

„Kwartalnik Filmowy” nr 109 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.275>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Grzegorz Nadgrodkiewicz
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
<https://orcid.org/0000-0003-3091-5714>

Architektonika teatru – struktura filmu – zakamarki umysłu. Nowojorskie pasáže *Birdmana*

Słowa kluczowe:

Alejandro González;
Iñárritu
Birdman;
architektonika
teatru;
architektura;
Nowy Jork;
montaż; suture;
narracja filmowa;
hipokamp;
struktura umysłu

Abstrakt

Nadgrodkiewicz prezentuje analizę filmu *Birdman czyli (nieoczekiwane pożytki z niewiedzy)* (2014) w reżyserii Alejandra Gonzáleza Iñárritu w perspektywie innej niż ta, którą sugerowano w popularnych recenzjach kładących nacisk na kwestie gwiazdorstwa, ironii postmodernistycznej, intertekstualności filmowej czy nawet zagadnień wiążących się z wiernością adaptacji. Wychodząc od opisu architektury nowojorskiego St. James Theatre, w którym zrealizowano część zdjęć, autor twierdzi, że swoista klaustrofobiczność tego teatru pozwoliła reżyserowi na ukształtowanie rysu psychologicznego głównego bohatera Riggana Thomsona jako aktora będącego na skraju rozdwojenia jaźni. Ponadto – jak dowodzi Nadgrodkiewicz – architektonikę ukazanego w *Birdmanie* teatru należy postrzegać jako odwrotność tego, co symbolizuje architektura Manhattanu i kojarząca się z nią otwartość przestrzeni. Istotnym kontekstem analizy są także kwestie wiążące się z montażem filmowym (m.in. zagadnienie filmu jednoujęciowego), systemem *suture* oraz „kinematograficznymi” funkcjami ludzkiego hipokampu.

Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas III Zjazdu Filmoznawców i Medjoznawców („Przestrzenie – praktyki – artykulacje”, Uniwersytet Łódzki, Łódź, 17-19 czerwca 2019 r.).

Spośród co najmniej kilkunastu plakatów towarzyszących premierze filmu *Birdman* czyli (*nieoczekiwane pożytki z niewiedzy*) (2014) w reżyserii Alejandra Gonzáleza Iñárritu jeden przykuwa uwagę bardziej niż pozostałe¹. Jego autorem jest Sivakumar – specjalista od VFX pracujący w indyjskim przemyśle filmowym. W sensie koncepcyjno-stylistycznym sygnowany przez niego plakat nie odbiega znacząco od serii posterów wykorzystanych do promocji filmu przez jego amerykańskiego dystrybutora Fox Searchlight Pictures czy od rozmaitych innych projektów fanowskich dostępnych w Internecie i będących wariacjami na temat „kanonicznych” wersji plakatów producenckich. W większości tych przypadków na jednokolorowym tle w mniej czy bardziej schematyczny sposób została rozrysowana postać głównego bohatera, aktora Riggana Thomsona, któremu towarzyszy – bądź w którego w sensie graficznym jest niejako wpisana czy wbudowana – sylwetka tytułowego Birdmana, człowieka ptaka. Plakaty są oczywiście wyposażone w niezbędny zasób informacji filmograficznych, zazwyczaj podanych prostą, bezszeryfową czcionką. Zależnie od projektu pojawia się też zestaw symboli i wskazówek mających u widza budzić skojarzenia z przenikaniem się umysłów obu tych postaci, posesywnością Birdmana względem Riggana czy wyalienowaniem głównego bohatera, na przykład: klatka na ptaki, Riggan samotny w światłach rampy, Birdman uczipiony szponami niezbyt już bujnej czupryny Riggana lub wydostający się na wolność z rozplątanej głowy swego „nosiiciela”.

Co jednak interesujące, projekt Sivakumara na tle pozostałych wyróżnia się szczególnie cenną sugestią interpretacyjną. Pozwala ona widzieć film Iñárritu inaczej niż podpowiada większość wspomnianych plakatów, które zachęcają do postrzegania fabuły *Birdmana* jako znarratywizowanego i zaprawionego ironią komentarza do kwestii gwiazdorstwa czy celebryctwa, a także odczytywania *ego* i *alter ego* postaci Riggana jako symbolizujących przeciwstawne i zwalczające się sfery kultury masowej oraz tak zwanej wysokiej. Sivakumar posłużył się wprawdzie znanym z plakatów dystrybutora elementem wyjściowym postaci Birdmana, ukazanej w czerni i z profilu, jednakże w jej obrys wkomponował rzut aksonometryczny autentycznej makiety scenograficznej, zbudowanej przez producentów w ramach dokumentacji do filmu w celu właściwego zaplanowania skomplikowanej choreografii ruchów postaci i jazd kamery po zapleczu teatru, w którym gra Thomson. Te trajektorie są na plakacie Sivakumara zamarkowane przerywaną czerwoną linią, której śladem podąża zmultiplikowana postać Riggana. Mężczyzna zmierza od lewej do prawej krawędzi plakatu, jakby odwzorowując ewolucję bohatera czy wyznaczając kolejne etapy jego zmagania z samym sobą i otaczającą go rzeczywistością teatralno-filmową (w wąskich korytarzach są widoczni członkowie ekipy filmowej, ale również sam Birdman). Co najciekawsze, plakat błyskotliwie streszcza fabułę filmu, a raczej oferuje – by tak to ująć – jego zwizualizowaną interpretację, która nabiera swej mocy właśnie na przecięciu dwóch płaszczyzn – teatralnej i filmowej. Labirynt zaplecza scenicznego i kulis teatralnych rozpostartych w umyśle filmowego superbohatera okazuje się tu bowiem wymowną metaforą „architektoniczną”, a zarazem mocno zarysowuje zasadniczy trzon interpretacji. Proponowane przeze mnie analityczne spojrzenie na *Birdmana* nie będzie jednak relacją z tego, w jaki sposób filmowana architektura wpływa na ustrukturuwanie fabuły, determinuje zachowania bohaterów bądź staje się nośnikiem przekazu ideologicznego, ale raczej próbą wskazania pewnej zależności łączącej architekturę prezentowanych w tej produkcji wnętrz oraz swoiście pojętą wewnętrzną architekturę filmu. Postaram się wykazać, że architektonika teatru ukazanego w *Birdmanie* jest odwrotnością tego, co symbolizuje architektura Manhattanu i kojarząca się z nią otwartość przestrzeni.

Trop interpretacyjny

Tytułem wstępu przedstawiłem wyżej rozbudowany opis plakatu Sivakumara, ponieważ sądzę, że w analizie filmu *Iñárritu* należy podążać przede wszystkim tą właśnie ścieżką, nie zaś wyłącznie tropem najczęściej podejmowanym w recenzjach filmu, zasadniczo odsyłającym do sygnalizowanych powyżej kwestii gwiazdorstwa, ale także ironii postmodernistycznej, intertekstualności filmowej czy nawet zagadnień wiążących się z wiernością adaptacji². W większości omówień *Birdmana* zwracano oczywiście uwagę na jeden z najistotniejszych jego aspektów (w kontekście tego wywodu interesujący również mnie), czyli perfekcyjnie poprowadzone i nieczęsto w kinie spotykane rozwiązanie techniczne, dające złudzenie zrealizowania filmu na jednym ujęciu³. Efekt ten *Iñárritu* osiągnął dzięki maskowaniu cięć montażowych głównie na płaskich, statycznych powierzchniach (ściany czy skrzydła drzwi), plecach bohaterów, w przejściach między pomieszczeniami, a także na styku ujęć sfotografowanych w niskiej tonacji oświetleniowej, co dodatkowo wspomagano zaawansowaną obróbką cyfrową na etapie postprodukcji (przykładem jest tutaj chociażby „niemożliwe” ujęcie z wejściem kamery przez kraty okienne do garderoby Riggana). W wykonaniu *Iñárritu* to rozwiązanie nie sprawia jednak wrażenia chwytu czysto formalnego, jak to miało miejsce chociażby w *Szurze* (1948) Alfreda Hitchcocka (wprawdzie wspomagało ono tam efekt dramaturgiczny, ale bardziej działało na zasadzie nowinki technicznej) czy w *Rosyjskiej arce* (2002) Aleksandra Sokurowa (wydaje się, że służyło tam raczej wzmocnieniu epickiego rozmachu produkcji niż faktycznemu wyakcentowaniu jakichś istotnych elementów fabuły). Natomiast w przypadku *Birdmana* chwyt ten jest po mistrzowsku sfunkcjonalizowany w materii dzieła i świetnie współgra z rozterkami egzystencjalnymi tytułowego bohatera.

Tym zaś jest przywoływany już Riggan Thomson (w tej roli Michael Keaton) – starzejący się aktor, bohater trzech superprodukcji będących ekranizacjami komiksu o Birdmanie, próbujący w celu ratowania swej kariery, ale i odnalezienia sensu dalszego uprawiania zawodu oraz zyskania pewnej nobilitacji środowiskowej wystawić na Broadwayu adaptację opowiadania Raymonda Carvera *O czym mówimy, kiedy mówimy o miłości*. Do zadania podchodzi ambicjonalnie i zarazem całościowo: zajmuje się produkcją (współ z przyjacielem Jakiem), reżyserią i obsadza się w głównej roli. Strącenie z hollywoodzkiego panteonu przeżywa boleśnie, choć twierdzi, że przed ponad dekadą sam odrzucił propozycję zagrania w czwartej części *Birdmana*. Teraz natomiast próbuje się odciąć od swej przeszłości filmowej i doświadczyć aktorskiej odnowy na niwie teatralnej. Realizację marzeń z młodości (w pewnym sensie to właśnie Carver zachęcił go do bycia aktorem, posławszy mu po występie w szkolnym przedstawieniu liścik z gratulacjami) utrudnia mu jednak intruz, ów człowiek ptak – postać na poły wymaginowana, na poły realna. W tym względzie reżyser daje bowiem liczne i sprzeczne sygnały, które nie pozwalają na jednoznaczną diagnozę dotyczącą ontycznego statusu Birdmana. Zależnie od przyjętej ścieżki interpretacyjnej postać tę możemy postrzegać bądź jako uosabiającą niestabilność emocjonalną Riggana, a nawet właściwe mu rozdwojenie jaźni (świadczyłyby o tym elementy obiektywizujące, jak chociażby wezwanie taksówkarza do uiszczenia opłaty za przejazd, podczas gdy Rigganowi wydawało się, że ląduje przed wejściem do teatru jako człowiek ptak), bądź też jako faktyczne, choć alternatywne wcielenie aktora (tę możliwość potwierdzałoby na przykład ujęcie finalne, w którym córka Riggana wygląda przez okno i z uśmiechem spogląda w niebo, jakby właśnie dostrzegła frunącego w górę ojca). Rozmowy Riggana z (wyobrazonym?) Birdmanem, podczas których superbohater nakłania go do porzucenia teatru i po-

wrotu w sferę fikcji filmowej, również mają charakter ambiwalentny – można je postrzegać obiektywnie jako urojone solilokwia lub jako zażarte spory z fikcyjną postacią Birdmana, który wciąż walczy o zamieszkiwaną przezeń przestrzeń umysłu aktora. Wprawdzie subtelności rysu psychologicznego głównego bohatera nie są najważniejszym przedmiotem niniejszego artykułu, ale wzmianka o nich jest niezbędna do wskazania łączności, jaka zachodzi między dominującym w filmie chwytem montażowym a kondycją Riggana/Birdmana. Okazuje się, że zaproponowane przez Iñárritu jednowjęciowe rozwiązanie formalne może być postrzegane jako sposób na wyrażenie swoistego pejzażu mentalnego tytułowej dwoistej postaci – sposób, który obejmuje metaforycznie pojmowane sfery teatru i filmu. Jako że w wizji reżysera zmienność tego pejzażu jest warunkowana przede wszystkim ukształtowaniem warstwy obrazowej, pozwalającej na ukazanie klaustrofobiczności zaplecza teatru skontrastowanej z przestrzennością czy przestronnością Manhattanu, odwołam się teraz do najistotniejszych kwestii produkcyjnych związanych z architektoniką wnętrz teatralnych.

Mowa architektoniki teatralnej

Zdjęcia do filmu zrealizowano w dwóch nowojorskich lokacjach – w broadwayowskim St. James Theatre, mieszczącym się na Zachodniej Czterdziestej Czwartej pod numerem 246., oraz w Kaufman Astoria Studios w dzielnicy Queens (choreograficzne próby sytuacyjne we wstępnej wersji scenografii przeprowadzono wcześniej w studiu w Los Angeles). Budynek St. James Theatre służył ekipie filmowej do pracy około miesiąca – dłuższy okres zdjęciowy nie wchodził w tym przypadku w grę ze względu na ciągłe próby i spektakle odbywające się zgodnie z repertuarem teatru, ale również z uwagi na obiektywne przeszkody techniczne niepozwalające filmowcom zarejestrować całego materiału w naturalnych wnętrzach. W efekcie obiekt ten wykorzystano do nagrania ujęć na scenie teatralnej, widowni, częściowo w kulisach oraz przed wejściem do budynku i w jego okolicach. Pozostałe sceny we wnętrzach, czyli między innymi na zapleczu technicznym, w garderobach i korytarzach, zrealizowano w studiu Kaufman Astoria. St. James Theatre został zaprojektowany przez firmę architektoniczną Warren & Westmore i otwarty w 1927 r. pod pierwotną nazwą The Erlanger Theatre, przyjętą na cześć jego budowniczego Abrahama L. Erlangera. Po jego śmierci w 1930 r. właścicielem teatru została rodzina Astorów, dysponująca prawem własności do posesji, na której postawiono budynek. Wkrótce po jego przejęciu Astorowie zmienili też nazwę teatru na obecną, nawiązując do tradycji słynnego londyńskiego St James's Theatre.

Nowojorski St. James Theatre, mogący na trzypoziomowej widowni pomieścić 1700 widzów, jest jednym z największych teatrów broadwayowskich. Co jednak ciekawe, już w chwili wybudowania był traktowany jako substandard, jeśli chodzi o niedostateczną wielkość sceny (głównie jej głębokość), a zwłaszcza zaplecza technicznego i kieszeni scenicznych⁴. W swej historii teatr jeszcze parokrotnie zmieniał właścicieli (obecnie jest nim przedsiębiorstwo produkcyjne Jujamcyn Theaters), jednak dopiero w 2015 r. rozpoczęto jego częściową przebudowę, tak by można było wystawiać spektakle wielkoobsadowe i bardziej skomplikowane w sensie produkcyjno-scenograficznym. Pogłębienie sceny stało się możliwe dzięki projektowi odnowienia fasady oraz renowacji wnętrz sąsiadującego z St. James Theatre mniejszego Hayes Theater (mieszczącego się pod numerem 240., dawniej znanego jako Little Theatre bądź Helen Hayes Theatre). Za prace projektowo-budowlane była odpowiedzialna firma architektoniczna Rockwell Group, która w porozumieniu z właścicielami St. James Theatre tak poprowadziła swe działania, by na remoncie skorzys-

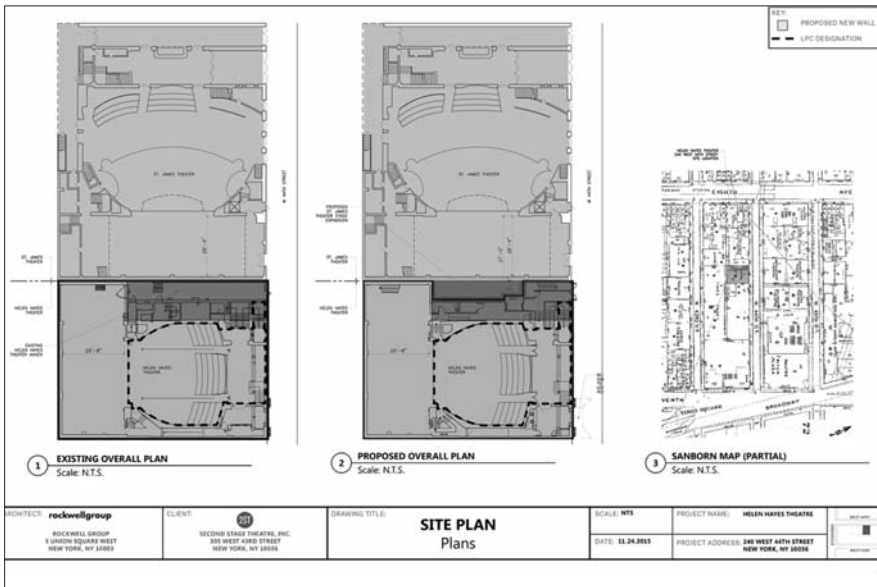
tał także większy sąsiad spod numeru 246.⁵ Obydwa teatry są usytuowane wzdłuż południowej pierzei Zachodniej Czterdziestej Czwartej (ilustr. 1), jednak pozostają odmiennie zorientowane względem osi ulicy. W przypadku Hayes Theater wektor od widowni ku scenie jest prostopadły do ulicy, natomiast w przypadku St. James Theatre – równoległy. Takie ich rozmieszczenie (widoczne na ilustr. 2) dało szansę pracownikom Rockwell Group na wykorzystanie dotychczasowego przejścia między budynkami, łączącego tył sceny St. James Theatre oraz fragment zaplecza usytuowanego po prawej stronie widowni Hayes Theater. W efekcie, dzięki zaanektowaniu tej przestrzeni, udało się pogłębić scenę większego teatru o dodatkowe trzy metry. Przebudowę i renowację obu budynków ukończono w 2017 r. Jeśli chodzi o St. James Theatre, prace te pozwoliły wystawić pierwszą sztukę o rozmachu realizacyjnym większym niż kiedykolwiek wcześniej w historii tej sceny – była nią musical *Frozen* (2018), na motywach disneyowskiej animacji *Kraina lodu* (2013).

Ryzykując ekskursywny charakter powyższego opisu, chcę w ten sposób zwrócić uwagę na szczególny status St. James Theatre wśród teatrów broadwayowskich (do momentu przebudowy). Mam tu na myśli wzmiankowaną wyżej niedostateczną przestrzeń jego zaplecza technicznego, wiążącą się z wieloletnimi planami pogłębienia sceny, co dla reżysera oraz pozostałych filmowców mogło się stać na etapie dokumentacji rodzajem inspiracji, która być może zdecydowała o wyborze tego teatru jako obiektu filmowego. Jak się wydaje, to właśnie swoista labiryntowość rzeczywistych korytarzy i zaułków St. James Theatre, zyskująca potem w *Birdmanie* wyrazistą przeciwwagę w postaci świetlistych pejzaży nowojorskich ulic i wystrzeliwujących w niebo wieżowców Manhattanu, legła u podstaw koncepcji wspomnianej już makiety wykorzystanej na plakacie Sivakumara. W serwisie bloggerskim „The New York Times” Mekado Murphy przywołuje słowa Kevina Thompsona – jednego ze scenografów filmu – który przyznaje, że tę trzypoziomową makiety projektował z zamiarem takiego jej odwzorowania na planie, by wywołać u widzów poczucie konfuzji i zagubienia w niejasnej geometrii klatek schodowych, wyjść na scenę i przesmyków między garderobami⁶. Murphy dodaje ponadto, że scenografia oparta na tej makiety, wzniesiona w Kaufman Astoria Studios, została w kontrolowany sposób „zasmiecona” różnymi przedmiotami, jak puszki po farbie, drabiny, stojaki na ubrania, dziwaczne sofy z pasiastą tapicerką⁷ – słowem, całą menażerią pozornie nieużytecznych rzeczy, które albo przestały już pełnić funkcję rekwizytów i zeszyły ze sceny broadwayowskiego teatru, albo od zawsze zamieszkiwały w kulisach. Inspirację autentycznym zapleczem teatralnym i jego odzwierciedlenie w filmie scenograf podsumowuje słowami: *We wszystkim tym było odrobinę zmyślenia, ale też trochę historii*⁸. Co interesujące, Thompsonowska makieta w zasadniczym kształcie (w odniesieniu między innymi do ścianek działowych czy rozmieszczenia nielicznych okien w garderobach) pokrywa się z rzutem widowni, sceny i jej zaplecza ukazany na planie architektonicznym Rockwell Group. Taka zbieżność nie jest oczywiście zaskakująca, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że twórcy filmu mogli się posiłkować na etapie preprodukcji autentycznymi planami teatru. Natomiast wymowna byłaby tutaj konsekwencja twórców w budowaniu wyraźnej korelacji między skłębieniem psychicznym głównego bohatera, wynikającym z piętrzących się problemów z inscenizacją oraz nawiedzania go przez fikcyjną postać, a scenografią mającą zaczepienie w rzeczywistości teatralnej. W tym sensie pozasceniczne trzewia St. James Theatre – swoiste teatralne *claustrum*, by się odwołać do łacińskiej etymologii strachu przed zamkniętymi przestrzeniami – jawią się jako figura zrepresjonowanych czy odsuniętych w nieświadomość myśli i pragnień Riggana, a także jego fobii i frustracji⁹.

Do doskonałym przykładem takiego skorelowania jest fragment (w przypadku filmu jednowjęciowego, jakim jest *Birdman*, terminy „ujęcie” czy „scena” mogą być stosowane



1. Widok w kierunku zachodnim na bryłę St. James Theatre (w głębi po lewej) oraz zasłoniętą rusztowaniami fasadę będącego w przebudowie Hayes Theater (na pierwszym planie po lewej)
(Źródło: Google Street View, czerwiec 2019)



2. Plan sytuacyjny przebudowy Hayes Theater (u dołu) i pogłębienia sceny St. James Theatre (u góry) (© Rockwell Group, 2015)
(Źródło: https://newyorkyimby.com/wp-content/uploads/2015/12/HelenHayesTheater_20151124_06.jpg)

tylko w pewnym przybliżeniu i raczej w odniesieniu do całości nie w sensie montażowym, a dramaturgicznym), w którym jedną z prób przerywa zerwanie się reflektora ze sztankietu. Spadająca lampa poważnie rani jednego z aktorów. Riggan zdaje sobie sprawę, że znalezienie zastępcy tuż przed spektaklem przedpremierowym dla prasy będzie graniczyło z niemożliwością. Co więcej, jest przekonany, że to on sam, używając birdmanowskich mocy, siłą woli obluźował reflektor i cisnął nim w siedzącego obok mężczyznę, jakoby wymierzając mu karę za pokaz marnego aktorstwa. We wzburzeniu schodzi ze sceny i rozpoczyna szaleńczy bieg do swej garderoby: kluczy wąskimi, słabo oświetlonymi korytarzami, wchodzi po schodach, schodzi z nich, mija półpiętra, magazyn ze strobami, kuchnię (ilustr. 3). Wydaje się, że brnie przez teatralną otchłań, która coraz bardziej zamyka się nad nim, wręcz zakleszcza. Dodatkowo toczy nerwową rozmowę z Jakiem, który to go uspokaja, to straszy brakiem szans na znalezienie dublera oraz mającymi się lada chwila zjawić dziennikarzami. Przywoływany już Kevin Thompson wspominał, że między innymi w tej części filmu starał się wraz ze współpracownikami tak zakomponować elementy scenografii (obniżono sufity, zwężono korytarze i zminimalizowano oświetlenie), aby tym większe było wrażenie przytłoczenia bohatera. *Zależało nam na tym, by osiągnąć raczej coś w rodzaju efektu podprogowego niż wrażenia sztuczki scenograficznej*¹⁰. Także w pozostałych ujęciach ukazujących przedzieranie się Riggana przez wąskie korytarze teatralne, częściowo przebiegające pod sceną, ta scenograficzna taktyka jest utrzymana, a nawet eskalowana. Dodatkowo zostaje wzmocniona wyakcentowaniem nerwowości bohatera, jego negatywnych emocji i nieustannego pośpiechu.

Tę neurotyczną szamotaninę Riggana w labiryntach St. James Theatre – choć w odniesieniu do innych partii filmu – detalicznie zwizualizowali redaktorzy przywoływanego już specjalnego wydania „Interiors” & „Archdaily”. Na diagramie prezentowanym w artykule¹¹ został przedstawiony schemat zaplecza scenicznego jako sieci kilku pomieszczeń (garderoba Thomsona, wnęka kuchenna, pokój z solarium) połączonych korytarzami, które z kolei są poprzecinane niewielkimi klatkami schodowymi. Ten paropoziomowy tor przeszkód (od garderoby przez kuchnię do solarium i z powrotem) Riggan pokonuje we wściekłości, najpierw wdając się w kłótnię z Mikiem Shinerem – popularnym aktorem, który przyjął zastępstwo po wypadku z reflektorem, a następnie wszczynając z nim bójkę z powodu udzielonego przezeń kabotyńskiego wywiadu zapowiadającego premierę.

Autor diagramu (niewymieniony w artykule z nazwiska) rozrysował trajektorię ruchu Riggana za pomocą gęstych wykropkowań układających się w linie dokładnie odwzorowujące przebiegi między pomieszczeniami, silniej zapętłające się w momentach konfrontacji z Shinerem, zaś z chwilą ponownego wejścia do garderoby supłające się całkowicie na znak furii, której Riggan nie potrafi już opanować. Fragment filmu, który rozpoczynało wspomniane przeze mnie przeniknięcie kamery przez kraty (a raczej jej wycofanie się spoza okna ku wnętrzu garderoby), kończy się zdemolowaniem pomieszczenia. Riggan jest tutaj prowokowany dobiegającymi z ofu gardłowymi podszeptami Birdmana, który kpi ze swojego „nosiciela”/odtwórcy, poniża go i lży, zarzuca mu tchórzostwo, koniunkturalizm, zdradę branży kinematograficznej oraz infantylizm w adaptowaniu prozy Carvera, by wreszcie po raz wtóry zachęcić go do ponownego wcielenia się na planie filmowym w postać superbohatera. Spektakl destrukcji, któremu oddaje się Riggan, jest ukazany w trybie subiektywizującym, to znaczy ukazującym skalę zniszczenia z perspektywy umysłu aktora nawiedzanego rojeniami i walczącego z wytworem swej wyobraźni – mężczyzna tłucze lampy, miota skrzynką z narzędziami, roztrzaskuje telewizor, łamie krzesła etc., choć żadnej z tych rzeczy nie dotyka rękoma. Wszystko to dzieje się – jakoby – dzięki drzemiącej w nim mocy Birdmana. Atak furii przerywa wejście Jake’a, które jest zarazem przywróce-

niem perspektywy obiektywizującej i potwierdzeniem imaginacyjnego statusu postaci człowieka ptaka (przynajmniej w tym fragmencie, jako że powrót do fokalizowania akcji przez osobę Birdmana będzie miał miejsce w fabule jeszcze parokrotnie, łącznie z finałem filmu zachęcającym do interpretacji właśnie w aspekcie subiektywnym).

Odwołuję się do diagramu z „Interiors” & „Archdaily”, aby pokazać, że ukształtowanie warstwy ikonicznej filmu we fragmentach dotyczących architektoniki nowojorskiego teatru nie tylko w istotny sposób modeluje pejzaż mentalny głównego bohatera, ale również pozostaje w ścisłym związku ze specyficznym ustrukturuowaniem narracji oraz wiążącymi się z tym chwytami montażowymi. Diagram ten dobitnie unaocznia to, co być może podczas samej projekcji nie jest tak ewidentne. Rigganowskie pasaże i wolty jawią się w tkance filmu jako ruch do pewnego stopnia chaotyczny, choć jednak celowy, podczas gdy w schematycznym rzucie z góry aktywność Thomsona postrzegamy jako beładną płataninę linii. Są one oczywiście tożsame z faktycznymi przebiegami kamery, która bądź cofa się przed bohaterem, gdy ten zmierza do solarium, bądź też podąża tuż za jego plecami, gdy aktor wraca do garderoby, jednakże sugestia autora schematu wydaje się tutaj jasna: Riggan jest w matni. Co ważne, w trakcie kłótni i bójki z Mikiem Shinerem (podobnie zresztą jak w wielu innych momentach filmu, chociażby podczas szaleńczego biegu Riggana w samej bieliźnie przez Times Square¹²) kamera ustawia się na pozycji – jeśli można to tak określić – obserwatora uczestniczącego: lawiruje między bohaterami, śledzi ich, przechodzi od planów amerykańskich przez średnie do półzblżeń i zbliżeń. Jednak konsekwentnie zostaje tu utrzymana taktyka rezygnacji z frazy ujęcie-przeciwujęcie. Należy dodać, że odrzucenie takiego klasycznego frazowania w scenach rozmów, wymagającego cięcia i przestrzegania reguły 180 stopni, nie jest wyłącznie prostą konsekwencją przyjętej koncepcji filmu jedno-ujęciowego. Brak tradycyjnie zmontowanych planów i kontrplanów, w tym również klasycznych scen dialogowych (wyraźnie odczuwamy to już w czasie pierwszej próby na scenie, gdy kamera okrąża bohaterów dyskutujących przy stole, lub podczas odbywającej się w garderobie rozmowy Riggana z grającą z nim w sztuce Lesley, kiedy zamiast postaci kadrowanych przez ramię widzimy sylwetkę kobiety filmowaną frontalnie obok lustra, w którym odbija się twarz mężczyzny faktycznie nieobecnego w kadrze /ilustr. 4/), wydaje się bowiem w *Birdmanie* głęboko umotywowany. Jak można przypuszczać, ten intencjonalny i przemyślany zabieg posłużył reżyserowi do zasygnalizowania, że iluzja jednego, długometrażowego ujęcia może nieść ze sobą ideę wykraczającą poza typowo filmoznawczą analizę oraz interpretację, a zbliżającą się do konstatacji z pogranicza neuronauki.

Scalanie przestrzeni teatralno-filmowych

W tym miejscu nie da się zatem uniknąć pytania kluczowego z punktu widzenia psychologii odbioru dzieła filmowego, a wiążącego się właśnie z frazą ujęcie-przeciwujęcie: czy wobec zastosowania przez Iñárritu nietypowych rozwiązań montażowych należałoby sądzić, że skoro w zwyczajowym (nieanalitycznym) oglądzie *Birdmana* nie obserwujemy styku ujęć rozumianego klasycznie, to percypowanie układającej się w logiczną całość sekwencji obrazów dokonuje się z pominięciem systemu *suture*? Niekoniecznie. *Suture* jako rodzaj operacji sensotwórczej, polegającej na mentalnym scalaniu przeciwstawnych ujęć z frazy plan-kontrplan, służy zacieraniu oznak konwencjonalności wypowiedzi filmowej (w sensie techniczno-formalnym) i wzmacnianiu jej transparentności, tak by zmontowane dzieło maskowało swój charakter komunikatu, a zarazem ukrywało swego nadawcę/wytwórcę. W nawiązaniu do klasycznego kina hollywoodzkiego (a więc stylu zerowego), które ugruntowało trwałość mocy znaczeniowców *suture*, Daniel Dayan wyjaśnia, że system



3. Riggan przedzierający się przez zaplecze St. James Theatre



4. Lesley i Riggan podczas rozmowy w garderobie

zszywania międzyującego *ma funkcję transformowania widzenia czy postrzegania filmu w proces jego czytania. Wprowadza film (nieredukowalny do składających się nań kadrów) w obszar sygnifikacji*¹³. Dopowiada przy tym, że w kinematograficznym procesie wytwarzania znaczeń *suture* ma charakter uprzywilejowany, ale oczywiście istnieją także inne metody generowania sensów mających w zamierzeniu dopisywać kontekst warstwie ikonograficznej filmu. Jako przykład podaje Godardowski *Wiatr ze wschodu* (1970), w którym rozważania na temat historii i polityki są rozpisane na serię wielokrotnie powtarzanych ujęć i towarzyszących im komentarzy z offu. Według Dayana pozwala to mniemać, że w filmie Godarda dane ujęcie jest postrzegane i znaczeniowo dekodowane w tym samym momencie, nie zaś tak, jak dzieje się w przypadku *suture*, gdzie najpierw jesteśmy konfrontowani ze zbitką planu i kontrplanu, a wniosek o łączności logicznej i przestrzennej obu obrazów przychodzi dopiero w momencie wygaśnięcia pierwszego z nich¹⁴.

Niejednoznaczna odpowiedź na postawione wyżej pytanie wynika z mojego przekonania, że iluzoryczna ciągłość ujęcia w *Birdmanie* – sugerująca naturalność spojrzenia na bohaterów, którego rzekomo nie przerywają techniki kinematograficzne, zatem może się ono jawić jako niezapośredniczone przez aparat¹⁵ – niejako podnosi funkcjonalność systemu *suture* do jego bardziej wyrafinowanej postaci. W takim przekonaniu mogłyby utwierdzać słowa Jean-Pierre'a Oudarta z klasycznego już eseju *Suture*, na który zresztą Dayan wielokrotnie się powołuje (wypada tu dodać, że Oudart spisał swoje spostrzeżenia w 1969 r., zaś Dayan odnosił się do nich w 1974 r. – to być może istotne, zważywszy że te teoretyczne rozważania przykładam do filmu zrealizowanego cztery dekady później). Oudart daje teoretyczną wykładnię operacji *suture*, a zarazem mówi o jej idealnym, wyobrażonym przebiegu: *Idealny łańcuch zszywanego („suture”) dyskursu to ten, który zostaje wypowiedziany za pomocą figur nie odwołujących się dłużej do relacji ujęcie-przeciwujęcie, lecz sygnalizujących potrzebę – dla której ów łańcuch w ogóle istnieje – artykulacji przestrzeni*¹⁶. Gdybyśmy spróbowali spożytkować ten teoretyczny schemat do opisu jednościowej taktyki Iñárritu, to należałoby stwierdzić, że porzucenie klasycznego frazowania plan-kontrplan skutkuje przeniesieniem mocy artykulacyjnej z hipotetycznego pola sygnifikacji wyznaczanego przez cięcie – w ramach którego widz zdobywa wiedzę między innymi o punkcie widzenia postaci czy ich wzajemnym rozlokowaniu oraz poczucie chronologii i logiki – na wymowność samej przestrzeni między aktorami bądź wokół nich.

Zatem owa przestrzeń zyskiwałaby tu istotną rolę sensotwórczą – już nie tylko w odniesieniu do relacji spacji między bohaterami, ale przede wszystkim w kontekście rysu psychologicznego Riggana Thomsona. To przecież ona najsilniej charakteryzuje jego kondycję psychiczną, właściwe mu rozdarcie między traktowaną ambicjonalnie sferą działań teatralnych a spychaną w nieświadomość potrzebą powrotu do birdmanowskiej fikcji filmowej. Ta przestrzeń metaforycznie rozpościera się więc między tym, co w *Birdmanie* postrzegamy jako nacechowane opresywną „teatralnością” (klastrofobiczne zaplecze sceny, źle rokujące próby do spektaklu, scysja Thomsona z krytyczką teatralną zapowiadającą po pokazie prasowym wyjątkowo zjadliwą recenzję), a wszystkimi pozostałymi fragmentami filmu, które unaocniają Rigganowskie pragnienie ponownego wcielenia się w postać Birdmana (czy to faktycznie na planie filmowym, czy to wyłącznie w sferze imaginacyjnej) i wyzwolenia się tym sposobem z okowów rzeczywistości/przyziemności/teatralności. Oczywiście odniesienia do tradycyjnie rozumianej kategorii *suture* są tu czynione w pewnym tylko przybliżeniu. Nie można wszakże zapominać o tym, że system zszywania międzyującego – w samym swym założeniu implikujący operację wyobrażeniową polegającą na alternowaniu dwóch pól: kogoś obecnego w kadrze oraz symbolicznego nieobecnego – odnosi się wyłącznie do frazy ujęcie-przeciwujęcie.

Jeśli decyduję się na eksperymentalne zrekonstruowanie tej operacji w przypadku *Birdmana*, to tylko w poczuciu, że podobne generowanie sensów dokonuje się nie w miejscu cięć montażowych (przecież w filmie Iñárritu ich nie ma, zaś te dobrze zakamuflowane nie wiążą się z przeciwstawieniem planu i kontrplanu), czyli nie na wyobrażonym obszarze pomiędzy ujęciami, ale właśnie w szeroko pojętej przestrzeni tego filmu – między jej krańcem teatralnym, pozascenicznym (zaplecze St. James Theatre), a na wskroś filmowym (wizja Riggana dotycząca wyzwającego lotu ponad budynkami Manhattanu). Idąc jeszcze dalej w tym eksperymencie, można się pokusić o próbę porównania dwóch kluczowych figur systemu *suture* – ukazanego w kadrze Obecnego i symbolicznie substytuującego go Nieobecnego – do nieustannie konfrontujących się Riggana oraz Birdmana: aktora teatralnego i jego imaginacyjnego wcielenia filmowego, postaci realnej (w obrębie diegezy) i jej (urojonego?) ekwiwalentu. Właśnie między nimi pojawia się ów iskrzący, znaczeniowótworczy styk, jako że istota postaci Riggana/Birdmana czerpie w jednakowym stopniu z jego umocowania w świecie teatralnym, jak i filmowym. Co w tym kontekście znamienne – by jeszcze raz odwołać się do specyfiki *suture* – Oudart posługuje się w swym tekście wymownymi analogiami dotyczącymi kina i teatru oraz odwołuje się do głębokiej więzi między tymi dwiema domenami sztuki, określając teatr jako *miejsce metaforycznego przedstawiania, zarazem przestrzenne i dramatyczne, stosunków podmiotu do signifiantu*¹⁷. Moc ewokowania sensów jest tu więc przypisywana zarówno reprezentacjom filmowym, jak i (re)prezentacjom teatralnym, ponieważ obydwie w podobny sposób funkcjonalizują bohaterów osadzonych w przestrzeni.

Przenikanie się w produkcji Iñárritu sfer teatru i filmu możemy jednak postrzegać nie tylko w aspekcie *suture*, choć kwestia specyficznych rozwiązań montażowych mogących naśladować ludzką percepcję nadal wydaje się w tym względzie istotna. Spostrzeżenia odnoszące się do reżyserskiej intencji ukształtowania narracji właśnie na wzór faktycznych mechanizmów postrzegania rzeczywistości zanotowała w swej analizie Gabriela Serpa: *Zdjęcia do „Birdmana”, wyjątkowe w swej technice i naturze, w jakimś sensie próbują dorównać temu, co realne; zastosowanie metody jednoujęciowej oznacza, że nie ma tu miejsca na usunięcie pewnych rzeczy w montażu, ponowne sfilmowanie czy przekształcenie wybranych scen, ponieważ zwyczajnego dnia – jak ujmuje to Iñárritu – „nie odbieramy jako serii pociętych fragmentów, ale jako nieustanny ruch”. (...) Dzięki ukazaniu medium teatru przez płynny ruch kamery i w jednym ujęciu widzowie zostają zachęcani do zaufania temu, co postrzegają, a zarazem do zrozumienia, że teatr to żywy organizm, który nie potrafi pokazać niczego innego poza tym, co w danej chwili dzieje się na scenie*¹⁸. Serpa akcentuje kwestię być może oczywistą, ale interesującą, jeśli zestawimy ją z Bazinowskim montażem niewidocznym czy ciągłym. Pozornie niedostrzegalny, czyli niemal perfekcyjnie maskujący się montaż w *Birdmanie* ma wytwarzać wrażenie, że oglądaną fabułę postrzegamy tak, jakbyśmy percypowali rzeczywistość naocznie, a więc w niej uczestniczyli. Jednocześnie wrażenie to ma być tym silniejsze, im mniej zakamuflowanych cięć montażowych wychwycimy, a zarazem im bardziej poddamy się nerwowemu, momentami szaleńczemu rytmowi Rigganowskich pasaży. Montaż niewidoczny, którego konwencje utrwaliły się i upowszechniły w dobie kina klasycznego i któremu André Bazin słusznie przypisywał zdolność symulowania ciągłej, jednorodnej rzeczywistości¹⁹, na takiej samej zasadzie ukrywa sekwencyjność obrazów-ujęć i w ten sam sposób prezentuje finalny komunikat filmowy jako zasadniczo bezszwowy, choć – jak się wydaje – współgra z logiką ludzkiej percepcji lepiej niż mniej konwencjonalny montaż w tzw. filmach jednoujęciowych. Wprawdzie w obydwu przypadkach chodzi o zbudowanie iluzji rzeczywistości, jednak maskowanie cięć w filmie jednoujęciowym – nawet jeśli w podejściu analitycznym odkrywamy ich ślady – wydaje się bardziej podejrzane czy wykonywane. Montaż ciągły czy

niewidoczny tolerujemy chętniej, ponieważ na mocy powszechności konwencji staliśmy się niewrażliwi na przerwy między ujęciami²⁰. Na być może dygresyjne odwołania do montażu Bazinowskiego decyduję się w tym miejscu w przekonaniu, że będą one dobrym punktem wyjścia do zaprezentowania wyników niedawnych badań neuropsychologicznych, które pokazują, iż nie tylko kinematograf może w wiarygodny sposób naśladować działanie ludzkiego mózgu, tak jak rozumiał to Bazin, ale że również sam mózg może działać podobnie do kinematografu i właściwych mu konwencji montażowych.

Filmowość umysłu

Jesienią 2018 r. „The Journal of Neuroscience” opublikował wyniki behawiorystyczno-kognitywistycznego projektu badawczego mającego na celu prześledzenie, jak kształtuje się aktywność ludzkiego mózgu wobec nieustannego, właściwego dzisiejszym czasom stymulowania go strumieniem informacji²¹. Aya Ben-Yakov i Richard N. Henson, angielscy naukowcy z Uniwersytetu w Cambridge, przebadali grupę dwustu kilkudziesięciu osób pod kątem reakcji umysłu i przebiegów neuronalnych, jakie wywołuje oglądanie filmu. Osobom poddanym badaniu, podzielonym na grupy główną i kontrolną – zróżnicowane pod względem płci oraz wieku – wyświetlono film telewizyjny *Pif-paf, nie żyjesz!* (1961) z cyklu *Alfred Hitchcock przedstawia* (skrócony z 30 do 8 minut z zachowaniem kluczowych elementów fabuły) oraz *Forresta Gump* (1994) Roberta Zemeckisa (w oryginalnej wersji językowej i z niemieckim dubbingiem). Aktywność mózgu podczas projekcji rejestrowano skanerami, przy czym kilkunastu badanych poproszono o notowanie, w którym miejscu kończy się jedna scena, a zaczyna kolejna. U pozostałych natomiast obserwowano, do jakiego stopnia wskazania grupy pierwszej są zbieżne z wychwytywanymi przez mózg tzw. momentami przejścia, które wyznaczały cięcia montażowe bądź rozumiane dramaturgicznie całości wydarzeń, nawet jeśli ich początek i koniec nie pokrywały się ze zmianą ujęcia bądź przeskokami do nowych miejsc czy innych momentów w czasie. Ku zaskoczeniu badaczy zbieżność ta okazała się uderzająca, zaś podczas skanowania mózgu największą i wyraźnie obserwowalną oraz rozróżnialną względem grupy kontrolnej aktywność wykazywał hipokamp – element układu limbicznego, który odpowiada za transmisję informacji z pamięci krótkotrwałej do długotrwałej, a także pełni istotną rolę w orientacji przestrzennej. Ben-Yakov i Henson stwierdzili, że hipokamp był nadzwyczaj aktywny w momentach wyodrębniania zdarzeń, tak jakby usiłował wyselekcjonować z kontinuum filmowego pewne całości obrazowe, które dopiero w tej formie mogą zostać przyswojone i zapisane przez mózg. Wnioski badaczy sprowadzają się do stwierdzenia, że formacja hipokampalna jest odpowiedzialna za szczególną operację „kinematograficzną” (dotyczącą zresztą nie tylko oglądania filmu, ale percypowania najogólniej pojętej rzeczywistości), która polegałaby na mentalnej procedurze montażowej. Okazuje się, że postrzegane przez nas zdarzenia trafiają z pamięci krótkotrwałej do długotrwałej w formie pokawałkowanej, jako „bity” obrazowe, czyli *de facto* są montowane, a właściwie wstępnie demontowane (wyabstrahowywane z percypowanego ciągu zdarzeń), by potem nastąpiła ich konsolidacja w pamięci długotrwałej. Dopiero w tej skonsolidowanej formie, utrwalone jako segmenty strumienia informacji, są przechowywane przez mózg jako wspomnienia.

Opisane badanie aktywności hipokampu pozwala zatem, jak sądzę, mówić o meta-filmowej idei umysłu jako Wielkiego Montażysty, który nie tylko sekwencjonuje ciągłość realnego doświadczenia i następnie ufilmawia ją jako proces wspomnieniowy, ale też zsyzywa – w sensie Oudartowskim – obrazy filmowe, na przykład elementy frazy ujęcie-przeciwujęcie, pozwalając kształtować się wrażeniu realności w obrębie dyskursu kine-



5. Riggan/Birdman tuż przed wyzwalającym lotem po Nowym Jorku

matograficznego. W kontekście *Birdmana* Wielki Montażysta mógłby być rozumiany jako instancja pozwalająca na scalenie psyche Riggana w procesie montażu, na jego finalne połączenie z człowiekiem ptakiem – bez niego błędził w teatrze i niemal doświadczał rozdwojenia jaźni, zaś w wyobrażonym powrocie do fikcji filmowej ponownie zaznał konsolacji i konsolidacji. Proces takiego właśnie uspoijniania Rigganowskiego *ego* i *alter ego* świetnie egzemplifikuje fragment filmu, w którym został przedstawiony lot Thomsona pośród wieżowców Manhattanu. Co istotne, reżyser nie tylko sugeruje tutaj, że Riggan najprawdopodobniej porzuci teatr oraz wróci do kina – do jego fikcji i jako aktor, i jako człowiek – ale również rekapitułuje przenikającą cały film ideę skonstruowania zamkniętej przestrzeni teatralnej z superprzestrzennym uniwersum filmowym. Tę partię filmu rozpoczyna żywiołowy apel Birdmana, który w wymownych kadrach szybuje tuż nad idącym ulicą Rigganem jako jego drugie „ja” (ilustr. 5) i po raz kolejny przekonuje go o wyższości fikcji filmowej nad teatralną. Chwilę potem mężczyzna nabiera oddechu, niemal rozpościera skrzydła, wyobrazeniowo inicjuje apokaliptyczną scenę zniszczenia miasta przez gigantycznego mechanicznego ptaka rodem z kina akcji, wreszcie unosi się nad ziemią, na moment zatrzymuje się na dachu kamienicy (przez przechodniów jest uważany za szaleńca planującego samobójczy skok), by ostatecznie rzucić się w powietrze. Oddając się wyzwalamu lotowi przez miasto, słyszy od Birdmana: *Tu jest twoje miejsce!*

Rozwijana w filmie koncepcja dotycząca przeciwstawienia klaustrofobicznej architektury teatru i przestrzenności miasta stającego się planem filmowym zyskuje w sekwencji lotu swe finalne dopełnienie. Ukazywana architektura Nowego Jorku, skąpana w słońcu i jasna (operator Emmanuel Lubezki podkreślał, że szczególnym wyzwaniem była dla niego kwestia oświetlenia w zdjęciach plenerowych i wyzyskania naturalnego blasku Manhattanu), jawi się jako sfera spełnienia i ulgi, w której zatapia się Riggan po tym, jak udało mu się wyrwać z ciemności i ciasnoty teatru jako budynku. Także werwistość ruchu bohatera jest tu istotna – od teatralnej otchłani i skłębienia psychicznego w noc premiery przez wyjście na ulice Nowego Jorku po skok w przestworza pozwalający odzyskać (nawet jeśli wyłącznie w wizji filmowej) jasność umysłu. Przestrzeń zaplecza i sceny, gdzie bohater

doznaje rozterek egzystencjalnych, popada w furję czy strzela sobie w głowę, ustępuje zatem miejsca przestrzeni kinematograficznej, w której obrębie Riggan ma szansę powrócić – być może tylko w sposób wyobrażony – do swojego filmowego *emploi* oraz ponownie scalić siebie jako aktora z postacią Birdmana. Tak rozumiana „teatralizacja” zobiiektywizowanego rozdarcia Riggana byłaby więc rewersem „ufilmowania” jego zsubiektywizowanego powrotu do kojącej fikcji kinowej²². Harmonijnie zorkiestrowany, lekko Gershwinowski temat muzyczny, który towarzyszy lotowi Thomsona przez miasto, wyraźnie kontrastujący z improwizowanym, irytującym motywem perkusyjnym ilustrującym momenty zanurzenia Riggana we wnętrzach St. James Theatre, definitywnie potwierdzałyby odmiennosc tych dwóch przestrzeni – filmowej, dającej ukojenie i poczucie spełnienia²³, oraz teatralnej, pełnej zgiełku i niepokoju.

Na koniec chciałbym raz jeszcze odnieść się do plakatu Sivakumara reklamującego film. Jak wspominałem, projekt ten można traktować jako zwizualizowaną propozycję interpretacji *Birdmana*. Nie tylko jednak dlatego, że jest w nim niejako rozpisana ewolucja bohatera, ale również z tego względu, iż wkomponowanie zaplecza St. James Theatre w umysł Riggana/Birdmana jawi się właśnie jako metafora Wielkiego Montażysty (być może nie od rzeczy byłoby tu też skojarzenie zapętlających się korytarzy teatralnych z ciasno „upakowanymi” zwojami mózgowymi). Ta hipotetyczna instancja mentalno-kinematograficzna ma moc scalania Rigganowskiej psyche i czyni to w metaforyczny sposób, na powrót montując fragmenty jego prawdopodobnie rozdwojonej jaźni. Widoczny na plakacie pasaż Riggana – jego śledzona przez kamerę wędrownka korytarzami i wyjście poza obręb przestrzeni teatralnej – naśladuje proces inkorporowania postaci Birdmana: bohater kluczowy między garderobami, jest filmowany tuż przed bójką z Shinerem, gra w spektaklu, następnie w momencie opuszczania teatru ma już na plecach skrzydła, a gdy wreszcie staje poza jego obszarem, stanowi już jedność z Birdmanem, który na znak pojednania się z branżą filmową obejmuje statuetkę Oscara naturalnej wielkości. Rigganowski pasaż teatralny to zarazem pasaż w rozumieniu techniki filmowej jako długiej jazdy kamery, która usiłuje uchwycić płynność ruchu i zmienność obiektu w czasie. Jest zatem *Birdman* również w tym sensie produkcją, która tematyzuje zagadnienie przenikania się sfer teatru i filmu, a ich wymiarowi „architektonicznemu” nadaje potencjał znaczeniowótworczy.

¹ Zob. <https://sivadigitalart.tumblr.com/post/111939156842/birdman-2014-fanart-poster#notes> (dostęp: 16.03.2020).

² Problematykę tę poruszano w większości zagranicznych i polskich recenzji filmu; por. m.in.: A. Prodeus, *Birdman* czyli (nieoczekiwane pożytki z niewiedzy), „Kino” 2015, nr 1, s. 71; J. Wróblewski, *Birdman po europejsku*, „Polityka” 2015, nr 12, s. 92-94; P. Debruge, *Film Review: „Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)”*, „Variety”, 27.08.2014, wyd. online: <https://variety.com/2014/film/reviews/venice-film-review-birdman-or-the-unexpected-virtue-of-ignorance-1201287921/> (dostęp: 20.01.2020); J. Leaf, *How „Birdman” Betrays Raymond Carver: An Untold Story*, „Forbes”, 4.01.2015, wyd. online: [\[hanleaf/2015/01/04/how-birdman-betrays-raymond-carver-an-untold-story/#6809-2674742c\]\(https://www.forbes.com/sites/jonathanleaf/2015/01/04/how-birdman-betrays-raymond-carver-an-untold-story/#6809-2674742c\) \(dostęp: 20.01.2020\).](https://www.forbes.com/sites/jonat-</p>
</div>
<div data-bbox=)

³ Por. np. P. McClintock, *Making of „Birdman”*: Alejandro G. Iñárritu Recounts Harrowing Experience Behind His First Comedy, „The Hollywood Reporter”, 8.01.2015, wyd. online: <https://www.hollywoodreporter.com/news/making-birdman-alejandro-g-inarritu-761407> (dostęp: 20.01.2020).

⁴ Zob. *Interiors: „Birdman”, „Interiors” & „Archdaily”*, łączone wyd. specjalne, 17.02.2015, <https://www.archdaily.com/59-9737/interiors-birdman/> (dostęp: 10.02.2020).

⁵ Zob. E. Bindelglass, *Helen Hayes Theater to Receive Interior and Exterior Renovation*, „New York YIMBY”, 2.12.2015, wyd. online: <https://newyorkyimby.com/2015/12/helen->

- hayes-theater-to-receive-interior-and-exterior-renovation.html (dostęp: 10.02.2020).
- ⁶ M. Murphy, *Below the Line: „Birdman” Production Design*, „The Carpetbagger”, 31.12.2014, <https://carpetbagger.blogs.nytimes.com/2014/12/31/below-the-line-birdman-production-design/> (dostęp: 10.02.2020).
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Tamże.
- ⁹ Ciekawe spostrzeżenia na temat psychologicznego profilu Riggana Thomsona (w tym m.in. jego zaburzonej relacji z córką, a także krytycznie niskiej samooceny) w kontekście filozofii Sorena Kierkegaarda, tropów Faustowskich i analogii z *Nieznosną lekkością bytu* Milana Kundery prezentuje Deborah Khoshaba w artykule *Film Analysis of „Birdman. The Unexpected Virtue of Ignorance”*, „Psychology Today”, 8.02.2015, wyd. online: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/get-hardy/201502/film-analysis-birdman> (dostęp: 10.02.2020).
- ¹⁰ M. Murphy, dz. cyt.
- ¹¹ *Interiors: „Birdman”*, dz. cyt.
- ¹² Zob. cenne uwagi na temat produkcyjnego aspektu tej sekwencji, wiążącego się z niemożnością wstrzymania ruchu ulicznego w samym sercu metropolii: A. Weisman, *Here’s How „Birdman” Shot That Crazy Scene of Michael Keaton Running in Times Square in His Underwear*, „Business Insider”, 21.01.2015, wyd. online: <https://www.businessinsider.com/how-birdman-shot-times-square-scene-2015-1?IR=T> (dostęp: 10.02.2020).
- ¹³ D. Dayan, *The Tutor-Code of Classical Cinema*, „Film Quarterly” 1974, t. 28, nr 1, s. 29.
- ¹⁴ Tamże, s. 31.
- ¹⁵ Trzeba tutaj dodać, że w tej montażowej iluzji pojawiają się jednak drobne pęknięcia, czasem też elipsy czasowe, które do pewnego stopnia osłabiają odczucie nieprzerwanego, kilkudniowego kontinuum fabularnego. Przykładem mogą tu być chociażby migawkowe fragmenty zdradzające trudność w zmontowaniu paru ujęć (widoczne niewielkie przeskoki między kadrowaniem fasady teatru z lotu ptaka a omawianym już wniknięciem kamery do wnętrza garderoby Riggana) lub momenty, w których operator w celu skondensowania akcji zdecydował się płynną jazdą kamery tak opracować w postprodukcji, by przejście od nocy do poranka sprawiało wrażenie przeslizgnięcia się po stopniowo rozjaśniającym się niebie i elewacjach wieżowców. Złudzenie filmu jednocuciowego rozbija ponadto sekwencja montażowa (w ścisłym rozumieniu tego terminu), która ma miejsce po mierze i postrzeleniu się Riggana na scenie. Trwająca niecałą minutę wizja łączy przypaddingowe i niezwiązane z fabułą ujęcia, m.in. komety czy meteoru nad Nowym Jorkiem, wielkich meduz leżących na plaży i atakowanych przez ptaki bądź pojawiających się na scenie bębniarzy i superbohaterów filmowych. Sekwencję wygasza przebitka na salę szpitalną, w której wybudza się Riggan (najwyraźniej tej właśnie wizji doświadczał podczas snu; ujęcia z meduzami i meteorom pojawiają się zresztą jeszcze przed zawiązaniem akcji, w czasie napisów początkowych, i też mogą zostać skojarzeniowo połączone z Rigganem, który w kolejnym ujęciu lewituje i medytuje).
- ¹⁶ J.-P. Oudart, *Suture*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1992, s. 24.
- ¹⁷ Tamże, s. 23.
- ¹⁸ G. Serpa, *„Birdman”: Reality Takes Flight*, w: *Mercer Street 2017-2018: A Collection of Essays from the Expository Writing Program*, red. S. Donatelli, New York University College of Arts and Sciences, New York 2017, s. 111 (wyd. online: <https://cas.nyu.edu/content/dam/nyu-as/casEWP/documents/ms-2017/serpa.pdf> /dostęp: 16.03.2020/). Przytaczana w cytacie wypowiedź reżysera za: J. Romney, *The Tracking Shot: Film-Making Magic – or Stylistic Self-Indulgence?*, „The Guardian”, 4.12.2014, wyd. online: <https://www.theguardian.com/film/2014/dec/04/tracking-shot-film-making-magic-or-stylistic-self-indulgence-birdman> (dostęp: 16.03.2020).
- ¹⁹ Por. D. Andrew, *André Bazin*, Oxford University Press, Oxford – New York 1978, s. 118-119.
- ²⁰ W odniesieniu m.in. do Bazinowskiego montażu niewidocznego oraz rozwiązań narracyjnych w filmie *Íñárritu* warto przywołać analizę Jarma Valkoli, a zwłaszcza jego spostrzeżenia dotyczące przestrzennej logiki narracji, która jawi się jako nadrzędna zasada organizująca w *Birdmanie*. Por. J. Valkola, *Pictorialism in Cinema. Creating New Narrative Challenges*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016, s. 219-226 (zwłaszcza podrozdział *The Spatial Logic of a Narrative*).
- ²¹ A. Ben-Yakov, R. N. Henson, *The Hippocampal Film Editor: Sensitivity and Specificity to Event Boundaries in Continuous Experience*, „The Journal of Neuroscience”, 21.11.2018, nr 38 (47), s. 10057-10068, <https://doi.org/10.15->

23/JNEUROSCI.0524-18.2018 (dostęp: 16.03.2020).

²² W tym kontekście ciekawe mogłoby być porównanie *Birdmana* z filmem *Synekdocha, Nowy Jork* (2008) Charliego Kaufmana, jako że w obydwu produkcjach jest mowa o reżyserowaniu sztuki teatralnej przełomowej w życiu bohatera, wizyjno-oniryczne ukształtowanie obu fabuł odnosi się do rozumianej metaforycznie teatralizacji życia, a depresyjne stany protagonistów znajdują odzwierciedlenie w filmowanej architekturze.

²³ Na marginesie warto dodać, że Rigganowskie szybowanie po Nowym Jorku oraz jego skok z okna podczas pobytu w szpitalu ewidentnie kojarzą się z lotem mitycznego Ikkara. Thomson wspomina o nim zresztą w czasie rozmowy z dziennikarzami, mówiąc wprost: *Birdman jest dzisiejszym Ikkarem*. W tym kontekście wyzwalający lot Riggana może równie dobrze być sygnałem jego nadchodzącej zguby.

Grzegorz Nadgrodkiewicz

Filmoznawca, absolwent kulturoznawstwa ze specjalnością filmoznawczą na Uniwersytecie Łódzkim. Pracownik Zakładu Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Sekretarz redakcji „Kwartalnika Filmowego” oraz członek Rady Naukowej „Pleografu. Kwartalnika Akademii Polskiego Filmu”. Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. W kręgu jego zainteresowań badawczych znajduje się m.in. film religijny i biblijny, kwestie duchowości w kinie oraz zagadnienia dotyczące związków filmu i teatru. Artykuły naukowe i przekłady publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Kontekstach” oraz tomach zbiorowych.

Bibliografia

- Andrew, D.** (1978). *André Bazin*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Ben-Yakov, A., Henson, R. N.** (2018). The Hippocampal Film Editor. Sensitivity and Specificity to Event Boundaries in Continuous Experience. *The Journal of Neuroscience*, 38 (47), ss. 10057-10068. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.0524-18.2018>
- Bindelglass, E.** (2015, 2 grudnia). *Helen Hayes Theater to Receive Interior and Exterior Renovation*. NewYorkYIMBY.com. <https://newyorkyimby.com/2015/12/helen-hayes-theater-to-receive-interior-and-exterior-renovation.html>
- Dayan, D.** (1974). The Tutor-Code of Classical Cinema. *Film Quarterly*, 28 (1), s. 29.
- Debruge, P.** (2014, 27 sierpnia). *Film Review: „Birdman or (the Unexpected Virtue of Ignorance)”*. Variety.com. <https://variety.com/2014/film/reviews/venice-film-review-birdman-or-the-unexpected-virtue-of-ignorance-1201287921/>
- Khoshaba, D.** (2015, 8 lutego). *Film Analysis of „Birdman. The Unexpected Virtue of Ignorance”*. PsychologyToday.com. <https://www.psychologytoday.com/us/blog/get-hardy/201502/film-analysis-birdman>
- Leaf, J.** (2015, 4 stycznia). *How „Birdman” Betrays Raymond Carver: An Untold Story*. Forbes.com. <https://www.forbes.com/sites/jonathanleaf/2015/01/04/how-birdman-betrays-raymond-carver-an-untold-story/#68092674742c>
- McClintock, P.** (2015, 8 stycznia). *Making of „Birdman”: Alejandro G. Iñárritu Recounts Harrowing Experience Behind His First Comedy*. TheHollywoodReporter.com. <https://www.hollywoodreporter.com/news/making-birdman-alejandro-g-inarritu-761407>

- Murphy, M.** (2014, 31 grudnia). *Below the Line: „Birdman” Production design*. The Carpetbagger. <https://carpetbagger.blogs.nytimes.com/2014/12/31/below-the-line-birdman-production-design/>
- Oudart, J.-P.** (1992). *Suture* (tłum. A. Helman). W: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej* (s. 24). Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Prodeus, A.** (2015). *Birdman czyli (nieoczekiwane pożytki z niewiedzy)*. *Kino*, 1, s. 71.
- Romney, J.** (2014, 4 grudnia). *The Tracking Shot: Film-making Magic – or Stylistic Self-indulgence?*. TheGuardian.com. <https://www.theguardian.com/film/2014/dec/04/tracking-shot-film-making-magic-or-stylistic-self-indulgence-birdman>
- Serpa, G.** (2017). „Birdman”: Reality Takes Flight. W: S. Donatelli (red.), *Mercer Street 2017-2018: A Collection of Essays from the Expository Writing Program* (s. 111). New York: New York University College of Arts and Sciences. <https://cas.nyu.edu/content/dam/nyu-as/casEWP/documents/ms2017/serpa.pdf>
- Valkola, J.** (2016). *Pictorialism in Cinema. Creating New Narrative Challenges*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Weisman, A.** (2015, 21 stycznia). *Here’s How „Birdman” Shot That Crazy Scene of Michael Keaton Running in Times Square in His Underwear*. BusinessInsider.com. <https://www.businessinsider.com/how-birdman-shot-times-square-scene-2015-1?IR=T>
- Wróblewski, J.** (2015). *Birdman po europejsku*. *Polityka*, 12, ss. 92-94.

Keywords:

Alejandro González
 Iñárritu;
 Birdman;
 architectonics of
 the theatre;
 architecture;
 New York;
 film editing;
 suture;
 film narrative;
 hippocampus;
 structure of
 the mind

Abstract

Grzegorz Nadgrodkiewicz

Architectonics of the Theatre – Structure of the Film – Nooks of the Mind. New York Passages of *Birdman*

Nadgrodkiewicz presents an analysis of Alejandro González Iñárritu’s movie *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014), offering a reading different than in popular reviews which emphasize the issues of stardom, postmodern irony, film intertextuality or even questions related to the fidelity of adaptation. Starting with a description of the architectonics of New York’s St. James Theatre, which served as a film location for the movie, the author claims that the peculiar claustrophobic dimension of this theatre allowed the director to shape the psychological profile of the main character Riggan Thomson as an actor on the verge of a split personality. Furthermore, Nadgrodkiewicz argues, the architectonics of the theatre presented in *Birdman* should be seen as the reverse of what is symbolized by the architecture of Manhattan and the openness of the space associated with it. An important context of the proposed analysis is also provided by issues related to film editing (including one-shot film), the system of *suture* and the “cinematographic” functions of the human hippocampus.