

Raport z obleżonej twierdzy fikcji



JACEK OSTASZEWSKI

Książka Tomasza Kłysa *Film fikcji i jego dominanty* na rynku książki filmoznawczej jest pozycją niecodzienną. Udało się w niej połączyć dwie perspektywy, których jakoby nie da się pogodzić na gruncie teorii filmu. Z jednej strony jest to rozprawa naukowa, a jej autor demonstruje wszelkie niezbędne imponderabilia i arkana warsztatu badawczego: określa pole badawcze, precyzuje narzędzia analityczne, proponuje rozwiązania przedstawionego problemu, w argumentacji waży każde słowo, a tam, gdzie przychodzi mu wprowadzić istotny termin teoretyczny, wręcz dzieli „włos na czworo”, na przykład zdając sprawę z rodowodu pojęcia *diegesis*, drobiazgowo wyświetlając konteksty jego użycia, wypunktowując niekonsekwencje czy wręcz nieporozumienia z nim związane. Z drugiej zaś strony książka Tomasza Kłysa jest głęboko osobista, napisana z potrzeby serca, ujawnia nie tylko „racje”, ale i „emocje”. Świadczy o tym osobisty ton, jaki pojawia się chociażby w analizie *Cieni zapomnianych przodków*, gdy autor wyznaje, że jest zwolennikiem tego filmu Siergieja Paradżanowa, lubi folklor, natomiast nie znosi wideoklipów, które kojarzą mu się z kulturą niską. Podobnie rzecz ma się, gdy sympatie autora przesadzają – przy okazji omawiania stylu filmowego – o konsekwentnym preferowaniu koncepcji Toma Gunninga i dezawuowaniu pomysłów Davida Bordwella, pomimo ewidentnych zbieżności między obydwojema teoretykami. Jest to o tyle zaskakujące, że metoda teoretyczna, jaką posługuje się Tomasz Kłys, ma wiele wspólnego z poglądami Bordwella – skądinąd luminarza neoformalizmu filmowego – wobec którego autor *Filmu fikcji* deklaruje sympatię. Trzeba jednak zaznaczyć, że przy wszystkich idiosynkrazjach, których można dopatrzeć się w tej książce, autor nigdy nie przekracza granicy, za którą ostrze osądu krytycznego zamieniłoby się w zacierzewienie. W rozdziale poświęconym samozwrotności opowiadań filmowych (określanej też mianem autotematyzmu) posługuje się przykładem *Stanu rzeczy* Wima Wendersa, ze względu na jego walory eksplanacyjne i poznawcze, mimo że osobiście uważa film za dość męczący w odbiorze, irytująco wtórny myślowo, w dodatku – nudny (s. 210).

Prywatność dyskursu dochodzi także do głosu w ramie, w jakiej pojawia się cały teoretyczno-analityczny wywód na temat fenomenu *filmu fikcji*. Zarówno we wprowadzeniu, jak i w epilogu książki, zatytułowanym *Story is not over...*, autor uderza w ton kasandryczny. W cyfrowym generowaniu obrazów, w rzeczywistości wirtualnej, w tzw. neotelewizji, w interaktywnych grach komputerowych, słowem – w poszerzaniu się sfery audiowizualności dostrzega zagrożenie

dla kina. Wszechobecna inwazja „nowej widzialności” wraz z sugestywną ekspansywnością jej „proroków” wywołuje w autorze poczucie opresji, na które jedynym remedium wydaje się obrona własnych pozycji przez opis przedmiotu fascynacji. Stąd być może swoista „nieustępliwość” w prezentowaniu autorskiej koncepcji i polemiczny ton, wyraźne akcentowanie własnego stanowiska przy każdej nadarzającej się sposobności. Niezwykła to zatem sytuacja, gdy defetyzm staje się punktem wyjścia aktu afirmacji, bo takie właśnie przesłanie zdaje się wynikać z teoretycznych rozważań na temat magii „ruchomych obrazów” i siły ich oddziaływania na naszą wyobraźnię.

Zdaniem autora cechą konstytutywną kina jest współuczestnictwo widza w tworzeniu i doświadczaniu filmowej fikcji, które można ująć za pomocą pojęcia *diegesis* albo – spolszczając ten grecki termin – *diegezy*. W kontekście tradycji – między innymi fenomenologii i neoformalizmu, na stronach *Filmu fikcji...* zostaje zaproponowane rozumienie *diegezy* jako uniwersum filmowej fikcji, konstruowanego przez widza na podstawie danych płynących z ekranu i ze ścieżki dźwiękowej, a którego organizacja w obrębie „tekstu” filmowego odzwierciedla zamysł twórcy (twórców) filmu. Tomasz Kłys – wbrew utartej tradycji – uważa, że doświadczanie *diegezy* i jej znaczeń jest zjawiskiem rozleglejszym niż doświadczanie fabuły ograniczonej jedynie do bycia częścią składową *diegezy*. Teza ta znajduje potwierdzenie zarówno w tytule, jak i w całej książce, gdzie autor konsekwentnie mówi nie o *filmie fabularnym*, do czego jesteśmy raczej przyzwyczajeni, lecz o *filmie fikcji*. Zdaniem autora jest bowiem tak, że jako widzowie do filmu mamy dostęp jedynie przez *tekstualny system środków wyrazu*, a więc przez zarejestrowaną w skadrowanym obrazie i zmontowaną *pro-filmową rzeczywistość*, wraz z towarzyszącym jej dźwiękiem. *Instancja nadawcza* w taki sposób orkiestruje środki filmowe, że widz, mając świadomość intencjonalności środków wyrazu, traktuje je jako wskazówki służące do skonstruowania *diegezy*.

W organizacji tekstualnych środków wyrazu – a co za tym idzie w konstrukcji *diegezy* zasadniczą rolę odgrywa *dominanta*, czyli – trawestując formalistów rosyjskich, którzy wprowadzili tę kategorię do literaturoznawstwa – uwypuklenie w kompozycji dzieła pewnych elementów kosztem pozostałych, w celu osiągnięcia rezultatów artystycznych.

Tomasz Kłys zróżnicowanie czy wręcz bogactwo kina fikcji próbuje ująć za pomocą typologii *dominant diegetycznych*, w ramach której wylicza pięć podstawowych typów: fabulę, efekt *diegetyczny*, dyskurs, spektakl i intencję zwrotną. Obszerna część analityczna, dzięki fortunemu doborowi przykładów i bardzo sprawnemu warsztatowi, sprawia, że nawet dyskusyjne tezy teoretyczne uzyskują wiarygodność. I tak *dominanta fabularna* odznacza się tym, że filmowe środki wyrazu pełnią funkcję służebną wobec zdarzeniowości. Na ekranie są ukazywane tylko te partie fikcyjnego świata, które są istotne dla rozwoju akcji, wszelkie zaś „plamy nudy” zostają wymazane. Funkcjonowanie tej *dominanty* Tomasz Kłys ilustruje analizą filmu Kenji Mizoguchiego *Saga rodu Taira*. Efekt *diegetyczny* w roli *dominanty* występuje stosunkowo rzadko – wynika to, jak przyznaje Kłys, z zasadniczej fabularności większości filmów. W stanie czystym ujawnia się ona w jednoujęciowych dziełach braci Lumière. Niemniej jednak analiza dwóch filmów pokazuje, że efekt *diegetyczny* może funkcjonować na zasadzie *domi-*

nanty w tak odległych od siebie obrazach jak *Trzęsienie ziemi* Marka Robsona i *Czarny Piotruś* Miłocha Formana. W pierwszym przypadku ważniejsze od fabuły jest wrażenie realności kataklizmu; w drugim zaś Kracauerowski realizm efektu diegetycznego dominuje za sprawą nieprzewidywalnej, „otwartej” fabuły, jej przypadkowości i „bylejakości”. W trzecim wariantcie dominowanie w kompozycji dyskursu następuje za sprawą podporządkowania elementów konstytuujących na ekranie świat przedstawiony systemowi znaczeń abstrakcyjnych. Polega to na wyeksponowaniu „tezy” autora czy idei politycznej kosztem opowiedzenia historii z wyraziście nakreślonym konfliktem dramatycznym. Zgodnie z takim rozumieniem dyskursywnością odznaczają się filmy socrealistyczne oraz dokonania rosyjskiej szkoły montażu (np. dzieła Eisensteina), które swe źródła – w ocenie Tomasza Kłysa – mają w filmach Griffitha. Tezę tę ilustrują dwa filmy: jako przykład dyskursu homofonicznego zostaje poddana analizie *Nietolerancja* Davida W. Griffitha, natomiast przykładem dyskursu polifonicznego staje się *Iluminacja* Krzysztofa Zanussiego.

Te trzy wymienione rodzaje dominant diegetycznych wywodzą się z koncepcji Seymoura Chatmana. W *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*¹ zaproponował on typologię trzech rodzajów tekstu, różniących się między sobą wewnętrzną logiką struktury fikcji. Chatmanowskim typom tekstu: opowiadaniu, opisowi i dyskursowi, w ujęciu Tomasza Kłysa odpowiadają trzy dominanty: fabularna, efektu diegetycznego i dyskursywna. Pozostałe dwa rodzaje dominant wskazanych przez autora *Filmu fikcji* (spektakl i intencja zwrotna) wykraczają poza spójną koncepcję Chatmana, ponieważ nie dotyczą logiki samego tekstu i konstrukcji fikcji w jego ramach. Tomasz Kłys zdaje sobie z tego sprawę, przyznając, że potraktowanie spektaklu i intencji zwrotnej jako kolejnych rodzajów dominant burzy jednorodny charakter typologii, ale do podjęcia tego kroku skłania go Husserlowska koncepcja „intencji” i „znaczenia”.

Nie czas tu i nie miejsce, by kruszyć kopie w sprawie typologii, nasuwa się jednak myśl, że dodane dwa rodzaje dominant są rezultatem wtórnego podziału. „Spektakl” wydaje się pochodną dominacji „efektu diegetycznego”, zaś „zwrotność intencji” jest wariantem funkcjonowania dyskursu jako dominanty. Autor *Filmu fikcji* powiada, że za wyróżnieniem spektaklu jako odrębnej dominanty przemawia fakt, że film nie tylko jest tekstem, *ale i – a może przede wszystkim – widowiskiem* (s. 62). Dalej zaś precyzuje: *...film-spektakl raczej pokazuje niż opowiada i ewokuje efekt diegetyczny nie tyle jako „wrażenie realności”, co „sceniczności” fikcyjnego świata, ostentacyjnie ujawniając swe przeznaczenie dla odbiorcy* (s. 164-165). Tomasz Kłys dowodzi swych racji na przykładach *Dzisiejszych czasów* Charlie Chaplina i *Cieni zapomnianych przodków* Siergieja Paradzanowa. Bez trudu mógłby także przywołać, w charakterze materiału dowodowego, filmy muzyczne, w których do konwencji gatunku należy przewaga „numerów” estradowych nad logiką fabuły. Niemniej jednak nasuwa się tu kilka wątpliwości. Film jako artefakt wystawiany na pokaz zawsze jest spektaklem, a tekstem jest jedynie na pewnym poziomie abstrakcji – z tego punktu widzenia omawiane przez Tomasza Kłysa „spektakle” także są tekstami. Zaproponowane kryterium odróżniania *spektaklu od efektu diegetycznego – kadr nie ewokuje rozciągania się diegetycznego uniwersum poza jego ramami, a przedstawione sytuacje wydają się istnieć tylko w obrębie scenicznego „pudła”*

(s. 160) – wydaje się dyskusyjne. Pobiczne oglądnięcie komedii Chaplina nie potwierdza sugerowanej zasady. Funkcjonuje w nim przestrzeń pozakadrowa, której świadomość nierzadko jest warunkiem powstania efektu komicznego. Nie inaczej sprawy się mają ze *zwrotnością intencji* w charakterze dominanty diegetycznej, która w moim odczuciu jest tylko szczególnym przypadkiem dyskursu o dyskursie czyli metadyskursu, co potwierdza zarówno sam *Stan rzeczy* Wendersa, jak i jego analiza. Konstatacja, iż w przypadku filmu Wendersa mamy do czynienia z destrukcją fabuły, efektu diegetycznego i spektaklu, wpisuje się we wcześniej przedstawioną charakterystykę dyskursu.

Nie jest to zresztą jedyny „punkt zapalny” w książce Tomasza Kłysa. Równie dyskusyjna jest wszak próba zastąpienia terminu „film fabularny” kategorią szerszą „film fikcji”. Argumenty przedstawione na stronach *Filmu fikcji i jego dominant diegetycznych* są ważne, ale wydaje się, że biorą pod uwagę tylko jedną stronę medalu, a mianowicie organizację tekstu filmowego z punktu widzenia jego formy. Jeśli natomiast spojrzeć na *rzecz* z punktu widzenia odbioru i odbiorcy, to od *fikcyjności* wydaje się istotniejsza zasada *fabularności*. Widz nie chłonie świata przedstawionego, lecz rozgrywającą się w nim historię. Większość filmów jest skrojona według tej potrzeby, co zresztą przyznaje sam autor książki. Do pozostałych filmów, dekonstruujących fabułę bądź eksponujących jej kosztem efekt diegetyczny, dyskursywność bądź widowiskowość, można odnieść maksymę Jurija Tynianowa: *Fabula może być po prostu zadana, a nie dana; wtedy widz domyśla się jej tylko na podstawie rozwijającego się tematu*². Zatem nawet wtedy, gdy materiał fabularny nie jest przedstawiony wprost, to widz konstruuje namiastkę czasoprzestrzeni, związków przyczynowo-skutkowych i pewnej hipotetycznej celowości. Jest zatem w stanie narzucić tekstualnemu systemowi środków wyrazu wzór progresji narracyjnej, tożsamej z fabularnością. Oczywiście kwestią sporną staje się wtedy aspekt intencjonalności.

Ten wątek polemiczny pokazuje, że niewątpliwie spójny i dobrze uzasadniony wywód argumentacyjny, z jakim mamy do czynienia w książce Tomasza Kłysa, jest także „żywą” myślą, zdolną sprowokować do refleksji nad zasadami funkcjonowania formy filmowej i nie pozostawia czytelnika obojętnym.

JACEK OSTASZEWSKI

Tomasz Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1999.

¹ S. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca – London 1990.

² J. Tynianow, *Temat i fabuła w filmie*, tłum. M. Ilendrykowski, „Kino”, 1983, nr 1, s. 23.