

# Let's Make a Meta-movie

Metalepsy i inne gry narracyjne Spike'a Jonze'a  
i Charliego Kaufmana

KATARZYNA STATKIEWICZ-ZAWADZKA

Spike Jonze – reżyser tak bezczelny, że w odpowiedzi na pytanie dotyczące jego własnego dzieła wymiotuje przed kamerą<sup>1</sup>. Charlie Kaufman – scenarzysta tak introwertyczny i nieśmiały, że wynajmuje aktora, który zamiast niego uczestniczy w bankiecie prasowym<sup>2</sup>. Czy twórcy o tak różnych osobowościach i tak odmiennym podejściu do świata mogą mieć wspólny cel i spójną wizję artystyczną? Jak to możliwe, by potrafili dojść do porozumienia w kluczowych kwestiach dotyczących produkcji? A jednak wspólnie stworzyli film, a w zasadzie dwa filmy, a jeszcze dokładniej – dyptyk filmowy, który jest nie tylko intrygujący, ale i precyzyjnie, z nadzwyczajną subtelnością skonstruowany.

Pierwszy z tych filmów jest debiutem zarówno Kaufmana, jak i Jonze'a. *Być jak John Malkovich* (1999) opowiada o utalentowanym, acz sfrustrowanym lalkarzu – Craig Schwartz (John Cusack) nie może znaleźć pracy w zawodzie, jego małżeństwo z Lotte (Cameron Diaz) nie daje mu dużej satysfakcji, a coraz gorsza sytuacja finansowa zmusza go do podjęcia pracy w biurze. Przyjmuje posadę w firmie Lester Corp., z siedzibą na „siódmym i pół piętrze” wieżowca Mertina Flemmera na Manhattanie, gdzie sufit jest tak niski, że pracownicy muszą się schylać. Tam też, za szafką z dokumentami, Craig odkrywa przypadkiem małe drzwi prowadzące do ciemnego, wąskiego, lepkiego tunelu, co całkowicie zmienia jego życie. Jak się okazuje, tunel prowadzi do nieświadomości amerykańskiego aktora Johna Malkovicha (John Malkovich): ktokolwiek przejdzie przez portal, zaczyna odczuwać i widzieć to samo, co sławny aktor. Craig opowiada o swym niecodziennym odkryciu pracującej z nim Maxine (Catherine Keener) – kobiecie, która oczarowała go już przy pierwszym spotkaniu – i tworzy z nią spółkę: razem udostępniają za pieniądze portal do Malkovicha. Wszystko jednak się zmienia, gdy Craig postanawia zawładnąć ciałem Malkovicha. Dzięki jego sławie chce spełnić swe marzenia: zostać uznanym lalkarzem i zdobyć Maxine. Ta jednak, jak się okazuje, bardziej niż Craigiem jest zainteresowana jego żoną... Zresztą nie tylko Craig chce zdobyć władzę nad ciałem Malkovicha, taki cel ma również dr Lester (a właściwie kapitan Mertin w ciele dr. Lestera), właściciel firmy Lester Corp. Jest to jego sposób na nieśmiertelność – przechodzi z jednego ciała do drugiego, młodszego; teraz, wraz z grupą przyjaciół, musi wejść do portalu Malkovicha w dniu czterdziestych czwartych urodzin aktora, tuż przed północą...

Zaraz po premierze filmu Charlie Kaufman dostał zlecenie na napisanie scenariusza na podstawie bestsellerowej książki Susan Orlean *Złodziej orchidei*. Powieść nie bardzo się do tego nadawała – to raczej realistyczny reportaż bez wyraźnie zarysowanej fabuły – mimo to Kaufman postanowił stworzyć wierną wobec orygi-

nału adaptację. Chciał zrobić film o ludziach odkrywających własne pasje, co według niego jest sensem książki Orlean. Długo jednak nic mu się nie udawało; jak potem wspominał, gdyby nie wziął zaliczki, to pewnie by zrezygnował z projektu<sup>3</sup>. Przytłoczony terminami i sukcesem poprzedniego filmu zaczął przejawiać oznaki depresji. W końcu zrezygnował z pierwotnych założeń i napisał scenariusz o własnych zmaganiach z adaptacją książki, który potem przeniósł na ekran Spike Jonze. W *Adaptacji* (2002) fakty związane z powstawaniem zarówno książki Susan Orlean, jak i scenariusza Kaufmana przeplatają się z wątkami fikcyjnymi. Kaufman opisuje prawdziwe problemy z adaptacją książki, ale w filmie w ich rozwiązaniu pomaga mu nieistniejący w rzeczywistości brat bliźniak, Donald. Bracia śledzą Susan Orlean i odkrywają, że łączy ją romans z Johnem Laroche, bohaterem reportażu. Para ta jednak, odkrywszy, że jest obserwowana, postanawia schwytać podglądaczy, by zapobiec ewentualnym plotkom, które mogłyby zaszkodzić reputacji Orlean. Zaczyna się dramatyczny pościg po bagnach rezerwatu na Florydzie, podczas którego ginie Donald. Po tych traumatycznych przeżyciach Charlie wreszcie jest w stanie dokończyć swój scenariusz.

Jonze i Kaufman sprytnie wykorzystują w swoim dyptyku filmowym przyzwyczajenie widzów do wyraźnego oddzielenia w narracji sfery ekstra- i intratekstualnej<sup>4</sup>. Angażują widzów w grę polegającą na pozornym mieszananiu rzeczywistości z fikcją, i to na wielu poziomach równocześnie. *Być jak John Malkovich* i *Adaptacja* tworzą wspólnie zawiłą konstrukcję, która prowokuje widza i ludzi go, mnożąc i przeplatając różne poziomy fikcji oraz pozornej rzeczywistości, problematyzując status zarówno filmowej diegezy<sup>5</sup>, jak i rzeczywistości empirycznej.

### **John Malkovich: osoba, aktor, wizerunek, postać**

Oglądając pierwszy wspólny film Jonze'a i Kaufmana, w którym jedną z głównych postaci jest aktor John Malkovich grany przez aktora Johna Malkovicha, widz może zadawać sobie pytanie, które zadaje sobie również filmowy Craig: „Czy Malkovich jest Malkovichem?” Ogólnie rzecz ujmując, pytanie bohatera filmu dotyczy ludzkiej (intradiegetycznej) egzystencji, ale odnosi się także – na poziomie już nie fabuły, lecz całej struktury filmu – do statusu narracyjnego filmowego Malkovicha. Czy na ekranie widzimy samego aktora, czy jedynie postać, którą z aktorem łączą pewne charakterystyczne cechy, jak zawód i nazwisko?

Kluczem do tego zagadnienia może być w filmie scena, w której Malkovich sam przechodzi przez portal prowadzący do jego nieświadomości. Jej waga zostaje zresztą podkreślona przez fakt, że właśnie do niej odnosi się początek *Adaptacji*: filmowego Kaufmana (Nicolas Cage) poznajemy w chwili, gdy obserwuje toczące się na planie filmu *Być jak John Malkovich* przygotowania do realizacji tejże sceny. Okazuje się zatem, że w tej szczególnej sytuacji (Malkovich w Malkovichu) dotychczasowa zasada przestaje obowiązywać. Inni, przekraczając magiczne drzwi, wchodzili do Malkovicha i przez piętnaście minut widzieli, słyszeli i czuli to, co on. Gdy jednak to „właściciel nieświadomości” sam do niej wkracza, znajduje się nagle w świecie, gdzie wszyscy wyglądają „jak Malkovich”, a jedynym możliwym wyrazem do wypowiedzenia czy napisania jest „Malkovich”. Malkovich nie może więc stać się samym sobą; gdy próbuje to zrobić, burzy strukturę, której funkcjonowanie pozwalało innym wchodzić do jego nieświadomości.

Sytuacja ta opisuje niewątpliwie kluczowy problem statusu ontologicznego postaci filmowej: przypomina, że obie granice, indywidualnej świadomości i fikcji, są z zasady nieprzekraczalne. Tak samo jak w fabule, czyli na poziomie filmowej diegezy, Malkovich nie może stać się „samym sobą”, tak też aktor nie może zagrać samego siebie, nie może „być sobą” na ekranie. Rzeczywistość empiryczna i fikcja to dwa światy radykalnie od siebie oddzielone i wszystkie postacie filmowe należą do świata fikcji. Łącznie z Johnem Malkovichem. Nawet jeśli widzom wydaje się on ludzako podobny do Johna Malkovicha zamieszkującego ich własny świat <sup>6</sup>.

A jednak to, co niemożliwe, jest wyobrażalne. Wprawdzie postacie świata fikcji nie wiedzą i nie mogą wiedzieć, że są wytworem nadrzędnej w stosunku do nich instancji narracyjnej, ale – jak pokazują liczne przykłady filmowe <sup>7</sup> – te hermetyczne granice hierarchicznie powiązanych poziomów narracyjnych bywają jednak przekraczane i to w obydwie strony. Odnoszącą się do tej sytuacji figurę stylistyczną Genette nazywa metalepsą: ekstradiegetyczny narrator (lub jej odbiorca, *narratee*) może się znaleźć wewnątrz diegezy opowiadanej właśnie historii, zaś postać intradiegetyczna – w świecie hipodiegetycznym <sup>8</sup>. Czy więc na tej samej zasadzie aktor grający jakąś postać również może przeniknąć do świata diegezy? Podobieństwo tych sytuacji jest jednak fałszywe: narrator, także narrator ekstradiegetyczny, nie należy wcale do świata rzeczywistego – jest wprawdzie przypisany do wyższego poziomu narracji niż opowiadana historia, ale pozostaje elementem intratekstualnym. Empirycznego Malkovicha nie możemy więc porównywać z ekstradiegetycznym narratorem, ale ewentualnie z empirycznym autorem – obaj są częścią świata pozatekstowego i w żaden racjonalny sposób nie da się uzasadnić ich realnej obecności na poziomie intratekstualnym.

Aktor nie może zatem wcielić się w samego siebie. Podobnie jak autor (nawet autor autobiografii) nie jest biorącym udział w akcji, homodiegetycznym narratorem. Jak pisze Tzvetan Todorov: *Z chwilą gdy podmiot wypowiedzania staje się podmiotem wypowiedzi, nie jest to już ten sam podmiot, który mówi. Mówić o sobie, znaczy to nie być już tym samym sobą* <sup>9</sup>. Na podobnej zasadzie – także grać „siebie” znaczy być już kimś innym. Nie da się pominąć samego aktu odgrywania roli, bowiem – także w filmie – musielibyśmy uznać postać filmową za osobę rzeczywistą (Todorov: *Zdarzenia w żadnym wypadku nie mogą opowiadać się same; akt werbalizacji jest nieredukowalny. W przeciwnym razie doszłoby do pomieszenia ja z prawdziwym podmiotem wypowiedzania opowiadającym książkę* <sup>10</sup>).

Choć więc Malkovich-postać filmowa zachowuje wiele cech Malkovicha-osoby empirycznej, nie jest z nią tożsama. Todorov pisze dalej: *W powiedzeniu „on biegnie” chodzi o niego, o podmiot wypowiedzi, i o mnie, o podmiot wypowiedzania. W zdaniu „ja biegnę” wypowiedziany podmiot wypowiedzania wsuwa się pomiędzy obu, przejmując od każdego częśćkę ich poprzedniej treści i nie powodując przy tym całkowitego ich zaniku: przeciwnie, doprowadza do ich wyłonienia. Albowiem istnienie jego i mnie jest nienaruszalne: to „ja”, które biegnie, nie jest tym, które wypowiada. „Ja” nie sprowadza dwóch do jednego, ale z dwóch robi trzech* <sup>11</sup>. Także John Malkovich, podejmując się zagrania Johna Malkovicha, nie łączy osoby, którą jest, z postacią, którą gra. Pomiędzy Malkovichem-osobą a Malkovichem-postacią jest Malkovich-aktor; tak jak między autorem a opisywanym w pierwszej osobie bohaterem stoi narrator. Między osobą a postacią trzeba przejść proces odgrywania roli, tak jak od autora do bohatera prowadzi proces opowiadania.



*Być jak John Malkovich*, rež. Spike Jonze (1999)

Zgodnie zatem z tym podejściem John Malkovich, którego widzimy w filmie, znajduje się na tym samym poziomie narracyjnym (i ontycznym), co wszystkie inne postacie i należąc całkowicie do świata fikcji, nie ma z realnym Malkovichem nic wspólnego – poza wyglądem, zawodem i nazwiskiem. Z drugiej strony – zacytujmy znowu Todorova – *Błędem jednakże byłoby również odrywać całkiem tego narratora od autora implicytnego i ujmować go tylko jako jedną z wielu postaci*. Nie można przecież zignorować sposobu, w jaki postać ta jest postrzegana przez widzów. Dlatego Todorov rozważa problem związku literatury z pozaliterackimi faktami, traktując opinię publiczną jako jedno z kryteriów oceny prawdopodobieństwa dzieła, które jest *stosunkiem łączącym (...) wypowiedź z tym, co jej odbiorcy uważają za prawdziwe*. Nawet jeśli to, co w mniemaniu publiczności jest prawdą, nie jest jednocześnie rzeczywistością, *lecz tylko jeszcze jedną, bo trzecią, niezależną od utworu wypowiedzią*<sup>12</sup>.

Choć więc „tak naprawdę” Malkovich jako postać filmowa nie jest Malkovichem-empiryczną osobą, w potocznej opinii widzów postać filmowa jest tożsama z osobą, a przynajmniej pokrywa się z jej publicznym wizerunkiem. Oczywiście duży wpływ na publiczny wizerunek Johna Malkovicha mają role filmowe, w jakich jest obsadzany, a gra on najczęściej dziwaków, ludzi opętanych, chorych umysłowo, wprawnych uwodzicieli kobiet. Także w życiu prywatnym zachowuje się dość nietypowo dla gwiazd: unika rozgłosu, ogranicza swoje kontakty z prasą (nie ma swojego rzecznika), pozostając na uboczu głównego nurtu przemysłu filmowego (interesuje się na przykład wspieraniem produkcji niezależnych). Z tych okoliczności, oraz z nielicznych wywiadów, jakich udzielił, wyłania się zatem obraz osoby ekscentrycznej, trochę aroganckiej, zblazowanej, mało towarzyskiej, lekko zdziwaczałej. Bohater filmu odznacza się wszystkimi tymi cechami, jest więc odbiciem potocznej opinii o Johnie Malkovichu, dzięki czemu widzowie uznają go po prostu za Johna Malkovicha (nawet jeśli sam aktor twierdzi, że nic go nie łączy z „osobą nazywaną Johnem Malkovichem”)<sup>13</sup>. Zgodnie zaś z tym, co pisał Todorov, opinia publiczna jest „trzecim” światem: ani rzeczywistym, ani fikcyjnym. Publiczność nie widzi ani osoby, ani postaci, gdyż po dwóch stronach granicy znajduje się z pozoru to samo: publiczny wizerunek Johna Malkovicha. W świecie pozatekstowym – wykreowany przez media, w świecie intradiegetycznym – przez aktora.

Do Malkovicha jako osoby empirycznej, Malkovicha jako aktora i Malkovicha jako postaci filmowej dołącza więc jeszcze Malkovich jako osoba publiczna, czyli jego publiczny wizerunek. Każda z tych „modalności” przynależy do innego świata i ma inne funkcje, ale wszystkie są ze sobą powiązane. Malkovich-osoba wydaje się w pierwszej chwili instancją nadrzędną w stosunku do wizerunku publicznego, na którym z kolei wzorowana jest grana przez aktora postać w filmie Jonze’a i Kaufmana. Jednak różnica między osobą empiryczną a wizerunkiem publicznym jest zazwyczaj pomijana, wskutek czego osoba, wizerunek i postać filmowa zlewają się w jedno. Dlatego właśnie w wielu recenzjach można przeczytać, że w *Być jak John Malkovich* „Malkovich gra samego siebie”. Twórcy filmu zaznaczyli jednak tę niepełną tożsamość: żywy Malkovich nosi imiona John Gavin, podczas gdy filmowy – John Horatio. Tak więc Malkovich nie gra Malkovicha, tylko John Gavin gra Johna Horatio. Postać filmowa nie odwzorowuje prawdziwego Malkovicha, tylko „ideę”, jaka funkcjonuje w społeczeństwie. Różnica między Gavinem a Horatio była podobno bardzo klarowna podczas pracy na planie filmowym, kiedy

Jonze instruował Malkovicha: *nie sądzę, żeby Malkovich zrobił to w ten sposób*<sup>14</sup>. Zmiana drugiego imienia nie tylko odróżnia osobę i postać, ale też odnosi się do charakteru tej różnicy. Drugie imię Malkovicha nie jest powszechnie znane – nie wszyscy o nim wiedzą, tak jak o Malkovichu-osobie, czyli o sferze prywatności, której John Malkovich broni przed mediami. Osobę, wizerunek i postać łączy zatem jedynie twarz, imię i nazwisko. „Postać” różni się jednak drugim imieniem, gdyż poza powierzchownością nie ma nic wspólnego z „osobą”, ukazuje jedynie powszechnie znane jej cechy, pomijając to, co osobiste.

Twórcy filmu zaznaczają więc różnicę między osobą i publicznym wizerunkiem, ale robią to bardzo dyskretnie. Skrzętnie i sprytnie za to wykorzystują ów powszechnie znany wizerunek Malkovicha w swoim procederze zacierania granic oddzielających poziomy narracyjne. Obraz aktora oczywiście nie jest prawdziwy, ale za prawdziwy uważają go widzowie. Można się zresztą domyślać, że jednym z powodów, dla których to właśnie John Malkovich stał się bohaterem filmu, jest unikanie przez niego rozgłosu i niechęć do mówienia o życiu prywatnym – postawa ta jest przyczyną dużej rozbieżności między nim a jego wizerunkiem. Kaufman wspomina, że zanim jeszcze Malkovich przeczytał scenariusz filmu i pojawiła się szansa, by w nim zagrał, razem z Jonze'em próbowali wyobrazić sobie w tej historii innego aktora, jednak żaden do niej nie pasował tak dobrze jak on<sup>15</sup>. Opinia potoczna, owa „trzecia wypowiedź” Todorova, przysłania oczywistość pewnych podziałów i pozwala autorom filmu balansować między rzeczywistością a fikcją, a przynajmniej sprawiać wrażenie, jakby balansowali.

Gra z wizerunkiem Malkovicha ma na celu wywołanie w odbiorcy wrażenia, że widzi on na ekranie postać empiryczną, równie realną, jak sama publiczność. Zabieg ten można interpretować jako zaskakującą, a w zasadzie niemożliwą formę metalepsy, przeniesionej na wyższy hierarchicznie poziom: transgresja zachodząca zwykle między różnymi poziomami intratekstualnymi dokonuje się tutaj (na oczach widzów, wbrew logice i fizyce) między tekstem filmowym i sferą pozatekstualnej rzeczywistości.

Pisząc o metalepsie, Gérard Genette przytacza cytaty z Borgesa piszącego o Don Kichocie, który czyta książkę o swoich własnych przygodach. W sytuacji tej Don Kichot jest w tekście Borgesa równocześnie *c z y t e l n i k i e m* na poziomie intradiegetycznym i *p o s t a c i ą* na poziomie metadiegetycznym, czyli na poziomie książki w książce (hipodiegeza w terminologii Bal). Według Borgesa sytuacja ta niepokoi nas jako czytelników, gdyż *takie interwencje sugerują, że skoro bohaterowie jakiejś fikcji mogą być jej czytelnikami czy widzami, to my, jej czytelnicy czy widzowie, możemy równie dobrze być fikcją*<sup>16</sup>. Metalepsa konstruowana w *Być jak John Malkovich* niejako spełnia te obawy: oto ktoś należący bez wątpienia do naszego świata jest jednocześnie bohaterem świata w pełni fikcjonalnego. Dlatego zabieg autorów filmu zmusza widzów do namysłu nie tylko nad statusem ontycznym Johna Malkovicha, ale również nad samym stosunkiem fikcji do rzeczywistości.

### ***Złodziej orchidei i Być jak John Malkovich jako hipodiegezy***

*Złodziej orchidei*<sup>17</sup>, książka Susan Orlean, dziennikarki „The New York Times”, łączy opis postaci Johna Laroche'a, hodowcy orchidei oskarżonego o kłusownictwo, jego historii i pasji, z osobistymi refleksjami autorki. Dzieło nie ma zwartej

fabuły i prawie brak w nim akcji. Najważniejsze są tu rozważania dotyczące ludzkich marzeń, pragnień i rozczarowań, jakie towarzyszą dążeniu do ich spełnienia. W *Adaptacji* książka ta pojawia się pod dwiema postaciami: wizualnie, jako publikacja, oraz w formie fragmentów tekstu przytaczanych przez bohaterów filmu: przez Cage'a, który książkę czyta, lub przez Meryl Streep, która ją pisze lub o niej myśli<sup>18</sup>.

Książka *Złodziej orchidei* w *Adaptacji* (element intradiegetyczny) wygląda niemal dokładnie tak samo jak oryginał (element ekstratekstualny): ma granatową okładkę z białą orchideą pośrodku. Na potrzeby filmu jednak trzeba było przygotować specjalną jej wersję – najbardziej oczywistą różnicą jest zdjęcie na skrzydełku okładki, w które Cage wpatruje się, szukając inspiracji: zamiast rzeczywistej Orlean przedstawia ono Meryl Streep. Inne jest także jej zakończenie: fragment użyty w filmie jako ostatnie zdania książki w rzeczywistości znajduje się w środku powieści<sup>19</sup>.

Przytaczane w *Adaptacji* fragmenty są tekstem osadzonym (*embedded*)<sup>20</sup> w diegzie filmu, czyli w fikcyjnej rzeczywistości, której elementem jest sama książka. Bez względu na to, czy cytaty pojawiają się jako wewnętrzny monolog Meryl Streep (etap tworzenia), czy Nicolasa Cage'a (etap odbioru), odnoszą się do poziomu podrzędnego w stosunku do świata przedstawionego w *Adaptacji* – ich treść to diegeza drugiego stopnia, czyli hipodiegeza. Zauważmy jednak, że „te same” fragmenty istnieją również w świecie ekstratekstualnym – każdy z nas może je sobie przeczytać w „prawdziwej” książce Susan Orlean – czyli na tym samym poziomie, co film Jonze'a. *Adaptacja* i *Złodziej orchidei* istnieją więc empirycznie jako dwa niezależne dzieła i dwie narracje tworzące dwie odrębne diegezy. Ale nie można też zapominać, że prawdziwa książka ma w rzeczywistości kluczowe znaczenie dla powstania filmu – w końcu to na jej podstawie został napisany scenariusz. Po stronie ekstratekstualnej zatem dzieło Orlean jest pierwotne w stosunku do dzieła Kaufmana; po stronie intratekstualnej – to filmowa diegeza jest nadrzędna w stosunku do książki. *Złodziej orchidei*, w momencie kiedy przekracza granice świata przedstawionego w *Adaptacji*, jako hiponarracja stanowi istotny element fabuły, ale nie jest już jej warunkiem przyczynowym.

Ale oczywiście to nie książka Orlean przenika z jednego świata do drugiego. Jej status w świecie intradiegetycznym *Adaptacji* dość dokładnie przypomina problem, jaki mamy z Johnem Malkovichem w *Być jak John Malkovich*. By sprawę jednak jeszcze bardziej skomplikować, poza książką Orlean do świata przedstawionego w *Adaptacji* zostaje włączony też poprzedni film Jonze'a i Kaufmana. Jest on jednak pokazany inaczej niż książka: nie mamy tu do czynienia z gotowym dziełem lub jego fragmentami, dowiadujemy się bowiem o nim jedynie z dotyczących go rozmów. Ale zarazem – podobnie jak jesteśmy świadkami procesu twórczego Susan Orlean, tak też w wypadku filmu widzimy ekipę przy pracy podczas jego realizacji. Dokładnie w dwóch scenach *Adaptacji* zostaje pokazany plan filmu *Być jak John Malkovich*, gdzie aktorów i realizatorów poddano podobnemu zabiegowi, co *Złodzieja orchidei* i Johna Malkovicha. W *Adaptacji* nie oglądamy więc rzeczywistych ujęć kręconych podczas realizacji *Być jak John Malkovich* – na potrzeby filmu odtworzono jedynie scenografię i kazano ludziom grać (udawać), że nagrywają coś, co (w pewnym sensie) już dawno zostało nagrane. W ten sposób diegeza filmu *Być jak John Malkovich* nie zlewa się z diegezą filmu *Adaptacja*,



*Adaptacja*, reż. Spike Jonze (2002)



ale staje się (niejako) hipodiegezą o charakterze „fikcji” w stosunku do intradiegetycznej „rzeczywistości”, w której funkcjonuje Cage jako autor scenarzysty. Ale przez obsadzenie w roli twórców filmu ludzi, którzy rzeczywiście przy nim pracowali (łącznie z Johnem Malkovichem), znowu tworzy się iluzja, że zostały przekroczone granice fikcji. Dzięki temu, że w tej quasi-rzeczywistej scenerii pojawia się Nicolas Cage, grana przez niego postać (a właściwie dwie postacie) wydaje się bardziej realna.

Warto jednak wspomnieć, że choć autorzy dokładają starań, by uprawdopodobnić fikcyjnego bohatera, nadać mu pozór realności, to zarazem puszczają do publiczności oko, bo obraz łysiejącego, niechlujnego mężczyzny z lekką nadwagą niezupełnie przystaje do wizerunku prawdziwego Charliego Kaufmana.

### Donald Kaufman – postać przekraczająca ramy filmu

Kaufman i Jonze intensyfikują w swoim filmie pozór rzeczywistości empirycznej, nie tylko przenosząc elementy ekstratekstualne na poziom intratekstualny, ale również symulując ruch w przeciwną stronę: wydaje się, że świat fikcyjny wychodzi poza swoje ramy.

Charlie Kaufman w rzeczywistości nie ma brata bliźniaka – Donald Kaufman istnieje tylko w świecie filmowej fikcji. Mimo to twórcy uwzględniają go w napisach końcowych jako współscenarzystę. Kaufman chętnie opowiadał w wywiadach anegdotę o tym, jak to producent filmu Edward Saxon, doczekawszy się wreszcie scenariusza, zadzwonił rozwścieczony i zażądał wyjaśnień dotyczących współscenarzysty, którego imię widniało na skrypcie, bo przecież zgodnie z umową autor miał być jeden <sup>21</sup>. Zresztą także na okładce płyty DVD możemy przeczytać: *scenariusz: Charlie Kaufman i Donald Kaufman*, a także, o Donaldzie: *Rodzony brat Charliego. Praca nad „Adaptacją” jest jego debiutem filmowym*. Przywodzi to na myśl tablicę umieszczoną na budynku przy ulicy Krakowskie Przedmieście 4/6: *W tym miejscu stał dom, w którym mieszkał w latach 1878-79 Stanisław Wokulski, postać powołana do życia przez Bolesława Prusa w powieści „Lalka”, uczestnik powstania 1863 roku, były zesłaniec syberyjski, obywatel M. St. Warszawy, filantrop i uczony urodzony w 1832*. Jak pisze Tomasz Swoboda w artykule na temat narracyjnej metalepsy: *czytając ten napis – ledwie parę kroków oddalony od innych jemu podobnych, tyle że dotyczących realnych postaci – trudno oprzeć się wrażeniu, że doszło tu do dziwnego zbliżenia fikcji i rzeczywistości, że nadanie powieściowemu bohaterowi statusu postaci historycznej jak gdyby nadwyręża nasze poczucie realności* <sup>22</sup>. W wypadku Kaufmana brakuje choćby informacji *postać powołana do życia przez...* Jednak za szczyt impertynencji można uznać fakt, że obaj bracia zostali nominowani do Oscara – za najlepszy scenariusz adaptowany – i nazwisko Donalda Kaufmana odczytano podczas gali oscarowej w 2002 roku.

Oczywiście, wbrew umiejętnie kreowanemu wrażeniu, nie może być mowy o jakimkolwiek „rzeczywistym” przekroczeniu czy też przerwaniu granic fikcji. Przy takiej ekspansji elementów filmu w świat zewnętrzny to jedynie *umowna przestrzeń artystyczna zmienia (...) swoje granice, same te granice natomiast w żaden sposób nie są naruszane* <sup>23</sup>. Mimo że Donald i Charlie figurują obok siebie w napisach filmowych, pierwszy z nich wcale nie ożywa, pozostając jedynie postacią filmową, drugi zaś – nadal jest prawdziwym człowiekiem. Chodzi jedynie

o to, że fikcja stworzona przez Kaufmana i Jonze'a nie daje się zamknąć w granicach filmu – sfera diegezy zostaje częściowo wyprowadzona poza narrację, która ją stworzyła. Czołówka i napisy końcowe zazwyczaj stanowią wyraźną granicę dzieł filmowych, ich ramę oddzielającą świat ekstradiegetyczny od intradiegetycznej fikcji: napisy „zdradzają”, że przedstawieni w filmie bohaterowie byli jedynie postaciami granymi przez aktorów, a cała historia – wymyślona przez scenarzystę. Tym samym rama *należy do przestrzeni zewnętrznego widza*<sup>24</sup>. W *Adaptacji* jest inaczej: fikcja jest obecna również w miejscu ramy – jako Donald Kaufman. Napisy nie są więc wyraźnym rozgraniczeniem dwóch poziomów, ale łączą elementy leżące po obu stronach granicy między fikcją a rzeczywistością.

Inna kategoria, którą możemy się posłużyć przy interpretacji granic filmowej diegezy, to „paratekst” (do którego zaliczają się „periteksty” i „epiteksty”) – pojęcie ukute przede wszystkim do opisu literatury, ale (zgodnie z przekonaniem samego Genette'a, który je zaproponował) da się je poszerzyć także na inne sztuki, jak muzyka, plastyka czy film<sup>25</sup>. Otóż określa ono wszystko, co otacza książkę albo się na nią składa, ale nie jest jej narracją: czcionka, tytuł, okładka, wstęp, recenzje, wywiady z autorem... Wszystkie te elementy poszerzają pole tekstu, wpływają na jego oddziaływanie i nie pozostają bez znaczenia dla sposobu odczytania. Zgodnie z tą koncepcją napisy końcowe możemy określić mianem „peritekstu”, czyli paratektu umieszczonego w tekście, którego dotyczy. Jest on elementem należącym równocześnie do dzieła i rzeczywistości empirycznej, a także stanowiącym granicę między nimi. Jest czymś, co zarówno łączy ze sobą dwa poziomy, jak i je rozdziela; to rodzaj niezdefiniowanej strefy między wnętrzem dzieła a jego zewnętrżnością<sup>26</sup>. Tak właśnie jest w przypadku napisów filmu *Adaptacja*: należą one jeszcze do przestrzeni filmu, ale stanowią także jego granicę i sygnalizują przejście do zewnętrznej rzeczywistości, a nawet już do niej należą, gdyż odnoszą się do postaci empirycznych.

### Film połykający własny ogon

W *Adaptacji* są przedstawione dwa procesy twórcze: pierwszy to Streep pisząca książkę, drugi – Cage układający scenariusz filmowy na podstawie tejże książki. Powstanie *Złodzieja orchidei* jest chronologicznie wcześniejsze i stanowi warunek powstania scenariusza (gdyby nie książka, nie byłoby jej adaptacji). Choć w porządku czasu diegetycznego oba wątki są od siebie oddalone, w czasie ekranowym obserwujemy je równolegle. Między tymi dwiema historiami są przerzucone pomosty: ten sam cytat z książki rozpoczyna dochodzący spoza kadru głos Meryl Streep, kończy zaś głos Nicolasa Cage'a. W tekście nie ma pauzy, zostaje zachowany tok myśli, zmienia się tylko towarzyszące mu ujęcie i wypowiadający głos. Widz jest zatem świadkiem jednoczesnego w czasie ekranowym tworzenia i odtwarzania książki: czynności, które powinny następować kolejno po sobie, zostają przedstawione symultanicznie.

Coś podobnego dzieje się też ze scenariuszem *Adaptacji*: w tym samym (ekranowym) czasie, gdy Nicolas Cage zмага się z jego pisaniem (na podstawie książki *Złodziej orchidei*), publiczność już ogląda film, który powstał na jego podstawie i który opowiada o mękach twórczych scenarzysty. Czy można tu wskazać jakiś definitywny punkt odniesienia? Te zapętłające się poziomy narracji najlepiej ob-

razuje ostatnia scena filmu: Nicolas Cage planuje zakończenie pisanego przez siebie scenariusza, które dokładnie pokrywa się z tym, co widz aktualnie obserwuje na ekranie: po spotkaniu z Amelią Cage wsiada do samochodu, a spoza kadru słychać jego głos: *Jadę do domu, wiem, jak skończyć scenariusz teraz: (...) Kaufman wraca do domu po spotkaniu z Amelią pełen nadziei, jak nigdy dotąd. Podoba mi się... Niezłe*. W trakcie tej narracji samochód wyjeżdża z parkingu. Jako widzowie ulegamy wrażeniu, że scenariusz i film zlały się w tej scenie w jedność.

Mamy tu do czynienia z narratorem homodiegetycznym, należącym do świata, o którym opowiada, a opisywana przez niego historia rozgrywa się dokładnie w momencie jej opisywania. Taka symultaniczna narracja<sup>27</sup>, niedająca się odróżnić od diegezy, zgodnie z prawami logiki implikuje nieznaną przez narratora dalszych losów: nie może on wiedzieć, jak właśnie teraz dziejące się i opowiedane przez niego zdarzenia się skończą. Zamiast obserwować diegezę z poziomu ekstradiegetycznego, narrator widzi ją z jej wnętrza, z poziomu intradiegetycznego. Ale scena ta tworzy zarazem pętlę, bowiem widzowie wiedzą przecież, co będzie dalej: powstanie film opowiadający o twórczych zmaganiach scenarzysty, które doprowadzą do powstania filmu o tych właśnie zmaganiach... Historia ta nie ma końca, tylko wciąż się odnawia, jak wąż Uroboros, który bez końca zjada swój ogon, odradzając się jednocześnie, by móc dalej pożerać samego siebie.

Ta sama scena uświadamia widzom, że przedstawiona historia rozgrywa się na kilku poziomach równocześnie. Narracja z jednej strony opisuje wydarzenia będące właśnie w toku, z drugiej przenosi je od razu w sferę hipodiegezy, czyli do scenariusza pisanego przez Cage'a. Autor scenariusza (narrator filmu), należący do świata realnego (diegetycznego), jest twórcą narracji, która zmienia go w jedną z postaci poziomu fikcyjnego (hipodiegetycznego). Postać *Adaptacji*, jej narrator, autor scenariusza w niej pisanego i bohater tego scenariusza zlewają się w jedno. Ta sama historia rozgrywa się jednocześnie na poziomie narracji, diegezy i hipodiegezy i na wszystkich tych poziomach jest obecny Charlie Kaufman: tworzy się klasyczny efekt *mise-en-abyme*, „obrazu w obrazie”<sup>28</sup>. Do wszystkich tych poziomów intratekstualnych trzeba zresztą dołączyć jeszcze poziom ekstratekstualny, gdzie oczywiście także spotkamy Charliego Kaufmana, scenarzystę filmu *Być jak John Malkovich*, który miał problemy ze zrealizowaniem zlecenia na adaptację książki Susan Orlean i w efekcie stworzył film o procesie tworzenia tego scenariusza.

Zgodnie ze słowami Roberta McKee (guru scenopisarstwa doradzający Cage'owi), *od ostatniej sceny zależy cały film*. W *Adaptacji* finałowa scena rzeczywiście ma kluczowe znaczenie dla filmu, ponieważ stanowi „zszywkę” wszystkich poziomów narracji: właśnie w tej scenie zapętlą się cała filmowa historia.

### Wszechfikcja metafilmów

Jonze i Kaufman w obu swoich filmach chętnie mieszają języki filmowe, wprowadzają najrozmaitsze sprzeczności i antynomie – realny świat przenika do wnętrza diegezy, diegeza wykracza poza swe ramy, postacie o różnym statusie ontologicznym spotykają się na tym samym poziomie narracji itd., itd. Wszystko zaś po to, by utrudnić życie widzowi i zakwestionować jasne podziały, do których jest przyzwyczajony: *Być jak John Malkovich* i *Adaptacja* wspólnie tworzą skomplikowaną konstrukcję, w której trudno wytyczyć granice między fikcją a światem rzeczy-

wistym. Choć trzeba też podkreślić, że granice te i zasada ich nieprzekraczalności nie zostały po prostu zniesione (byłaby to magia i to nawet nie tylko magia kina), lecz jedynie zatarte, a przez to – przez tworzenie pozoru rzeczywistości świata przedstawionego – sproblematyzowane.

Owa gra, którą prowadzą Jonze i Kaufman, obejmuje, jak wspominałam, również towarzyszące filmom wydarzenia. Zazwyczaj wywiady lub wypowiedzi towarzyszące przyznaniu nagród (w terminologii Genette'a byłyby to epiteksty jako inny rodzaj paratekstów), podobnie jak napisy końcowe (periteksty), demaskują i tak oczywistą fikcyjność świata przedstawionego w filmach, ujawniając kulisy produkcji, zamiary twórców, stanowią strefę wpływu twórcy czy recenzenta na odbiorców, dostarczają widzom wskazówek interpretacyjnych. Mają zatem wartość promocyjną, ale i dokumentacyjną. Wywiady na przykład można uznać za rodzaj reportażu, narracji bez fabuły (diegezy) – przedstawiają „realny” świat, przyjmują zatem to samo, co widz, pole odniesienia. Jonze i Kaufman łamią jednak tę konwencję. Na płycie DVD z filmem *Być jak John Malkovich* znajdziemy na przykład dodatek określony jako wywiad z reżyserem, w którym jednak Jonze, kierując samochodem, nie daje żadnej konkretnej odpowiedzi na postawione mu pytania, na koniec zaś pośpiesznie się zatrzymuje, wysiada i wymiotuje. Materiał ten w istocie nie jest więc wywiadem, lecz zainscenizowaną krótką formą fabularną, podszywaną się jednak pod dokument.

Podobnie jest w wywiadach prasowych i komentarzach odautorskich, z których nic – w pewnym sensie – nie wynika; to znaczy, które nie mają przywoicie meta-krytycznego charakteru. Jonze i Kaufman niczego nie chcą tłumaczyć, odwracają pytania, prosząc dziennikarza, żeby sam opisał swoje reakcje, uznają, że każde odczytanie jest poprawne<sup>29</sup>. Nie stronią za to od anegdot dotyczących okoliczności, w jakich powstawały filmy, a zwłaszcza *Adaptacja*. Chętnie opowiadają na przykład o tym, jak to umieścili Donalda na stronie tytułowej skryptu, albo o problemach Charliego podczas pracy nad adaptacją książki Orlean, czyli podkreślają związek ich dzieła z rzeczywistością, a przez to jeszcze mocniej angażują widza w ową przewrotną grę, logiczną łamigłówkę, polegającą na przesuwaniu i zacieraniu granic, do których wszyscy jesteśmy przyzwyczajeni.

W interpretacji *Adaptacji* i *Być jak John Malkovich* kontekst odbiorczy („trzecia rzeczywistość”) jest równie ważny, jak same filmy. Kaufman i Jonze włączają w przestrzeń swych dzieł potoczną wiedzę publiczności. W *Być jak John Malkovich* wykorzystują już istniejący publiczny wizerunek aktora, przy *Adaptacji* sami pracują nad tym, aby rozpowszechnić wiedzę o kryzysie twórczym Kaufmana. Same filmy zatem, każdy z osobna, nie są kompletnymi dziełami (choć i takie odczytanie jest możliwe), łącznie zaś tworzą znaczącą całość, na którą składają się ponadto wszystkie towarzyszące im parateksty oraz wiedza (lub wyobrażenia) widzów. Tak skompilowana i rozbudowana konstrukcja stanowi strukturę panfikcjonalną, czyli taką, która kwestionuje dogmatyczne rozróżnienie na fikcję i rzeczywistość, dąży do obalenia hierarchicznego stosunku między światem empirycznym a pozornym<sup>30</sup>. Struktura panfikcjonalna w przypadku omawianych filmów oznacza dosłownie „wszechfikcję”, fikcję bez granic, rozlewającą się poza zwyczajowo wyznaczone jej ramy i zajmującą nawet miejsce narracji niefikcjonalnej.

Z jednej więc strony granice filmowej fikcji zostają zatarte, trudne do zdecydowanego nakreślenia. Jonze i Kaufman starają się stworzyć konstrukcję przezro-

czystą, wplatając w diegę rzeczywiste postacie i wydarzenia oraz tworząc wrażenie realności tego, co fantastyczne. Ramy filmowe pozornie przestają istnieć, elementy rzeczywistości empirycznej mogą dzięki temu przedostawać się do filmów, a fikcja wydostawać się poza nie.

Z drugiej jednak strony – to oczywiście tylko złudzenie, ale złudzenie zmuszające do refleksji nad istotą fikcji, problematyzujące jej mechanizm. Oba filmy – osobno, ale zwłaszcza razem – można uznać za rodzaj „metaobrazów”, czyli (w terminologii W. J. T. Mitchella) „obrazów o obrazach”, dokonujących samoanalizy, pokazujących to, czym właściwie jest obraz<sup>31</sup>. Dokładniej – w tym wypadku mamy do czynienia ze szczególnego typu „metafilmami” (*metacinematic films*)<sup>32</sup>, skupiającymi się na środkach języka filmowego, które wpłynęły na odbiór dzieła, stworzyły iluzję realności jego świata i przenikalności granic między tym, co rzeczywiste, a tym, co fikcjonalne. Dyptyk Jonze’a i Kaufmana problematyzuje więc własną strukturę narracyjną, kwestionując jej przejrzystość i oczywistość. Nie służy ona już tylko przedstawieniu fabuły, ale w jawny sposób skupia uwagę na samej sobie i zmusza do refleksji nad miejscem, jakie w konstrukcji tej zajmuje sam widz.

### Metafilmowość jako strategia dekonstrukcji

Jonze i Kaufman, tworząc zawiłą panfikcjonalną strukturę narracyjną o cechach autoreferencjalnych, dokonują dekonstrukcji dogmatycznego rozróżnienia na fikcję i rzeczywistość. U podstaw filozoficznej dekonstrukcji leży przekonanie, że w *klasycznej opozycji filozoficznej nie mamy do czynienia z pokojowym współlistnieniem jakiegoś vis-à-vis, ale z mającą charakter przemocy hierarchią. Jeden z terminów kieruje drugim (aksjologicznie, logicznie, itd.), zajmuje wyższe miejsce*<sup>33</sup>. Taką też opozycję stanowi para pojęć rzeczywistość – fikcja: świat empiryczny zajmuje hierarchicznie wyższą pozycję niż literacki świat przedstawiony, obie kategorie wzajemnie się wykluczają, rozdziela je wyraźna granica. Zatem *zdekonstruować opozycję – to wpiervw w danej chwili obalić hierarchię*<sup>34</sup>, co też Jonze i Kaufman właśnie robią, uruchamiając swoją metaleptyczną grę.

Warto jednak przypomnieć, że w dekonstrukcji nie chodzi o *zniszczenie, lecz o zrozumienie, w jaki sposób „skonstruowana” jest pewna całość, o jej w tym celu swoiste odtworzenie*<sup>35</sup>. Jak to obrazowo tłumaczy Derrida, posługując się definicją słownikową: *dekonstrukcja jest pojęciem technicznym, które oznacza – rozbierać maszynę, na przykład po to, by przenieść ją na inne miejsce*<sup>36</sup>. Oczywistość niektórych pojęć sprawia, że przestajemy się nad nimi zastanawiać, przyjmujemy je bezkrytycznie, dlatego celem dekonstrukcji jest odebranie im tej oczywistości i „naturalności”, co skłania do ponownej refleksji. Temu też służy pozorne zaprzeczenie istnienia granic między rzeczywistością a fikcją, które zamiast je likwidować, w istocie skupia na nich wzrok.

Jako wzorcowy przykład procesu dekonstrukcji Jonathan Culler przedstawia Nietzscheańską krytykę przyczynowości<sup>37</sup>. Nietzsche wykazuje, że zasada rządząca związkiem przyczynowo-skutkowym, która uznaje przyczynę za logicznie i chronologicznie pierwszą w stosunku do skutku, nie jest czymś danym, lecz wytworzonym przez człowieka. Gdy poczujemy ból, zaczynamy szukać jego przyczyny, widząc zaś szpilkę, uznajemy ją za źródło bólu. Tworzymy obraz następstwa szpilka – ból, czyli przyczyna – skutek. Tymczasem w percepcji zjawisko to prze-

biega w odwrotną stronę; najpierw czujemy ból, a dopiero potem widzimy szpilkę. Przyczynę dostrzegamy dzięki skutkowi. W rzeczywistości więc to ból jest przyczyną zauważenia szpilki: *przyczyna zostaje wyimaginowana po tym, kiedy nastąpi skutek*<sup>38</sup>. Potem jednak odwracamy porządek percepcji i tworzymy następstwo przyczynowe szpilka – ból: dokonuje się *odwrócenie chronologiczne*<sup>39</sup>.

Rozważania Nietzschego nie prowadzą jednak do zakwestionowania lub prostego odrzucenia zasady przyczynowości. Dokonując dekonstrukcji pary pojęciowej przyczyna – skutek, ten sam filozof odwołuje się do zasady przyczynowości: wykazuje, że ból jest przyczyną dostrzeżenia szpilki i uznania jej za przyczynę<sup>40</sup>. Przeprowadzając zatem krytykę pojęć, dekonstrukcja właśnie nimi się posługuje – tak samo jak Jonze i Kaufman, dekonstruując opozycję fikcji i rzeczywistości.

Między dekonstrukcją przyczynowości Nietzschego a omawianymi tutaj filmami można wskazać jeszcze inne analogie: podobne do Nietzscheańskiego *odwrócenie chronologiczne* dotyczy także związku między filmem a scenariuszem w *Adaptacji*. Tworzenie scenariusza jest zazwyczaj chronologicznie i logicznie uprzednie w stosunku do realizacji i lektury filmu. Para scenariusz – film pozostaje w naszej świadomości w tak samo oczywistym stosunku zależności, jak szpilka – ból, przyczyna – skutek. Jednak w dziele Jonze'a i Kaufmana zależność takich czynności, jak pisanie scenariusza, realizacja filmu oraz oglądanie filmu staje się bardzo problematyczna.

Analogia zachodzi także między strukturą historii przedstawionej w *Adaptacji* a strukturą mechanizmu logicznego opisanego przez Nietzschego. Filmowa historia nie ma końca, wciąż rozgrywa się od początku i na dodatek na różnych poziomach narracyjnych. Ilustrujący to zapętlenie symbol Uroborosa można też odnieść do dekonstrukcji Nietzschego: *częstka świata zewnętrznego, którą sobie uświadamiamy, rodzi się po działaniu wywieranym na nas przez świat wewnętrzny*<sup>41</sup>. Skutek odczuwany przez nas jako pierwszy sprawia, że postrzegamy przyczynę jako przyczynę, ale sam skutek też musi być przez coś wywołany, mieć swoją przyczynę, tylko że w świecie zewnętrznym. Trudno w tej konstrukcji wskazać jednoznacznie źródło przyczynowości, tak jak nie można wskazać wyraźnego początku historii Charliego Kaufmana. Obie pętle łączą też ze sobą różne poziomy: u Jonze'a i Kaufmana – poziomy wewnątrz- i zewnątrztekstowe, opisane przez Nietzschego – świat zewnętrzny z *doświadczeniem wewnętrznym*.

Odwołując się kilkakrotnie do Genette'owskiego pojęcia *metalepsy*, nie mogę zignorować faktu, że mechanizm rządzący *odwróceniem chronologicznym* został określony przez Nietzschego retorycznym terminem *metalepsis*<sup>42</sup>. W ścisłym sensie te dwie *metalepsy* różnią się: Nietzscheańska opisuje proces zastąpienia skutku przyczyną, zaś Genette'owska dotyczy przekraczania (przez narratora, aktora lub odbiorcę narracji) granicy między diegezą a hipodiegezą. Cytowany już Tomasz Swoboda pisze jednak o *dużej drodze, jaką przebyło to pojęcie* oraz o licznych i różnych jego zastosowaniach w historii, przy czym: *Słowo metalepsa wywodzi się z greckiego „metalepsis”, które odnosiło się do wszelkiego rodzaju zamian (...). Metalepsa była (...) u zarania synonimem metonimii i metafory*<sup>43</sup>. Ujmując więc rzecz bardzo ogólnie, to właśnie zamiana jest podstawą *metalepsy* w każdym jej znaczeniu; w narratologii – zamianie ulega perspektywa postaci lub narratora, który uległ *metalepsie*, u Nietzschego – skutek jest zastępowany przez przyczynę.

Nie możemy zatem między tymi pojęciami postawić znaku równości. Metalepsa Nietzschego jest zbliżona do mechanizmu metonimii, która *przesuwa znaczenia z jednego przedmiotu na inny, będący z nim w pewnej zależności (...) porządkuje wypowiedź, łącząc rzeczy w ciągi przestrzenne i czasowe, dokonując przesunięć w obrębie danej dziedziny*<sup>44</sup>. Metalepsa w rozumieniu Genette'a bliższa jest z kolei metaforze, która *łączy jedną dziedzinę z inną*,<sup>45</sup> a także oryginalnemu znaczeniu słowa. Za pomocą tak rozumianej metalepsy można zatem osiągnąć złudzenie łączenia dwóch różnych światów. John Malkovich oglądany w filmie *Być jak John Malkovich* przypomina widzom Johna Malkovicha ze świata empirycznego. Jedna osoba łączy dwa różne porządki. Znamienne zresztą w tym kontekście okazują się polskie nazwy omawianych figur stylistycznych: zamiennia i przenośnia<sup>46</sup>. Najkrócej rzecz ujmując, metalepsa Nietzschego polega na zamianie skutku na przyczynę, metalepsa narratologiczna – na przeniesieniu postaci z jednego poziomu narracyjnego na inny.

Mimo tych różnic obie metalepsy zostały użyte przez Jonze'a i Kaufmana w tym samym celu: by rozchwiać hierarchiczną zależność rzeczywistości i fikcji, czyniąc ją problematyczną i wymagającą zastanowienia. Podobnie jak zasadniczo problematyczna i nieskończenie otwarta jest kwestia interpretacji: *poprawna i powszechnie prawomocna wykładnia nie istnieje* – przedstawia jedną z głównych tez dekonstrukcjonizmu Ryszard Nycz<sup>47</sup>. Jonathan Culler stwierdza: *tekst może być rozumiany wciąż na nowo przez różnych czytelników w różnych okolicznościach*<sup>48</sup>. *Mamy nadzieję, że różni ludzie, zależnie od tego, kim są i w którym momencie swego życia właśnie się znaleźli, różne sprawy będą mogli z filmu wyciągnąć* – mówi Spike Jonze i Charlie Kaufman<sup>49</sup>.

Nie oznacza to jednak, że autorzy nie podsuwają widzowi żadnych wskazówek interpretacyjnych, przeciwnie – zupełnie świadomie tworzą dla swojego dzieła odpowiedni kontekst odbiorczy, silnie wpływając na wspomnianą wcześniej „trzęcia rzeczywistość”, bo to ona w istocie jest w tej grze – jako gra właśnie – najbardziej realna. Zatem w tej gmatwaninie tematów, psychoanalitycznych odniesień (o których z braku miejsca nawet nie wspomniałam)<sup>50</sup>, filozoficznych pytań o sposób istnienia człowieka w społeczeństwie, o jego tożsamość i możliwość samorealizacji, moralnych rozterek bohaterów oraz anegdot, dowcipów i pobudzających wyobraźnię widza aluzji dość symptomatyczna wydaje się jedna ze scen w *Adaptacji*: Donald Kaufman prosi brata, aby ten podrzucił mu *jakiś fajny sposób na zabijanie*, który mógłby wykorzystać w swoim scenariuszu. Charlie, chcąc pozbyć się natarczywego bliźniaka, wymyśla absurdalną według niego historię, która jednak Donaldowi przypada do gustu: *Zabójcą jest profesor literatury. Odcina małe kawałki ciał swoich ofiar, póki nie umrą. Nazywa siebie dekonstrukcjonistą* (w polskiej wersji językowej słowo *dekonstrukcjonista* zostało dość absurdalnie przetłumaczone jako „krojęcy”).

Literatura, jak mówi Derrida, *jest to instytucja, która opiera się na przekraczaniu i przekształcaniu, a więc na wytwarzaniu stanowiących ją praw (...) w pewnym punkcie potrafi je ona także przekroczyć, zakwestionować, „sfikcjonalizować”*: *oczywiście nie mając nic, lub prawie nic, na celu i wytwarzając zdarzenia, których „realność” lub trwanie nigdy nie jest pewne, lecz które z tego właśnie względu bardziej prowokują do myślenia, jeśli cokolwiek to jeszcze znaczy*<sup>51</sup>. Podobnie filmy tworzą prawa, dzięki którym istnieją, czyli samą różnicę między fikcją a rzeczywistością. *Być jak John Malkovich* i *Adaptacja*, nazwana filmem *anarchicznym*<sup>52</sup>,

składają się na filmowy dyptyk, który przekracza i kwestionuje (dekonstruuje) granice, na których sam się opiera. Jednak wszystkie wpisane w jego zawikłaną konstrukcję figury metaeptyczne również są fikcją, tyle że ujawnioną, potraktowaną poważnie, komplikującą naiwne złudzenie widza, że można ją utrzymać na dystans, w bezpiecznych ramach diegezy.

KATARZYNA STATKIEWICZ-ZAWADZKA

Artykuł jest kompilacją fragmentów pracy magisterskiej powstałej w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, na seminarium prowadzonym przez dr. Wojciecha Michereę, któremu pragnę gorąco podziękować, gdyż nie tylko przyczynił się do powstania tekstu, ale także miał znaczący wpływ na jego obecny kształt.

<sup>1</sup> Wywiad ze Spike'em Jonze'em zamieszczony w dodatkach do filmu *Być jak John Malkovich* na płycie DVD, dystrybucja w Polsce: ITI Home Video.

<sup>2</sup> D. Leigh, *Let's Make a Meta-movie*, „The Guardian”, Februrary 14, 2003, <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,8950-12,00.html> (dostęp: 11.12.2010).

<sup>3</sup> Fragment wywiadu zamieszczonego w dodatkach do filmu *Adaptacja* na płycie DVD.

<sup>4</sup> Zgodnie z koncepcją Gérarda Genette'a w dziele literackim, ale także filmowym (choć w pracach teoretycznofilmowych to narratologiczne zagadnienie bywa rozumiane nieco inaczej), możemy wyróżnić trzy podstawowe poziomy narracji: ekstra-, intra- i metadiegetyczny. Na poziomie (intra)diegetycznym rozgrywa się fabuła pierwszego stopnia. Poziom ekstradiegetyczny odpowiada instancji narracyjnej tworzącej tę diegezę. Metadiegeza jest zaś opowieścią tworzoną przez jedną z postaci diegetycznych (poziom diegezy wobec metadiegezy nabiera więc charakteru ekstradiegetycznego). Oczywiście tych kolejnych, osadzanych szkatułkowo poziomów narracji może być w danym tekście bardzo wiele. Zob. G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, tłum. J. E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca 1980. Ze względu na pewną dwuznaczność terminu „metadiegeza” zgodnie z propozycją Mieke Bal zastępuję go pojęciem „hipodiegeza” (zob. M. Bal, *Notes on Narrative Embedding*, „Poetics Today”, 2, 2, 1981, s. 41-59). Wszystkie te poziomy, łącznie z ekstradiegetycznym, mają – co należy tu podkreślić – charakter wewnątrztekstowy i nie należą do empirycznego świata ekstratekstualnego.

<sup>5</sup> Na temat pojęcia diegezy w filmie zob. R. Stam, R. Burgonye, S. Flitterman-Lewis, *Cine-semio-*

*logy*, w: *New Vocabulaires in Film Semiotics*, Routledge, London – New York 1992, s. 38.

<sup>6</sup> Por. M. Jahn, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, English Department, University of Cologne 2005, s. 4 (zob. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>) (dostęp: 11.12.2010).

<sup>7</sup> Klasyczne przykłady: *Ucieczka z kina Wolność* Wojciecha Marczewskiego, *Purpurowa róża z Kairu* Woodiego Allena czy *Bohater ostatniej akcji* Johna McTiernana.

<sup>8</sup> Zob. G. Genette, dz. cyt.

<sup>9</sup> T. Todorov, *Poetyka*, tłum. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984, s. 60-61.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> T. Todorov, *Wprowadzenie. Aspekt semantyczny*, w: tegoż, dz. cyt., s. 29-31.

<sup>13</sup> P. Kobel, *The Fun and Games of living virtual life*, „The New York Times”, October 24, 1999, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A07EFD81539F937A1-5753C1A96F958260> (dostęp: 11.12.2010).

<sup>14</sup> S. Repass, nietytułowany wywiad, „Film Quarterly”, 2002, t. 56, nr 1, s. 30.

<sup>15</sup> Tamże, s. 29-30.

<sup>16</sup> J. L. Borges, *Częściowe magie Don Kichota*, w: tegoż, *Dalsze dociekania*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 75.

<sup>17</sup> S. Orlean, *The Orchid Thief*, Balentine Books, New York 2002.

<sup>18</sup> Dla uproszczenia, mówiąc o postaciach filmowych, będę używać nazwisk grających je aktorów, zaś nazwiska Kaufman i Orlean odnosić się będą tylko do pozatekstowych postaci empirycznych.

<sup>19</sup> L. Hilderbrand, niezatytułowany wywiad, „Film Quarterly” 2004, 58, 1, s. 41.

<sup>20</sup> M. Bal, dz. cyt., s. 41-59.



- <sup>21</sup> M. Peranson, *Brief Interviews with Devious Men*, w: „The Village Voice”, 2002 December 3, <http://www.villagevoice.com/news/024-8,172859,40311,1.html> (dostęp: 11.12.2010).
- <sup>22</sup> T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty drugie”, 2005, nr 5 (59), s. 183-184.
- <sup>23</sup> B. Uspienski, *Ramy dzieła sztuki*, w: tegoż, *Poetyka kompozycji, struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1997, s. 201.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 207.
- <sup>25</sup> G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, tłum. J. E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> Por. M. Jahn, dz. cyt., s. 40.
- <sup>28</sup> *Mise en abyme*, por. R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis, *The Nature of Reflexivity*, w: dz. cyt., s. 200.
- <sup>29</sup> M. Peranson, dz. cyt.
- <sup>30</sup> A. Łebkowska, *Panfukcjonalność – szansa czy zagrożenie? w: tejsze, Między teoriami a fikcją literacką*, Universitas, Kraków 2001.
- <sup>31</sup> W. J. T. Mitchell, *Metapictures*, w: tegoż, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.
- <sup>32</sup> R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis, dz. cyt., s. 17.
- <sup>33</sup> J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jeanem-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, tłum. A. Dziadek, Kwartalnik Literacki „FA-art”, Bytom 1997, s. 41.
- <sup>34</sup> Tamże.
- <sup>35</sup> J. Derrida, *List do jednego z japońskich przyjaciół*, tłum. J. M. Godzimirski, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1994, nr 1-2, s. 44.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 43.
- <sup>37</sup> J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, tłum. M. B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, seria: *Tematy teoretycznoliterackie Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 322-325.
- <sup>38</sup> F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, tłum. S. Frycz, K. Drzewiecki, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 183.
- <sup>39</sup> Tamże.
- <sup>40</sup> Zob. P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego i Prousta*, tłum. A. Przybylski, Kraków 2004.
- <sup>41</sup> F. Nietzsche, dz. cyt., s. 183, cytowane w: J. Culler, *Dekonstrukcja i jej skutki...* dz. cyt., s. 323.
- <sup>42</sup> Pojęcie użyte przez Nietzschego we fragmentach *Woli mocy*, J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje...* dz. cyt., s. 323; a także w tekstach wcześniejszych: *Der Wille zur Macht*, zob. P. de Man, dz. cyt., s. 156.
- <sup>43</sup> T. Swoboda, dz. cyt., s. 184, 185.
- <sup>44</sup> J. Culler, dz. cyt., s. 86.
- <sup>45</sup> Tamże.
- <sup>46</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Warszawa 1998, s. 302, 308.
- <sup>47</sup> R. Nycz, *Słowo wstępne*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, dz. cyt., s. 11.
- <sup>48</sup> J. Culler, dz. cyt., s. 329.
- <sup>49</sup> *Our hope is that different people, depending on who they are and where they are in their life, can take away different things from the movie*, S. O'Hagan, *Who's the proper Charlie?*, „The Observer”, 2003, February 9, <http://film.guardian.co.uk/interviewpages/0,,891854,00.html> (dostęp: 11.12.2010).
- <sup>50</sup> Zob. D. Dragunoiu, *Psychoanalysis, film theory, and the case of Being John Malkovich*, „Film Criticism” 2001, nr 26:2.
- <sup>51</sup> Rozmowa Dereka Attridge'a z Jacques'em Derridą, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, tłum. M. P. Markowski, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, dz. cyt., s. 69-70.
- <sup>52</sup> P. French, *The Towering Twins*, „The Observer”, 2003, March 2.