Małgorzata Jakubowska, Kamila Żyto

Uniwersytet Łódzki

Labirynt i kłacze – paradygmaty współczesnej narracji filmowej

Współczesne kino głównego nurtu podlega coraz większej dywersyfikacji. W dobie postępującej medializacji X Muza stoi w obliczu konieczności rozszerzenia i zróżnicowania swojej oferty. Celem jest spełnienie oczekiwań jak najszerszego grona potencjalnych odbiorców, zazwyczaj posiadających swobodny dostęp do wielu form przekazów audiowizualnych.

Zróżnicowanie i złożoność paradygmatów narracyjnych wykorzystywanych w mainstreamowym filmie współczesnym jest jednym z przykładów dążenia kina do dotrzymania kroku mediom oferującym bardziej skomplikowane struktury organizacji tekstu. Z jednej strony więc współczesne kino głównego nurtu zmienia swoje oblicze pod wpływem form narracyjnych, preferowanych przez nowe media (np. Internet czy gry komputerowe) i dla nich charakterystycznych, z drugiej asymiluje strategie narracyjne dotychczas wykorzystywane głównie na gruncie kina autorskiego czy awangardowego. Jest to oczywiście możliwe dzięki wyższemu poziomowi audiowizualnej świadomości i edukacji widzów, na co dzień stykających się z nielinearnymi formami narracyjnymi. Labirynt i kłacze to „paradygmaty” współczesnej narracji filmowej szczególnie chętnie dziś wykorzystywane w kinie, także gatunkowym kinie głównego nurtu. Warto więc podjąć próbę ich opisanie i dookreślenia, a jednocześnie wskazania zasadniczych różnic i podobieństw pomiędzy tymi modelami.

1. Labirynt jako struktura narracyjna

Błędnik, a więc labirynt, w różnych tekstach kultury powraca jako wizualny motyw, symbol, metafora, ale także – jeśli nie przede wszystkim – jako matryca modelująca strukturę narracyjną konkretnego dzieła. Zwłaszcza w filmie labiryntowe struktury narracyjne przeżywają swój renesans. Odnajdziemy je zarówno w kinie popularnym, jak i artystycznym. Błędnik jako specyficzny sposób organizacji przestrzeni narzuca swój konstrukcyjny rygor

różnym poziomom dzieła filmowego, może determinować wygląd miejsc diegetycznych, kształtować w filmie czas, ale i dominować nad obydwoma tymi warstwami dzieła filmowego. Labirynt w kulturze to nie tylko obdarzony licznymi znaczeniami symbol związany z mitem, ale przede wszystkim **struktura**, a więc zespół formalnych parametrów, które stają się cechami filmowej czasoprzestrzeni, a co za tym idzie – konstrukcji całej narracji.

Ponadto narracja, którą zdefiniujemy jako labiryntową znacząco wpływa na **doświadczenie** odbiorcy i bohatera. Wędrowiec, którego drogę stanowi labirynt, znajduje się w specyficznej sytuacji, nieporównywalnej z sytuacją żadnego innego człowieka. Jest on więźniem przestrzeni, którą penetruje, ale paradoksalnie więźniem obdarzonym swego rodzaju wolnością wyboru. Bywa kojarzony z Benjaminowską figurą *flâneura*, lecz błądzenie i wędrówka jest dla niego rodzajem wewnętrznego bądź zewnętrznego nakazu, a nie dobrowolnym życiowym wyborem. Ma w sobie trochę z Wiecznego Tułacza, choć nigdy nie rusza się z jednego miejsca. Sporo łączy go z wagabundą, ale trudno założyć, że – jak wagabunda – lubi ten rodzaj włóczędzy.

Paulo Santarcangeli – autor *Księgi labiryntu* – już na wstępie swoich rozważań zastrzega:

Im więcej łamiemy sobie głowę, tym lepiej zdajemy sobie sprawę, że przedmiot naszego zainteresowania, będąc labiryntem także i pod tym względem, nie da się rozwikłać przez definicję, która ujmowałaby go całkowicie i bez dwuznaczności. Zadowolmy się więc określeniem: «kręta trasa, na której *czasem* bez przewodnika łatwo jest zgubić drogę»¹.

Jeśli więc da się stworzyć definicję labiryntu, to będzie ona definicją wyliczającą cechy wspólne większości labiryntów, aby na ich podstawie pokazać ideę, jaką rządzi się ta struktura, a wraz z nią struktura filmowych narracji labiryntowych. Definicja taka powinna także uwzględniać doświadczenie związane z obcowaniem z błędnikiem.

Penelope Reed Doob i Werner Senn² wskazują dwa typy form labiryntowych: *unicrusal* (labirynt, który ma tylko jedną, lecz długą, krętą i męczącą drogę, zwany też typem kreteńskim lub dedalijskim) i *multicrusal* (jego konstrukcja opiera się na konieczności podejmowania ciągłych wyborów, bowiem co rusz wędrowiec napotyka na rozwidlenia czy ślepe korytarze). Jednak to labirynty typu *multicrusal* zdominowały nasze myślenie, zdecydowanie wypierając ze świadomości labirynty *unicrusal*, stąd współczesna narracja filmowa przybiera kształt błędnika wielu dróg wyboru. Mówiąc o tego rodzaju skomplikowanej strukturze, trzeba podkreślić, że sposób jej organizacji jest zawsze **celowy**, a więc zaplanowany i przemyślany. Istnienie takiej formy nigdy nie pozostaje dziełem przypadku, nigdy nie jest pozbawione sensu, zawsze wynika z pewnego, z góry powziętego, założenia. Chwyty, techniki i rozwiązania (rozwidlenia, ślepe korytarze itp.), służące zbudowaniu konstrukcji labiryntowej,

¹ Paulo Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 41.

² Patrz: Werner Senn, *The Labyrinth as a Structural Principle in Narrative Texts*, [w:] *The Structure of the Text*, ed. Fries Udo, Tübingen 1987; Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, New York–London 1993.

stosowne są nie jednorazowo, lecz systematycznie, z rozmysłem i dużą częstotliwością. Zasadą rządzącą błędniakiem będzie więc **metodyczność** myślenia, zwodzenia, wprowadzania w błąd. Metodyczna jest także **ambiwalecja**, główna zasada rządząca labiryntem. Jeden z jej podstawowych przejawów to rozdźwięk między chaosem na poziomie doświadczenia i porządkiem, jeśli chodzi o zamysł organizacyjny labiryntowej struktury. Elżbieta Rybicka pisze:

[...] labirynt – jako metafora aporii logicznej – już w swych początkowych dziejach niesie ze sobą ryzyko zablądzenia i brak rozstrzygnięcia [...] jest on paradoksalnym splotem – pokrętną i zawikłaną, a jednocześnie misterną konstrukcją, bezwładnym, a celowym uporządkowaniem przestrzennym, emblematem **logosu i jego aporią** [podkr. – K.Ż.]³.

Anna Olejarczyk zauważa z kolei: „Labirynt to splot zagadek ontologicznych i etycznych. Węzeł logosu powstaje, jest dostrzegany, ale też – paradoksalnie – możliwy do rozsypnięcia tylko dzięki boskiemu i demonicznemu jednocześnie darowi rozumu”⁴. Labirynt to skrajny produkt rozumu, jego najbardziej skomplikowany wykwit, celowo sugerujący chaos.

Zasadami rządzącymi labiryntową strukturą, ortodoksyjnymi i liberalnymi równocześnie, są więc opisywane powyżej: metodyczność i celowość, rozpięcie między *logosem* i chaosem, porządkiem a brakiem ładu oraz dominanta sprzeczności i ambiwalencji. Oprócz tych ogólnych wyznaczników, regulujących budowę struktury, wpływających na doświadczenie tak zorganizowanej przestrzeni, istnieją jeszcze jej cechy podporządkowane owym zasadom i je realizujące. Pierwszą kwestią wymagającą poruszenia jest **zamknięcie** i wyizolowanie, które jednocześnie sprzężone jest z poczuciem względnej **otwartości**, bowiem za każdym zakrętem, pojawiają się nowe możliwości, potencjalne drogi jeszcze niepoznane, a prowadzące w zupełnie nowe, choćby tylko pozornie, rejony, dające nadzieję na ucieczkę. Labiryntowa struktura to także, z jednej strony, **brak**, z drugiej zaś – nadmiar, a więc **redundancja**. Brak wynika z zamknięcia przestrzeni błędniaka i powoduje poczucie unieruchomienia i bezwładu, nadmiar zaś prowadzi do niemożności wyczerpania wszystkich dróg, zapewnia pozór ciągłego podążania do przodu, jednocześnie stanowi o monotonii tego procesu. Równolegle więc w obrębie labiryntu istnieją progresywność i dygresywność procesu poznawczego. Nadmiar przestrzeni, o którym była mowa, jest rezultatem kolejnej cechy labiryntowej, a mianowicie **multiplikacji**. Jak pisze Rybicka:

Do specyficznie labiryntowych efektów zaliczyć także należy różnego rodzaju powtórzenia. Analogicznie do błądzenia w pokrętnych korytarzach i nieuchronnych powrotów do tych samych miejsc repetycje pełnią funkcje, po pierwsze retardacyjną, odraczającą progresywny ruch (fabuły, myśli) i rozwiązanie, po drugie, podkreślają znaczenie samego procesu dochodzenia i aktywności poznawczej wobec nieosiągalnego celu⁵.

³ Elżbieta Rybicka, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000, s. 14–15.

⁴ Anna Olejarczyk, „Labirynt absurdu, absurd labiryntu”, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1998, nr XXXIII, s. 52.

⁵ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 46.

Owo namnażanie przestrzeni związane jest z kolei z inną „chorobą”, która trawi labiryntowe struktury, a mianowicie **fragmentarycznością**. W labiryncie nie ma bowiem idealnych replik, są tylko ich złudzenia. Choć wydaje nam się, że byliśmy już w konkretnym korytarzu, pokonaliśmy dane rozwidlenie, podjęliśmy jakąś decyzję i przyjęliśmy jej skutki, to po chwili okazuje się, że znajdujemy się w miejscu i sytuacji pozornie podobnej, przekształcającej się w inną, także już nam znaną. Labirynt jest bowiem zestawieniem, kompilacją fragmentów różnych miejsc, ich powieleniem i niepełną rekonstrukcją, której zasadą jest **podobieństwo i różnica** jednocześnie.

2. Kłacze jako proces narracji

Umberto Eco zaproponował w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”* strukturę kłacza jako ponowoczesną formę labiryntu⁶. Badacz odwołuje się do filozofii postmodernistycznej i z niej wywodzi przemiany następujące w narracji i swoistą ewolucję struktury labiryntu. Kontekstem są tutaj rozważania Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego, traktujące książkę-kłacze jako przeciwieństwo wobec modelu drzewa i korzeni (palowego i wiązkowego), które obrazują tradycyjny, metafizyczny system myślenia opartego na władzy rozumu. Kłacze jest w ich ujęciu „modelem” myśli nomadycznej; nie tyle wyraża strukturę, co proces. Myśl nomadyczna – nowy wizerunek filozofii, którą postulują filozofowie, przywołując kłacze – charakteryzuje „nieobecność *arche*, organizującej zasady, jak i nieobecność apriorycznego ładu, w oparciu o *arche* konstytuowanego. Ta nieobecność modelu, centralnego miejsca, czyni z układu system zdecentrowany czy też centryczny, tworzony przez rozbieżne (dywergentne) serie elementów”⁷. W ujęciu botanicznym kłacze to dziczka, skomplikowany system pędów, podziemnych lub naziemnych korzeni i odrostów. Jednak metafora dotyczy zarówno procesu myśli, jak i wyobrażenia świata: rośliny tworzą kłacze z wiatrem, słońcem, deszczem, z wirusami, bakteriami, zwierzętami i ludźmi. *Rhizome* charakteryzują zasady łączności (dowolny punkt kłacza można połączyć z innym), heterogeniczności (kłacze jest niejednorodne, tworzy sieć powiązań między różnorodnymi elementami), wielości (łatwość multiplikacji) oraz nie-znaczącego zerwania (system odnawialny, nieustannie zmieniający się)⁸. Zasady, które nie określają reguł porządku. Wręcz przeciwnie – generują nieporządek: nieograniczony rozrost, spontaniczność i chaotyczność kłacza.

⁶ Umberto Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] idem, *Imię róży*, przeł. A Szymanowski, Warszawa 1996, s. 613.

⁷ Bogdan Banasiak, *Filozofia Gillesa Deleuze’a – fragmenty*, [w:] Foucault, Deleuze, Derrida, red. Bogdan Banasiak, Kajetana M. Jaksender, Andrzej Kucner, Toruń 2011, s. 176.

⁸ Por. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kłacze*, przeł. Bogdan Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 221–237. Analizę kategorii kłacza na tle filozofii Deleuze’a znajdzie czytelnik także w pracy: Małgorzata Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a*, Kraków 2003, s. 32–34.

Narracja-kłacze i narracja-labirynt funkcjonują we współczesnej narratologii jako kategorie opozycyjne bądź mające wiele wspólnych cech. Co zatem łączy te „modele”, a co je odróżnia?

LABIRYNT	KŁACZE
1	2
1. Posiada swoje realizacje: <ul style="list-style-type: none"> • naturalne: jedno- lub wielopoziomowa jaskinia lub jaskinie z niebezpiecznymi przejściami i korytarzami, także ślepyimi; • dzieła człowieka: przedstawienia figuratywne, budowle (model jednego lub wielu korytarzy), droga o bardzo skomplikowanym przebiegu z licznymi zasadzkami. 	1. Posiada swoje realizacje: <ul style="list-style-type: none"> • naturalne: roślinne (np. perz lub inne rośliny rozmnażające się wegetatywnie) oraz zwierzęce (np. populacja szczurów); • dzieła człowieka: Internet, hipertekst, gry komputerowe.
2. Związany z mitem – historia pokonania labiryntu przez Tezeusza; zwycięskie spotkanie z Minotaurem, wyjście z labiryntu dzięki nici Ariadny.	2. Niezwiązane z mitem
3. Funkcjonuje jako metafora lub symbol związany z mitem.	3. Funkcjonuje jako metafora związana z myślą postmodernistyczną; z filozofią Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego.
4. W znaczeniu przenośnym: <ul style="list-style-type: none"> • człowiek-labirynt; • proces mentalny jako labirynt; • tekst (literacki lub filmowy) jako struktura labiryntowa występująca w dwóch formach: przedstawienie labiryntu oraz labirynt przedstawiający; • świat-labirynt (w domyśle: do pokonania przez człowieka). 	4. W znaczeniu przenośnym: <ul style="list-style-type: none"> • człowiek-kłacze (Ja = nie ja i/lub Ja = Inni); • proces mentalny jako kłacze, inaczej – myśl nomadyczna; • książka-kłacze (analogicznie film lub inne teksty kultury); • świat-kłacze (w domyśle: pluralizm, współegzystencja i walka sił, w której bierze udział człowiek).
5. Model strukturalny odwołujący się do procesu/doświadczenia: <ul style="list-style-type: none"> • błądzenia czy uwięzienia w labiryncie (ale z nadzieją odnalezienia drogi – pokonania labiryntu i uwolnienia); • panowania nad labiryntem (z perspektywy konstruktora); • labirynt jako próba: powinność wobec siebie i innych, aby dotrzeć do celu. 	5. Proces/doświadczenie w myśli nomadycznej odwołujący się do modelu antystrukturalnego , wskazujący na błądzenie lub uwięzienie permanentne (nie sposób kłacza pokonać), bez możliwości panowania nad kłaczem, bez konieczności dotarcia do wyznaczonego przez kogoś celu. Zamiast powinności – wielość dróg i możliwości.
6. Cechy labiryntu Różnice: <ul style="list-style-type: none"> • struktura zamknięta, skończona, oparta na binarnej opozycji „wewnątrz” – „na zewnątrz”; • statyczny, niezmienny, nie posiada zdolności do przeobrażania się; • labirynt jest ograniczony, ma skończoną liczbę rozwidleń, przejść, pułapek i korytarzy; u jego podstaw leży jedność – chęć odnalezienia centrum i właściwej drogi na zewnątrz; 	6. Cechy kłacza Różnice: <ul style="list-style-type: none"> • proces otwarty, nieskończony, nie uznaje żadnych linii demarkacyjnych, odrzuca podział na to, co „wewnątrz” i „na zewnątrz” – można być tylko wewnątrz kłacza; • ma charakter labilny, zmienny, podlega ciągłym metamorfozom i przekształceniom, bowiem każdy jego punkt może się połączyć z dowolnym innym punktem, a zasady tej koniunkcji są arbitralne; łatwo je odwrócić i zdemontować;

1	2
<ul style="list-style-type: none"> • zazwyczaj posiada centrum i jest strukturą hierarchiczną, może mieć też wiele centrów lub nie mieć żadnego, jednak i w takim wypadku wędrowiec będzie na ogół zakładał istnienie centrum i dążył do jego odnalezienia; hierarchiczne jest też założenie istnienia właściwej drogi wiodącej do wyjścia. <p>Podobieństwa:</p> <ul style="list-style-type: none"> • osoba, która po raz pierwszy przemierza labirynt może mieć wrażenie, że jest on strukturą dynamiczną; • działanie czasu i roślin może zmienić konstrukcję labiryntu; jakieś przejścia lub korytarze mogą zawalić się, w ścianach mogą pojawić się otwory, których wcześniej nie było i nowe drogi; • model multicrusal hołduje zasadzie wielości (droga wielu wyborów) i jako proces wędrówki może być nieskończony (błądzenie i uwięzienie w labiryncie); • jeśli nie posiada centrum, także jego hierarchia staje się wątpliwa i ambiwalentna; • wykazuje również zdolność generatywną: zamiany innych struktur na struktury labiryntowe. <p>Różnice fundamentalne:</p> <ul style="list-style-type: none"> • labirynt narracyjny jest lub może być obrazem świata lub jego części, • funkcjonuje w ramach mimetyzmu, choć podważanie zasad racjonalności w „labiryntach przedstawiających”, może prowadzić także do osłabienia mimesis jako zawsze obowiązującej reguły. 	<ul style="list-style-type: none"> • kłacz, i jako proces, i jako model, jest nieograniczone i nieskończone; jest ekspansywne, bezustannie rozrasta się; • jest oparte na zasadzie wielości: pluralizmu i różnorodności; • acentryczne, pozbawione hierarchii; nie ma wyjścia, nie ma zatem właściwej drogi przez nie wiodącej. <p>Podobieństwa:</p> <ul style="list-style-type: none"> • bycie „wewnątrz” kłacza przypomina błądzenie w labiryncie wielu dróg; <ul style="list-style-type: none"> • posiada zdolność pochłaniania innych struktur: może zawierać w sobie modele poprzednie: korzeń palowy lub wiązkę, ale także modele labiryntu o jednej lub wielu ścieżkach/jako wcześniejsze formy skomplikowanej struktury. <p>Różnice fundamentalne:</p> <ul style="list-style-type: none"> • książka-kłacz nie obrazuje świata, jest jego częścią, kino stanowi kłacz ze światem-obrazem; • zachowana zostaje zasada łączności i braku granic, dzięki czemu wykluczony zostaje wszelki mimetyzm.

Można zatem wskazywać na różnice lub podobieństwa między „modelami” lub „procesami”. Temu służyło rozbudowanie teoretycznej tabeli zaproponowanej przez Kamilę Żyto⁹. Trzeba jednak mieć na uwadze względność rozstrzygnięć i często po prostu operacyjną rolę tych pojęć wobec analizy dzieła artystycznego, które wymyka się tradycyjnym strukturom narracji. Jeśli badamy narrację labiryntową z perspektywy doświadczenia (bohatera bądź odbiorcy), wskazujemy na proces, co ukazuje wiele podobieństw z kłaczem. Gdy w kłaczu wskazujemy na elementy jego „struktury” umożliwiającej określony proces, zbliżamy się do modelu labiryntu. W konsekwencji należy przyjąć, że nie są to „modele” narracji, które podlegają precyzyjnej definicji, w czym tkwi ich niewątpliwa siła, ale także słabość¹⁰.

⁹ Por. Kamila Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź 2010, s. 36–37.

¹⁰ Pisałam o tych zagadnieniach, gdy analizowałam filmy Davida Lyncha. Por. Małgorzata Jakubowska, *Żeglowanie po filmie*, Kraków 2006, s. 127–222.

Wymienione cechy labiryntu – takie jak **ambiwalecja**, **zamknięcie** z niemożliwością wyjścia poza (a właściwie uznanie, że kłacze jest jedynym zewnętrzem, stąd podział na wewnątrz i zewnątrz zostaje odrzucony), **otwartość** wynikająca z nieskończoności, **redundancja** i **multiplikacje** czy **fragmentaryczność** – są także charakterystyczne dla nieograniczonego rozrostu kłacza i odwołując się do nich możemy opisywać narracje-kłacza. O ile **podobieństwo** i **różnica** wyznaczają doświadczenie labiryntowe, o tyle **różnica** i **powtórzenie** to wyznaczniki kłacza, sięgające filozoficznych ustaleń Deleuze'a. W tym pozornie nieistotnym pojęciowym rozróżnieniu ukryte jest zaplecze ontologiczne i epistemologiczne tej filozofii. **Podobieństwo** wpisuje się bowiem w strategię władzy intelektu i przywołuje kategorię *mimesis* (coś jest podobne do czegoś, coś jest pierwsze, ważniejsze, tworzy genealogię itd.), narzucając interpretację. Natomiast **powtórzenie** unika interpretacji logocentrycznej, wskazuje na rejony intensywności, dające się łączyć z różnymi hipotezami. **Podobieństwo** domaga się ustalenia pierwowzoru, **powtórzenie** wprawia w ruch interpretacje, ale pragnie zachować ich wielość.

Kłacze nie jest celowe i metodyczne, co uzmysławia po raz kolejny wpisane w labirynt zasady logiki jako ważną cechę różnicującą. Bohater, który żyje w kłaczu wydarzeń, jest zdany na chaos, przypadek, różnice sił, z którymi walczy lub które wykorzystuje. Kłacze nie daje się rozsypać za pomocą logicznego myślenia, a wręcz przeciwnie – logika raczej tu szkodzi, a nie pomaga. Egzystencjalnie, światopoglądowo to diametralnie inna sytuacja niż znalezienie się w labiryncie, z nadzieją, że intelekt pomoże nam odnaleźć nić Ariadny i wyjście z pułapki.

Trzeba jednak zwrócić uwagę, że na poziomie metatekstowym kłacze może być celową strategią kompozycyjną, metodycznie stosowaną w filmie przez artystę, choć kompozycja świata przedstawionego ukazuje brak celowości jako jego najważniejszą cechę.

3. Strategie labiryntowe w filmie fabularnym

W filmie wyróżnić należy dwa rodzaje strategii labiryntowych. Po pierwsze, w kinie przygodowym, horrorach, fantasy czy *science fiction* najczęściej wykorzystuje się strategię **labiryntów przedstawionych**. Możemy o nich mówić wtedy, gdy labirynt staje się matrycą modelującą przestrzeń filmową, a czas i związki przyczynowo-skutkowe pozostają nienaruszone, a więc w rezultacie zachowują swą odrębną strukturę i nie ulegają dyktatowi formalnemu narzucanemu przez strukturę błędniaka. Labiryntem staje się wtedy na przykład statek kosmiczny czy odległa planeta (por. wszystkie części serii *Obcy*: *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* Ridleya Scotta, 1979; *Obcy – decydujące starcie* Jamesa Camerona, 1986; *Obcy 3* Davida Finchera, 1992; *Obcy: przebudzenie* Jean-Pierre Jeuneta, 1997). Układ labiryntu może także przyjmować inne miejsce akcji (przykładowo: hotel Overlook w *Lśnieniu* Stanleya Kubickiego,

1980; dom w Azylu Davida Finchera, 2002). W takim wypadku obecność struktur labiryntowych w filmie, choć znacząca, nie eliminuje – pomimo tego, że sama charakteryzuje się dużą nieciągłością, dystrofią, fragmentarycznością i alinearnością – obecności ciągłej, jednolitej i opartej na zasadzie wynikania skutków z przyczyn fabuły, której logika pozostaje do samego końca niezachwiana i spójna. Labirynty przedstawione to takie, które są immanentnie zawarte w tekście, a więc bardziej się o nich opowiada niż opowiada się nimi. Choć przestrzeń filmowa w tym wypadku nabiera cech labiryntowych, to jednocześnie może być przestrzenią znarratywizowaną, podporządkowaną opowiadaniu pewnej historii i konstruowaną tak, aby widz uzyskał maksimum informacji potrzebnych mu do zrekonstruowania fabularnego przebiegu wydarzeń. Tak więc doświadczenie labiryntu jako przestrzeni obcości staje się udziałem bohaterów. Widz, poprzez proces identyfikacji, może z nimi dzielić to doświadczenie na poziomie emocji, ale nie staje się ono jego udziałem jako składowa procesu poznawczego. O żywotności struktury labiryntowej, która przekształca toposy przestrzenne, a więc obecności strategii labiryntów przedstawionych we współczesnym kinie, świadczą takie filmowe tytuły ostatnich sezonów jak *Piła II*, 2005, w reżyserii Darrena L. Bousmana; *Doom*, 2005, Andrzeja Bartkowiaka; *Zejście*, 2005, Neila Marshalla; *Resident Evil*, 2002, Paula W. S. Andersona. W przywołanych obrazach mamy do czynienia z domem-labiryntem, jaskinią o błędnikowej konstrukcji, siedzibą korporacji, która więzi swoich pracowników. Przykłady można by mnożyć.

Jeśli jednak transformacji na kształt struktury błędnika ulega czasoprzestrzenna struktura świata diegetycznego, a co za tym idzie – staje się ona nie-spójna, nieciągła i wielowarstwowa, to mamy do czynienia ze strategią **labiryntów przedstawiających**. Niemożliwe staje się opowiadanie o takim świecie w trybie klasycznej, arystotelesowskiej narracji podporządkowanej hegemonii związków przyczynowo-skutkowych i hołdującej zasadzie linearności. O wydarzeniach rozgrywających się po wielokroć, lecz w różnych przebiegach temporalnych, których na dodatek nie da się uspójnić i wobec siebie zrelatywizować za pomocą racjonalnego trybu wyjaśniania, a więc poprzez analogię do rzeczywistości, nie sposób także opowiadać w sposób jasny i klarowny. Skoro labirynt to struktura doświadczenia, której obca jest wszelka jedność, spójność, jasność i klarowność, to narracja opisująca poruszanie się w środowisku labiryntowym wykazuje takie same właściwości. W filmach stosujących strategię labiryntów przedstawiających wszystkie elementy składające się na narrację (przestrzeń, czas, postaci, wydarzenia) zostają poddane dyktatowi tych samych drakońskich zasad narzucanych przez strukturę błędnika. Powtarzanie się, nadmiar, ambivalencja między *logosem* i chaosem przestrzeni, wydarzeń i postaci, są jednak przede wszystkim konsekwencją przekształceń, które w pierwszym rzędzie zachodzą na poziomie czasu. Mamy w rezultacie do czynienia z narracją labiryntową, która, jak pisze Michał Głowiński: „o labiryncie nie tylko opowiada, ale także opowiada labiryntem”¹¹. Film snuje opowieści za pomocą obrazów, a więc

¹¹ Michał Głowiński, *Labirynt. Przestrzeń obcości*, [w:] idem, *Mity przebrane*, Kraków 1990.

wizualizuje historię (*plot*), dlatego też zaproponowany przeze mnie termin „labirynty przedstawiające” najlepiej oddaje istotę sprawy. W filmach, w których następuje dystrofia czasu, a co za tym idzie przestrzeni, fabuła jako rezultat labiryntowej narracji jest elementem, którego nie sposób zrekonstruować. Jest ona bowiem niespójna, nielinearna, nieciągła, pojawia się w wielu alternatywnych wersjach tak samo prawdopodobnych i wzajemnie nieredukowalnych. Mamy więc do czynienia raczej z wariantami pewnych wydarzeń, a nie z ich właściwym przebiegiem. Co więcej, jedność nie jest odzyskiwana nawet z końcem filmu. Zakończenie niczego nie wyjaśnia, nie przynosi żadnych rozstrzygnięć, a z pewnością nie są to rozstrzygnięcia dające odpowiedź na pytanie o to, co się stało. Logika przyczyn i skutków zostaje całkowicie anulowana i unieważniona, zasadą staje się jej brak. Oczekiwania widza są wciąż burzone i kwestionowane. Jego przypuszczenia nie znajdują potwierdzenia i jest to stan permanentny, a nie przejściowy. Brak tu „szablonów narracyjnych” (*template narrative schema*), jeśli ograniczyć je do „kanonicznego formatu opowiadania” (*canonic story format*). Horyzont poinformowania oraz komunikatywność – Bordwellowskie kryteria różnicowania i analizy tekstów narracyjnych – uzyskują bardzo niski poziom realizacji lub są nieobecne. Wysoki za to wydaje się stopień samoświadomości, czyli ujawnienia się instancji autorskiej. Taka labiryntowa narracja, w moim przekonaniu, jest podporządkowana innym celom i funkcjom niż „kanoniczny format opowiadania”. Struktura labiryntowa determinująca temporalne przebiegi, generuje alternatywny model narracyjny, zrywa zaś z modelem klasycznym, czyli takim, w obrębie którego w finale – bez względu na przesunięcia czasowe, retrospekcje, zmiany punktu widzenia czy instancji narracyjnej – możliwe jest odtworzenie opowiadanej historii, gdyż dostarczone informacje wzajemnie się uzupełniają i tworzą koherentną całość, dającą się usensownić, a wszelkie zaburzenia mają tu charakter przejściowy. Labirynty przedstawiające jako element składowy czy wyjściowy mogą wykorzystywać struktury przestrzenne mniej skomplikowane: koło lub konstrukcję szkatułkową, na co dobitnie wskazują realizacje Christophera Nolana: *Memento* (2000), *Incepcja* (2010). Finalnie jednak to zagubienie bohatera oraz dezorientacja widza przesadzają o labiryntowym charakterze narracji. W wypadku labiryntów przedstawionych charakterystyczne dla błędnika doświadczenie staje się przede wszystkim udziałem odbiorcy, który nie jest w stanie zrekonstruować zdarzeń, ani powiedzieć, jak kończy się historia i jaki miała przebieg, a więc tkwi w labiryncie domysłów i wątpliwości, wyborów i możliwości, jakie podsuwa paradygmat narracyjny labiryntów przedstawiających.

Istnieją także i takie dzieła, w których obie te strategie współistnieją. Doskonałym przykładem są przywoływane już *Lśnienie* Kubricka czy *Incepcja* Nolana. W obu wypadkach labiryntowości przestrzeni diegetycznych towarzyszy labiryntowość na poziomie narracji. Innym ciekawym przykładem może być *eXistenZ* (1999) Davida Cronenberga. Film ten, opowiadający o zagubieniu rozciągającym się pomiędzy rzeczywistością a światem wirtualnym, jest przykładem tego, jak istotny wpływ na popularność labiryntu jako paradygmatu narracyjnego mają nowe media.

4. Narracja-kłącze w filmie fabularnym

Jak już wskazywałyśmy, w badaniach teoretycznych narracje-labirynty i narracje-kłącza mają wiele wspólnych cechy kompozycyjnych, które przeciwstawiają je tradycyjnym regułom opowiadania filmowego. Świat diegetyczny ukazujący proces kłącza wpływa na przemiany czasoprzestrzeni, wydarzenia i samych bohaterów, generując dezorientację i niemożność rekonstrukcji opowiedzianej historii – analogicznie wobec kompozycji, które Kamila Żyto określa jako labirynty przedstawiające. Można zatem wobec filmów takich jak *Memento*, *Incepcja* czy *eXistenZ* posłużyć się w analizie kategorią kłącza, jeśli chcemy podkreślić „nieobecność apriorycznego ładu” oraz sprzeczne hipotezy generowane przez te narracje, szczególnie co do ontologicznego i epistemologicznego statusu ukazywanego świata. Analizowane przeze mnie filmy Wojciecha Jerzego Hasa: *Sanatorium Pod Klepsydrą* (1973) i *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964) także wpisują się – ze względu na kształtowanie czasu, przestrzeni oraz wyłaniającej się z nich narracji – w strategię kłącza¹². Innym filmem, który ujawnia myślenie nomadyczne jest realizacja Denisa Villeneuve’a *Enemy* (2013). Zastosowanie w nim metafory pajaka i pajęczyny zdaje się być zaproszeniem do stosowania „modelu” kłącza jako sieci. Wprowadzone w tekst „nierozstrzygalniki” prowadzą do sprzecznych interpretacji, z których żadna nie jest w pełni satysfakcjonującą intelektualnie, ale współlistnieją jako możliwe kierunki odczytań. Przed podobnym zabiegiem zastosowania schizofrenicznej wizji, gdzie ja = nie-ja stawał widz oglądając *Fight Club* (1999) Davida Finchera. Jeśli zastosujemy strategię labiryntu, z jego tendencją wiary w intelekt, pojawia się sugestia przezwyciężenia choroby przez rozum. Narracja-kłącze, kwestionując możliwości intelektu sugeruje inne odczytanie finałowej destrukcji: nie tyle zwycięstwo logosu, co chaosu.

Narracja-kłącze może także zostać użyta do łączenia różnych konwencji gatunkowych. *Opowieść o dwóch siostrach* (2003), którą wyreżyserował Kim Jee-woon zawiera ściśle splecione dwie linie interpretacyjne: jedna odnosi się do choroby psychicznej dziewczynki i jej subiektywnej, psychotycznej wizji, druga zaś, wprowadzając konwencje horroru, każe odczytywać działanie sił nadprzyrodzonych jako immanentne cechy obiektywnego świata i nie wskazuje zaburzeń psychicznych dziecka jako ich przyczyny, co najwyżej skutek.

5. Podsumowanie

Czytelnik nie otrzymuje od nas jednoznacznego rozstrzygnięcia, którą z tych kategorii lepiej, w sposób bardziej zasadny, można wykorzystać w analizie filmów o skomplikowanej, nieklasycznej narracji. Tekst ten prezentuje cechy obu „modeli”, ale nie przesądza o tym, który z nich jest bardziej funkcjonalny.

¹² Por. Małgorzata Jakubowska, *Kryształy czasu: Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź 2013.

Obie strategie traktujemy jako narzędzia, które można zastosować w analizie, wskazując jednocześnie, że modele labiryntu i kłacza nie są neutralne i obiektywne w tradycyjnym sensie przypisywanym teoriom. Różnice i podobieństwa, dotyczące cech kompozycyjnych często okazują się względne, bowiem to badacz buduje dla nich kontekst w swojej analizie i interpretacji.

Fundamentalny wydaje się aspekt światopoglądowy, w który uwikłane są narracje-labirynty i narracje-kłacza. Widz-metafizyk będzie chciał odnaleźć rozwiązanie zagadki, obronić rozum i racjonalność świata, nawet jeśli narracja będzie umożliwiała także inne odczytanie. Widz-ironista nie szuka rozstrzygnięć, ale właśnie w postawieniu problemu, krytycznej postawie i wielości hipotez widzi wartość tego typu narracji. Ostatecznie labirynt wyraża świat uporządkowany i celowy (lub tęsknotę za takim światem). Jest zbudowany na kulcie rozumu, nawet jeśli ten jest krytykowany czy kwestionowany, na przykład za sprawą choroby psychicznej bohatera. Natomiast kłacze – to świat nieuporządkowany, bez reguł, który sam dla siebie staje się celem. Jest kultem życia jako chaosu, w którym destrukcja splata się rozwojem.

Po stronie labiryntu, jako jego fundament, znajdują się SIŁY ROZUMU, skierowane na opanowanie emocji; świadome wygrywa z nieświadomym, a rozum poddany próbie wychodzi z niej zwycięsko.

Po stronie kłacza pierwszeństwo mają SIŁY WITALNE – żywioł emocji, afektów, popędów; świadome i nieświadome zrastają się w kłacze, a życie jest ujmowane jako Eros i Tanatos

Narzędzie metodologiczne, służące badaniu temporalnej organizacji narracji, nie ma, wbrew pozorom, „przezroczystego” charakteru i analizując struktury narracyjne, powinniśmy mieć tego świadomość. Narracja – czas – światopogląd to triada, którą należy rozpatrywać łącznie, uwzględniając ich wzajemne wpływy i zależności.

Bibliografia

- Banasiak B., *Filozofia Gillesa Deleuze’a – fragmenty*, [w:] Foucault, Deleuze, Derrida, red. B. Banasiak, K. M. Jaksender, A. Kucner, Toruń 2011.
- Deleuze G., Guattari F., *Kłacze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.
- Eco U., *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1996.
- Głowiński M., *Labirynt. Przestrzeń obcości*, [w:] idem, *Mity przebrane*, Kraków 1990.
- Jakubowska M., *Teoria kina Gillesa Deleuze’a*, Kraków 2003.
- Jakubowska M., *Żeglowanie po filmie*, Kraków 2006.
- Olejarczyk A., „*Labirynt absurdu, absurd labiryntu*”, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1998, nr XXXIII.
- Reed Doob P., *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Cornell, New York–London 1993.
- Rybicka E., *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.
- Santarcangeli P., *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982.
- Senn W., *The Labyrinth as a Structural Principle in Narrative Texts*, [w:] *The Structure of the Text*, ed. F. Udo, Tübingen 1987.
- Żyto K., *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź 2010.