawianiem postaci poprzez ich zaangażowanie w akcję, czyli na przykład zdolność do działania w specyficzny sposób, oraz w relacje z innymi postaciami. Dwuwątkowość fabuły, posłużenie się przedakcją bądź „haczykiem”, a zwłaszcza możliwość rozwarstwienia czasu na zsubiektywizowane płaszczyzny przeszłości, terażniejszości i przyszłości posiadają olbrzymi potencjał kształtowania wielowymiarowego świata przed-

stawionego z labiryntową konstrukcją akcji. Potwierdza to z jednej strony kino modernistyczne, z filmami Alaina Resnais'go (*Hiroszima, moja miłość*, 1959, czy *Zeszłego roku w Marienbadzie*, 1961) i Michelangelo Antonioniego (*Noc*, 1961, czy *Zaćmienie*, 1962), z drugiej zaś współczesne kino gier umysłowych, z filmami Davida Lyncha (*Zagubiona autostrada*, 1997, czy *Mulholland Drive*, 2001) i Christophera Nolana (*Memento*, 2000, czy *Incepcja*, 2010).

Kreatywny potencjał wymienionych powyżej rozwiązań ma jednakże drugą stronę, związaną z żywiołem negacji i... destrukcji. Ostatnio mówi się na przykład o blokowaniu możliwości wywoływania empatii u widzów oglądających filmy należące do tradycji kina modernistycznego (filmy nowofalowe czy *słow cinema*). Efekt ten jest osiągany za pomocą środków filmowych związanych między innymi z oddramatyzowaniem akcji, wyciszonym stylem gry aktorskiej, ograniczonym wglądem w subiektywność czy brakiem muzyki pozadiegetycznej (Vaage 2010: 172–176; Heidbrink 2014: 75). Przy innej okazji wskazywałem (Ostaszewski 2017: 276), że techniki subiektywizacji, które z założenia powinny prowadzić do pogłębienia psychologii postaci i – tym samym – do wzmocnienia mechanizmu identyfikacji i empatii u widza, we współczesnych filmach najczęściej służą do ujawnienia stanu opresji i alienacji postaci filmowych, jak choćby w *Requiem dla snu* (2000, reż. Darren Aronofsky) czy w *Synu Szawła* (2015, reż. László Nemes).

Wydaje się, że dobrym punktem wyjścia do dalszych rozważań na temat dekonstruowania fikcji filmowej jest diagnoza postawiona przez Artura Sandauera. Omawiając przemiany literatury XIX i XX wieku, wskazał on, że reakcją na pełne uformowanie się realizmu iluzyjnego w prozie XIX wieku była ironia romantyczna. Ona to, na zasadzie „złego sumienia”, ujawniała sprzeczność pomiędzy fikcyjnym charakterem anegdoty i realistyczną techniką opowiadania (Sandauer 1985a: 460, 481). Dało to początek dwudziestowiecznej poetyce negatywnej, w której „[...] afirmacja kryje cząstkową negację” (Sandauer 1985b: 494). Poetyka negatywna kina to już jednak temat na odrębną rozprawę.

Bibliografia

- Arystoteles. 1983. *Poetyka*. Tłum. Henryk Podbielski. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich.
- Bordwell, David. 2008. *Narration in the Fiction Film*. London – New York: Routledge.
- Branigan, Edward. 1999. Schemat fabularny. Tłum. Jacek Ostaszewski. W: Ostaszewski, Jacek (red.). *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, s. 112–154.
- Eder, Jens. 1999. *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: LIT.
- Field, Syd. 2005. Drehbuch. W: Field, Syd, i in., *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*. Berlin: Ullstein, s. 11–120.
- Heidbrink, Henriette. 2014. To Die Right: The Impact of Ludic Forms on the Engagement with Characters. *Projections*, 8 (1), s. 61–82.
- Heilman, Robert B. 1959. Fashions in Melodrama. *AAUP Bulletin*, 45 (3), s. 360–373.
- Heilman, Robert B. 1968. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle – London: University of Washington Press.
- Jameson, Fredric. 1979. Reification and Utopia in Mass Culture. *Social Text*, 1, s. 130–148.

- Kawin, Bruce F. 1978. *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Krützen, Michaela. 2006. *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1956. *Dramaturgia hamburska: wybór*. Tłum. Olga Dobijanka. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich.
- Ostaszewski, Jacek. 2006. Howard Hawks – prostota i profesjonalizm. W: Plesnar, Łukasz A., i Syska, Rafał (red.). *Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasycy*. Kraków: Rabid, s. 153–178.
- Ostaszewski, Jacek. 2017. Techniki subiektywizacji w filmie fabularnym. *Kwartalnik Filmowy*, 97–98, s. 263–277.
- Ricoeur, Paul. 2008. *Czas i opowieść. T. 2: Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*. Tłum. Jarosław Jakubowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sandauer, Artur. 1985a. O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku. W: Sandauer, Artur. *Pisma zebrane. T. 2*. Warszawa: PIW, s. 455–470.
- Sandauer, Artur. 1985b. Samobójstwo Mitrydatesa. W: Sandauer, Artur. *Pisma zebrane. T. 2*. Warszawa: PIW, s. 471–518.
- Smith, Murray. 1995. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Szondi, Peter. 1976. *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*. Tłum. Edmund Misiólek. Warszawa: PIW.
- Thompson, Kristin. 1999. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.
- Vaage, Margrethe Bruun. 2010. Fiction Film and the Varieties of Empathic Engagement. *Midwest Studies in Philosophy*, 34 (1), s. 158–179.

Netografia

- Piepenbring, Dan. 2014. Sartre and Borges on Welles. *The Paris Review*. [Online]. The Paris Review. Dostęp: <https://www.theparisreview.org/blog/2014/08/12/sartre-and-borges-on-welles/> [30.10.2017].

Filmografia

- Casablanca*. 1942. Reż. Michael Curtiz.
- Festen*. 1998. Reż. Thomas Vinterberg.
- Hiroszima, moja miłość (Hiroshima, mon amour)*. 1959. Reż. Alain Resnais.
- Ida*. 2013. Reż. Paweł Pawlikowski.
- Incepcja (Inception)*. 2010. Reż. Christopher Nolan.
- Jutro nie umiera nigdy (Tomorrow Never Dies)*. 1997. Reż. Roger Spottiswoode.
- Komando (Commando)*. 1985. Reż. Marc Lester.
- Łowca androidów (Blade Runner)*. 1982. Reż. Ridley Scott.
- Memento*. 2000. Reż. Christopher Nolan.
- Miasto bezprawia (My Darling Clementine)*. 1946. Reż. John Ford.
- Milczenie owiec (The Silence of the Lambs)*. 1991. Reż. Jonathan Demme.
- Mulholland Drive (Mulholland Dr.)*. 2001. Reż. David Lynch.
- Niebezpieczna prędkość (Speed)*. 1994. Reż. Jan De Bont.
- Noc (La Notte)*. 1961. Reż. Michelangelo Antonioni.
- Obywatel Kane (Citizen Kane)*. 1941. Reż. Orson Welles.
- Ognisty podmuch (Backdraft)*. 1991. Reż. Ron Howard.
- Oszczone (Hostage)*. 2005. Reż. Florent-Emilio Siri.
- Podjeźźani (Usual Suspects)*. 1995. Reż. Brian Singer.
- Podziemny krąg (Fight Club)*. 1999. Reż. David Fincher.
- Popiół i diament*. 1958. Reż. Andrzej Wajda.
- Rambo II (Rambo: First Blood Part II)*. 1985. Reż. George P. Cosmatos.
- Requiem dla snu (Requiem for a Dream)*. 2000. Reż. Darren Aronofsky.
- Robin Hood*. 1922. Reż. Allan Dwan.
- Salto*. 1965. Reż. Tadeusz Konwicki.
- Skyfall*. 2012. Reż. Sam Mendes.
- Syn Szawła (Saul fia)*. 2015. Reż. László Nemes.

Szczęki (Jaws). 1975. Reż. Steven Spielberg.
Szósty zmysł (The Sixth Sense). 1999. Reż. M. Night Shymalan.
Świat Dzikiego Zachodu (Westworld). 1973. Reż. Michael Crichton.
Terminator (The Terminator). 1984. Reż. James Cameron.
Twister. 1996. Reż. Jan De Bont.
Tylko aniołowie mają skrzydła (Only Angels Have Wings). 1939. Reż. Howard Hawks.
Zaćmienie (L'eclisse). 1962. Reż. Michelangelo Antonioni.
Zagubiona autostrada (Lost Highway). 1997. Reż. David Lynch.
Zeszłego roku w Marienbadzie (L'année dernière à Marienbad). 1961. Reż. Alain Resnais.
Złamana lilia (Broken Blossoms, or The Yellow Man and the Girl). 1919. Reż. David Wark Griffith.
Złodziej z Bagdadu (The Thief of Bagdad). 1924. Reż. Raoul Walsh.
Znak Zorro (The Mark of Zorro). 1920. Reż. Fred Niblo.
Zwierzęta nocy (Nocturnal Animals). 2016. Reż. Tom Ford.

Streszczenie

Autor omawia konstruowanie postaci filmowych oraz nadawanie im motywacji psychologicznej za pomocą środków dramaturgicznych. Pierwszym chwytem formalnym jest wprowadzanie do opowiadania dwóch wątków, w które zaangażowany jest bohater. Dodanie do wątku głównego, opartego na akcji, wątku pobocznego, opartego na uczuciach, pogłębia psychologię postaci. Drugim chwytem jest wprowadzenie przedakcji, w której protagonista doświadcza traumy. Ta rana z przeszłości daje postaci motywację do działania we właściwej akcji, co często umożliwia przepracowanie traumy z przedakcji. Dzięki wymienionym środkom postać jest bardziej złożona, jej motywacja zyskuje w działaniu realistyczne uzasadnienie, a rozwiązanie problemu z przeszłości, czyli z przedakcji, daje poczucie realizacji celów postaci i kompletności fabuły.

Constructing a Film Character Through Dramaturgical Devices

Summary

The author discusses the process of constructing film characters and equipping them with psychological motivations through dramaturgical means. The first formal device is introducing two narrative lines to the story in which the hero is involved. Adding a second narrative line, based on the protagonist's emotions, to the main, action-based line, deepens the psychology of the character. The second device is adding a backstory in which the protagonist experiences trauma. This wound from the past motivates the character to act in the main thread, which often makes it possible to work through the trauma from the backstory. Thanks to these measures, the character is more complex, and his or her motivations in the main story gain a realistic justification, and the solution to a problem from the past, i.e. from the backstory, gives a sense of achieving the character's goals and the completeness of the plot.

