

„Kwartalnik Filmowy” nr 124 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1879>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Paweł Biliński
Uniwersytet Gdański
<https://orcid.org/0000-0002-4724-4542>

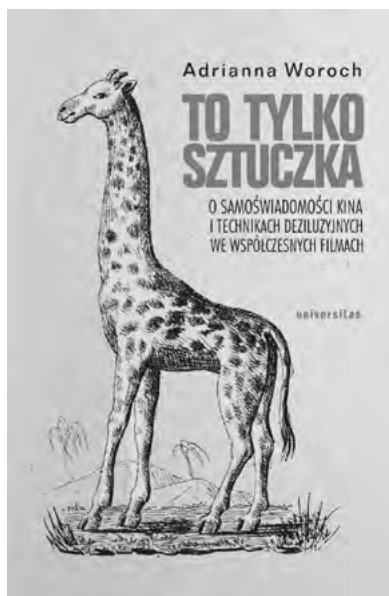
Kino i deziluzja

Słowa kluczowe:

autotematyzm;
deziluzja;
postmodernizm;
kognitywizm;
refleksywność

Abstrakt

Artykuł jest recenzją książki Adrianny Woroch *Tó tylko sztuczka. O samoświadomości kina i technikach deziluzyjnych we współczesnych filmach* (2022), zawierającej szeroko zakrojone omówienie rozmaitych rodzajów zabiegów refleksywnych, jakimi posługiwali się filmowcy w ciągu ostatnich czterdziestu lat. Autor zwraca uwagę na strukturę rozprawy, charakteryzowaną w niej teorię i przyjętą przez Woroch metodologię, a także sytuuje książkę na tle innych opracowań dotyczących refleksji nad filmowym autotematyzmem.



ści, zachowanie bohaterów *Big Short* (*The Big Short*, reż. Adam McKay, 2015), tłumaczących odbiorcom zawilości ekonomii, czy też uwypuklanie scenograficznej sztuczności, jak to czyni choćby Wes Anderson, dziś już mało kogo potrafią zaskoczyć. Jako że z rezerwuaru tych środków reżyserzy korzystali z rosnącą intensywnością, usystematyzowanie zjawiska było, jak się wydaje, kwestią czasu. Książkę *To tylko sztuczka. O samoświadomości kina i technikach deziluzujących we współczesnych filmach* Adrianny Woroch można uznać za próbę o takim charakterze. Autorka wzięła na warsztat nieskromny i pod wieloma względami zróżnicowany zbiór dzieł audiowizualnych, którym przyjrzała się pod kątem strategii zastosowania chwytów refleksywnych, odsłaniających działanie instancji narracyjnych i/lub podkreślających fikcjonalność przekazu.

Pracę Woroch warto umieścić na mapie publikacji filmoznawczych, których autorzy mierzą się z analizą dzieła na płaszczyźnie refleksywnej. Do tej grupy można zaliczyć między innymi książki dotyczące postmodernizmu filmowego (*Wielkie żarcie i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym* Tadeusza Miczki, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym* Andrzeja Zalewskiego czy *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym* Arkadiusza Lewickiego, zagadkowo pominięte w omawianej tu pozycji), ale też teksty zogniskowane wokół fikcjonalnego „kina o kinie” (na przykład *Reflexivity in Film and Literature. From „Don Quixote” to Jean-Luc Godard* Roberta Stama). Woroch za punkt wyjścia refleksji odbiera sztandarowe ustalenia teoretyków kina, przede wszystkim Edgara Morina i reprezentantów kognitywizmu filmowego. Wychodzi bowiem z założenia, że jej wywód winien koncentrować się na pozycji, w jakiej znalazł się odbiorca dzieł wyraźnie aktywizujących go w trakcie seansu i zachęcających do współtworzenia przekazu. Autorka odnosi się przy tym choćby do myśli Noëla Carrolla, który utrzymywał, że *zabiegi obnażające naiwny iluzjonizm dzieła audiowizualnego mogą mieć charakter deklaracji ideologicznej* (s. 31), co samo w sobie również

Nie ulega wątpliwości, że jako uczestnicy kultury audiowizualnej, zdążyliśmy już przyzwyczać się do technik deziluzyjnych, a z kierowaniem uwagi odbiorców w stronę medium mamy obecnie do czynienia znacznie częściej niż widzowie w latach 60. czy 70. Zwolennicy poglądu, wedle którego żyjemy w epoce kina postklasycznego, twierdzą, że *współczesne filmy fabularne nie muszą udawać, iż pokazują prawdziwe życie, bo widzowie i tak wiedzą, że to nieprawda; nie muszą być całkowicie jednoznaczne i zrozumiałe, bo współczesny widz w lot chwytą rozmaite aluzje, bawi się niejasnościami i niedopowiedzeniami, więc nie tylko nie potrzebuje, ale nawet nie chce takiej „topologii”, jaką serwowano w okresie klasycznym*¹. Tak więc żarty *Deadpoola* (*Deadpool*, reż. Tim Miller, 2016), nieustannie zwracającego się do widzów i świadomego swej fikcyjności,

motywuje widza do zajęcia krytycznego stanowiska podczas projekcji. Zdaniem badaczki, chwyt służący uwydatnieniu „samoświadomej” płaszczyzny dzieła filmowego niekoniecznie muszą zostać uznane za zabieg dystansacyjny. Najbardziej interesują ją te właściwości kina, które *służą ostatecznie bardziej efektywnej i intymnej komunikacji z odbiorcą* (s. 14). O ile jednak podążanie szlakiem wytyczonym przez wymienionych wyżej badaczy jest usprawiedliwione, o tyle pominięcie w swych rozważaniach wpływu, jaki na rozwój myśli filmowej wywarł Bertolt Brecht, wydaje się decyzją chybną. Przywołanie ustaleń niemieckiego dramaturga i teoretyka – co wiązałoby się zapewne z odniesieniami do tekstów zainteresowanych brechtianizmem Colina McCabe’a czy Angelosa Koutsourakisa – pomogłoby uporządkować część wprowadzającą, osadzając pracę Woroch w szerszym kontekście dotychczasowych ustaleń o deziluzyjnym aspekcie X muzy.

To tylko sztuczka – nie licząc wstępu, w którym zostają zarysowane ramy teoretyczne wywodu – składa się z czterech rozbudowanych rozdziałów. Pierwsze trzy koncentrują się na przedstawieniu technik deziluzyjnych według ustalonej przez Woroch klasyfikacji. Badaczka charakteryzuje każdy chwyt, odnosząc się do wybranych filmów, w których można się z nim zetknąć. W ostatnim segmencie książki przybliża zaś pokrótce twórczość trzech reżyserów, którzy konsekwentnie eksplorowali rozmaite rodzaje deziluzji i w przypadku których refleksja nad medium audiowizualnym znajdowała się w centrum zainteresowań artystycznych. Są to: Peter Greenaway, Charlie Kaufman oraz Guy Ritchie. Znaczną część opracowania wypełniają – czasem rozbudowane, innym razem zdawkowe – analizy filmów (i seriali) tak różnych, jak *Orlando* (reż. Sally Potter, 1992), *Maelström* (reż. Denis Villeneuve, 2000), *Magia uczuć* (*The Fall*, reż. Tarsem Singh, 2006), *Czarna łabędź* (*Black Swan*, reż. Darren Aronofsky, 2010), *Jak pies z kotem* (reż. Janusz Kondratiuk, 2018) czy *Cud nieznanego świętego* (*Le Miracle du Saint Inconnu*, reż. Alaa Eddine Aljem, 2019). Propozycja Woroch uwzględnia więc zarówno utwory z lat 90., jak i te, które pojawiły się stosunkowo niedawno (najmłodsze pochodzą z 2020 r.); hollywoodzkie blockbustery oraz kino autorskie z Europy i Azji; filmy kultowe i niejednokrotnie opisywane, jak również takie, o których wiadomo niewiele. Autorka skupia się na kinie ostatnich czterech dekad, jako że, jak pisze, odzwierciedla ono *walkę rozgrywającą się pomiędzy chęcią stworzenia niereferencyjnego, diegetycznego mikrokosmosu a pragnieniem dokonania diagnozy kondycji człowieka i świata w epoce konsumpcji, globalizacji oraz przenikania się mediów i kultur* (s. 39). Niemal całkowicie pomija przy tym epoki wcześniejsze. W jej studium nie ma wzmianek o twórczości Bustera Keatona, Dzigi Wiertowa, Jeana-Luca Godarda (realizującego deziluzyjne filmy również na przełomie wieków), Ingmara Bergmana, Marguerite Duras, Aleksandra Klugego czy Nagisy Ōshimy (a więc autorów dzieł dość istotnych dla rozwoju filmowej deziluzji), przez co czytelnik może odnieść mylne wrażenie, że przed 1980 r. albo nie produkowano wielu filmów zawierających zabiegi refleksywne, albo je produkowano, lecz nie odegrały one większej roli, a kariera charakteryzowanej poetyki zaczęła się dopiero w latach 80.

W książce nie zostaje sprecyzowane, kiedy miało dojść do ewentualnego przełomu w zakresie stosowania chwytów deziluzyjnych i czy sposób ich użycia w ostatniej dekadzie XX w. różni się jakoś od tego z roku 2020². Z jednej strony historycznofilmowe uproszczenie powoduje, że do grupy filmów, w których za-

stosowano podobne zabiegi, zostają zaliczone tak różne utwory, jak: *Funny Games* (reż. Michael Haneke, 1997) i *Czarne lustro: Bandersnatch* (*Black Mirror: Bandersnatch*, reż. David Slade, 2018), z drugiej zaś nie pozwala zgłębić tendencji panujących na przykład w kinie końca wieku i usytuować ich w kontekście dziejów kinematografii.

Chęć usystematyzowania tak szeroko zakrojonego materiału powoduje też nieuwzględnienie pewnych tekstów kultury, o czym Woroch wspomina, zaznaczając, że *typologiczny charakter (...) książki oznacza naturalnie pewną wybiórczość i autorytarność w przytaczaniu przykładów* (s. 17). Co prawda większość dobranych przez nią filmów dość dobrze egzemplifikuje odpowiednie środki deziluzyjne, niemniej nieobecność niektórych tytułów konsternuje, zwłaszcza jeśli autorów tych dzieł skojarzymy z refleksją, jaką rozwijali oni na płaszczyźnie narracji (vide Brian De Palma, Guy Maddin, Spike Lee, Abbas Kiarostami czy Jafar Panahi). Brakuje mockumentów, czyli filmów fikcjonalnych korzystających z poetyki dokumentalnej, a także horrorów paradokumentalnych, w których informacje udzielane odbiorcy zostają ograniczone do perspektywy kamery trzymanej przez bohatera lub znajdującej się w danym pomieszczeniu. W przypadku charakteryzowanego nurtu dużą rolę odegrały z pewnością: *Świat Wayne'a* (*Wayne's World*, reż. Penelope Spheeris, 1992), *Bohater ostatniej akcji* (*The Last Action Hero*, reż. John McTiernan, 1993), *Podejrzani* (*The Usual Suspects*, reż. Bryan Singer, 1995), *Krzyk* (*Scream*, reż. Wes Craven, 1996) czy *Dom w głębi lasu* (*The Cabin in the Woods*, reż. Drew Goddard, 2011), o których badaczka jednak również nie wspomina. Skądinąd znacznie więcej produkcji zasługiwałoby na wzmiankę w książce, której celem jest zarówno skatalogowanie deziluzyjnych tropów, jak i udowodnienie istnienia określonej tendencji we współczesnej kulturze audiowizualnej. Zarazem warto zauważyć, że zawężenie ram czasowych, na jakie autorka się wszakże nie zdecydowała, pozwoliłoby nie tylko uniknąć zarzutu, że to czy inne dzieło nie zostało uwzględnione, ale też zgłębić przejawy filmowej samoświadomości, z jakimi mieliśmy do czynienia w określonej epoce.

Komentarza wymaga dość rozbudowana taksonomia przyjęta przez Woroch. Autorka dzieli analizowane tropy na trzy grupy. Pierwsza z nich dotyczy kulis i audiowizualnej struktury opowieści. Mieszczą się w niej między innymi elementy takie jak: chwytły zwracające uwagę na obecność kamery i/lub ekipy filmowej, bohaterowie nawiązujący kontakt z widzami czy też podkreślanie istnienia i działania instancji narracyjnej (niekiedy odstawiającej również motywację do snucia historii). Zmuszają one odbiorcę do przyjęcia zaangażowanej – lub zdystansowanej, jak powiedziałby Brecht – postawy w trakcie projekcji. W drugiej grupie znajdują się zabiegi uwypuklające nieprzystawalność elementów dzieła, choćby w zakresie zaburzeń logicznych i czasoprzestrzennych, ujawniania absurdalności fabuły czy też daleko posuniętej cytatowości. Do trzeciej Woroch zalicza te środki refleksywne, za sprawą których widz skupia się na – najczęściej dość sugestywnej – sferze wizualnej filmu: kolor, światło, hiperbolizację czy uwypuklenie znaczenia przestrzeni pozakadrowej.

Warto nadmienić, że niektórym podrozdziałom towarzyszy wstęp teoretyczny – autorka pisze choćby o intertekstualności, kiczu czy podstawowych regułach budowania dramaturgii. Pozwala to usytuować opisywane filmy w szerszym kontekście, a także wzmacnia argumentację w przypadku dzieł, o których nie od razu pomyślelibyśmy w kontekście poetyki deziluzyjnej. Nieoczywista jest choćby

analiza *Deerskin* (reż. Quentin Dupieux, 2019), odczytanego tu nie przez pryzmat autotematycznej fabuły o mężczyźnie bezgranicznie zakochanym w swej zamszowej kurtce i kręcącym o niej (i o sobie) niedorzeczne filmy, ale jako dzieło o prze-myślanej – a nawet przejawskawionej – koncepcji barwnej. Przekonująco wypada także fragment poświęcony *Może pora z tym skończyć* (*I'm Thinking of Ending Things*, reż. Charlie Kaufman, 2020), w którym badaczka nie tylko wskazuje płaszczyzny metarefleksji, ale także dowodzi szczególnej paralelności zachodzącej między myślą przewodnią filmu a pozaekranowymi komentarzami Kaufmana³. Dyskusyjne są z kolei akapity poświęcone *Ghost Story* (*A Ghost Story*, reż. David Lowery, 2017), interpretowanemu przez Woroch jako tekst kultury doprowadzający ideę *slow cinema* do ekstremum, co samo w sobie miałoby stanowić o deziluzyjności dzieła.

Zaproponowaną klasyfikację można by, jak sądzę, nieco uprościć i przeorganizować, choćby rezygnując z części o narracjach baśniowych (*Człowiek-scyzoryk / Swiss Army Man*, reż. Dan Kwan, Daniel Scheinert, 2016/) czy umieszczając rozdział o intertekstualności poza segmentem o nieprzystawalności elementów dzieła audiowizualnego. Dyskusyjność niektórych wyborów autorki nie zmienia jednak faktu, że przygotowała ona typologię, z którą będą się liczyć kolejni badacze chcący zgłębiać refleksywną stronę kina.

Doceniając orientację Woroch w współczesnej kinematografii, trzeba zaznaczyć, że lektura obszernych fragmentów jej książki jest dla czytelnika tym trudniejsza, im lepiej zna on analizowany film. Wynika to z faktu, że dużą część tekstu zajmują rozbudowane streszczenia fabuł, a rozmiar tych omówień, zwłaszcza względem mało wyszukanych i lapidarnych wniosków, jest nie zawsze uzasadniony. Wreszcie też niejednokrotnie można odnieść wrażenie, że w pracy zostają powtórzone konstatacje filmoznawców, którzy wcześniej przyglądali się danym tekstom kultury: warstwę refleksywną *Deadpoola* charakteryzował Mirosław Przyłipiak⁴, o *Podziemnym kręgu* (*Fight Club*, reż. David Fincher, 1999) pisała Barbara Szczekała⁵, autotematyzm filmu *Amerykański splendor* (*American Splendor*, reż. Shari Springer Berman, Robert Pulcini, 2001) rozpatrywał między innymi Sebastian Jakub Konefał⁶, bogata jest także literatura przedmiotu dotycząca twórczości Petera Greenawaya⁷. Znamienne, że na te i inne teksty (a mam tu na myśli wyłącznie publikacje w języku polskim) Woroch się nie powołuje, powtarzając niekiedy tezy znane od lat. Szkoda, bo dokładniejsze rozeznanie w stanie badań mogłoby pomóc autorce w dopracowaniu poszczególnych komponentów studium, a co za tym idzie wypłynąć pozytywnie na ostateczny kształt książki o tak zajmującej tematyce.

Adrianna Woroch, *To tylko sztuczka. O samoświadomości kina i technikach deziluzyjnych we współczesnych filmach*, Universitas, Kraków 2022.

¹ M. Przyłipiak, *Kinostyluzerowego. Dwadzieścia lat później*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2016, s. 189-190.

² Na marginesie pozwolę sobie zauważyć, że autorka nie do końca jest wierna swojemu postanowieniu, czego dowodzi krótki *passus* dotyczący roli światła w *Niebiańskich dniach* (*Days of Heaven*, reż. Terrence Malick, 1978).

³ Jeśli czegoś w tym – skądinąd solidnym – fragmencie zabrakło, to odnieś do *Antkind*, powieści Charliego Kaufmana, którą wydano dwa miesiące przed premierą streamingową filmu.

⁴ Zob. M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 277-289.

⁵ B. Szczekała, „*Mind-Game Films*”. *Gry z narracją i widzom*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Łódź 2018, s. 243-250.

- ⁶ S. J. Konefał, *Kinowe inspiracje poetyką powieści graficznej*, w: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. S. J. Konefał, Timof i cisi współnicy, Warszawa 2015, s. 88-92.
- ⁷ Zob. M. Jakubowska, *Peter Greenaway. Pismo o piśmie*, w: *Autorzy kina europejskiego III*, red. A. Helman, A. Pitrus, Rabid, Kraków 2007, s. 65-92; M. Szewczyk, *W stronę wirtualności. Praktyki artystyczne kina współczesnego*, Instytut

Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 133-145. Pomijam tu książkę Macieja Stasiowskiego *Atlas rzeczy niestałych. Strategie, struktury i chwytły literackich metafikcji w twórczości Petera Greenawaya* z 2014 r., do której Woroch się odnosi. Szkoda tylko, że – jeśli wierzyć załączonemu na końcu wykazowi cytowanych źródeł – jest to jedyne naukowe opracowanie o Greenawayu, po jakie sięgnęła badaczka.

Paweł Biliński

Adiunkt w Zakładzie Filmu i Mediów na Uniwersytecie Gdańskim. Autor książki *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym* (2021). W latach 2012–2019 zajmował się edukacją filmową w Klubie Żak. Był jednym z pomysłodawców i redaktorów internetowego programu o kinie *Amatorzy TV*. Jest stałym współpracownikiem magazynu „Ekrany”. Współredagował książkę *Orson Welles. Twórczość – recepcja – dziedzictwo* (2016). Publikował m.in. na łamach „Kwartalnika Filmowego”, „Studiów Filmoznawczych”, „Panoptikum”, „Bliży”, portalu EdukacjaFilmowa.pl oraz w tomach zbiorowych.

Bibliografia

- Przylipiak, M.** (2016). *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*. Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Woroch, A.** (2022). *Tó tylko sztuczka. O samoświadomości kina i technikach deziluzyjnych we współczesnych filmach*. Kraków: Universitas.

Keywords:

reflexivity;
disillusionment;
postmodernism;
cognitive film theory

Abstract

Paweł Biliński

Cinema and Disillusion

The article is a review of Adrianna Woroch's book *Tó tylko sztuczka. O samoświadomości kina i technikach deziluzyjnych we współczesnych filmach* [*It's Just a Trick: On Cinematic Self-Awareness and Disillusive Techniques in Contemporary Films*] (2022), which extensively discusses various reflexive techniques employed by filmmakers over the past forty years. The author addresses the structure of the work, the theory presented by Woroch and her methodology, and situates the book in the context of other works focused on the idea of cinematic self-reflexivity.