Krzysztof Jajko

Uniwersytet Łódzki

Nadmiar na sprzedaż: wstęp do opisu paradygmatu kina blockbusterowego

Współczesne kino blockbusterowe rozpatrywane wyłącznie z perspektywy instytucjonalno-ekonomicznej jest zjawiskiem o dość łatwych do zidentyfikowania właściwościach organizacyjnych. Świadczy o tym zbieżność wniosków, do jakich dochodzą liczni opisujący ten fenomen badacze¹. Zasadniczo zgodzić można się z Marcinem Adamczakiem, który wymienia siedem podstawowych wyróżników kina blockbusterowego: system gwiazd, sequele, strategia superprodukcji, merchandising, publicity i pseudowydarzenia, strategia nalotu dywanowego oraz wykorzystanie różnych kanałów dystrybucji². Należy przy tym zauważyć, że o ile pięć pierwszych zjawisk stanowi przedłużenie praktyk stosowanych już w erze klasycznego Hollywood, o tyle dwa ostatnie są oznaką przemian, jakie zaszły w amerykańskim przemyśle filmowym na przestrzeni ostatnich 30 lat. Strategia nalotu dywanowego, a więc jednoczesnej prezentacji filmu w dniu premiery w ogromnej ilości kin, wyparła stosowany do połowy lat siedemdziesiątych, z biegiem czasu coraz mniej efektywny, model *road-show* (otwarcie w małej ilości droższych kin pierwszej kategorii, gdzie filmy prezentowane były nawet przez kilka miesięcy zanim trafiły do powszechnej dystrybucji), zaś wykorzystanie różnych kanałów rozpowszechniania, takich jak telewizja kablowa czy rynek kina domowego, puściło w niepamięć dawne wojny toczone pomiędzy przemysłem filmowym a przemysłem telewizyjnym o dominację na rynku rozrywki (wraz z początkiem lat dziewięćdziesiątych ukształtował się nowy system medialnych konglomeratów, zrzeszających w swych szeregach różne sektory przemysłów rozrywkowych, na czele z korporacjami Time Warner oraz Disney).

¹ Spośród licznych publikacji wymienić tu należy książki autorstwa Sheldona Halla oraz Steve'a Neale'a *Epics, Spectacles and Blockbusters*, Detroit 2010 oraz Arthura De Vany *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*, London–New York 2004, a także artykuł Thomasa Shatza *The Studio System and Conglomerate Hollywood*, [w:] *The Contemporary Hollywood Film Industry*, eds. Paul McDonald, Janet Wasko, Hoboken, NJ 2008.

² Marcin Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po roku 1989*, Gdańsk 2010, s. 29–74.

Podczas gdy identyfikacja fenomenu współczesnego kina blockbustowego z perspektywy przemian instytucjonalno-ekonomicznych nie przysparza większych trudności, próba spójnego opisu tego zjawiska na poziomie tekstualnym nie przedstawia się już tak bezproblemowo. W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat na obszarze filmoznawstwa zaproponowano kilka interpretacji, zmierzających do rozpoznania estetycznej dominanty hollywoodzkiego blockbustera. Pierwsza z nich, którą można określić mianem „interpretacji historycznego powrotu”, wykazuje, że kino blockbustowe poprzez zamiłowanie do epatowania widza spektaklem, w postaci niemających końca sekwencji przepełnionych widowiskowymi wybuchami oraz efektami specjalnymi, stanowi przedłużenie kina atrakcji, a więc opisanego przez Toma Gunninga, dominującej tendencji we wczesnych latach funkcjonowania medium filmowego. Jak zauważa Thomas Elsaesser, do upowszechnienia się tej bardzo wpływowej w kręgach filmoznawczych paraleli przyczynił się sam Gunning, wielokrotnie sugerujący w swych artykułach, że spektakularne hollywoodzkie superprodukcyjne z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, czyli zgodnie z jego nazewnictwem kino efektów Speilberga, Lucasa i Coppoli, w pewnym sensie mają swe korzenie w filmikach Edisona, braci Lumière oraz Méliès³.

Drugie z wyjaśnień, nazwijmy je „interpretacją historycznego zerwania”, dowodzi, że kino blockbustowe ostentacyjnie odrzuca paradygmat kina klasycznego Hollywood, w którego centrum stoi zasada opowiadania spójnej historii napędzanej przez jasno zdefiniowane cele i dążenia głównego bohatera. Jak dowodzą zwolennicy tej opcji, współczesne kino hollywoodzkie spycha bohaterów na drugi plan, eksponując zamiast tego akcję oraz czystą wydarzeniowość. Dlatego takiego znaczenia nabiera opisana przez Justina Wyatta strategia *high concept*, a więc dążenia do oddania zawartości filmu za pomocą jednego, zwięzłego zdania, które potem może zostać wykorzystane jako chwytliwe hasło w kampanii reklamowej⁴. Konsekwencją takiego podejścia do produkcji filmów jest ich fabularna schematyzacja oraz rozrost widowiskowych sekwencji audiowizualnych, w postaci scen z dużą ilością efektów specjalnych albo dominacją teledyskowej estetyki.

Tym dwóm pierwszym opisom kina blockbustowego wyraźnie sprzeciwia się „interpretacja historycznej ciągłości”, której wyrazicielami są czołowi badacze szkoły neoformalno-kognitywnej, David Bordwell i Kristin Thompson. Wykazują oni, że choć w kinie blockbustowym dochodzi do rozrostu spektaklu, to jednak nadal realizuje ono podstawowe standardy kina klasycznego Hollywood, na czele z zachowaniem zasady segmentacji filmu na pięć podstawowych części, odpowiadających kolejnym etapom rozwoju spójnie ukształtowanej historii⁵. Jak dowodzi Bordwell, opowieść zawsze będzie obecna w kinie hollywoodzkim, albowiem nie da się kręcić filmów bazujących na samej akcji. Związane jest to z kilkoma okolicznościami, z których warto przywołać dwie najważniejsze. Po pierwsze, filmy z zawartością czystej akcji oglądałaby bardzo wąska grupa

³ Th. Elsaesser, *op. cit.*, s. 207.

⁴ Justin Wyatt, *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*, Austin 1994, s. 8–15.

⁵ Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, MA 1999, s. 21–44.

entuzjastów scen walki i pokazów pirotechnicznych, co stoi w sprzeczności z celem, jaki wyznaczają sobie hollywoodzcy producenci, a więc pozyskaniem jak największej rzeszy widzów. Jego realizacja możliwa jest tylko wówczas, gdy film wzbogacony zostanie o takie elementy, jak chociażby konstytutywny dla kina klasycznego Hollywood wątek romansowy, posiadający potencjał przyciągnięcia do kin żeńskiej części publiczności. Po drugie, produkcja spektakularnych sekwencji jest niezwykle czasochłonna i kosztowna, co sprawia, że w filmach zawsze będzie więcej kameralnych scen dialogowych. Nie ma natomiast lepszego sposobu na sensowne połączenie tych ostatnich w spójną całość od wplecenia ich w szerszą opowieść dotyczącą działań protagonistów, posiadających wyraziste cele i motywacje⁶. Uzupełnieniem dla rozważań Bordwella i Thompson są liczne analizy Geoffa Kinga, który wykazuje, że blockbustrowy spektakl nie jest zjawiskiem nowym. Istniał on także w erze kina klasycznego Hollywood i zarówno wtedy, jak i dzisiaj, świetnie służy celom narracyjnym. Jak wykazuje King, spektakularne sekwencje w kinie hollywoodzkim są zazwyczaj powiązane z głównymi punktami zwrotnymi opowieści, zaś ich struktura na poziomie sjużetu bardzo często podporządkowana jest wymogom eksponowania losu bohaterów aniżeli epatowaniu widza czysto wizualną atrakcją⁷.

Swego rodzaju przypis do argumentacji Bordwella oraz Thompson stanowi „interpretacja zweryfikowanej historycznej ciągłości”. Jej czołowym wyrazicielem jest Rick Altman, który przyznaje, że kino blockbustrowe stanowi przedłużenie tradycji klasycznego kina hollywoodzkiego, jednak ową tradycję należy, jego zdaniem, postrzegać w szerszy sposób niż czynią to czołowi przedstawiciele neoformalizmu. Jak dowodzi Altman, w złotej erze Hollywood powstawały nie tylko filmy o spójnej, pięcioczęściowej strukturze sjużetu, ale także obrazy, które albo tak jak musical przedkładały poziom paradygmatyczny nad poziom syntagmatyczny, albo tak jak kino przygodowe bazowały na bardziej luźnym, epizodycznym ukształtowaniu fikcjonalnego materiału. W tym drugim przypadku Altman, a za nim Christine Gledhill, wskazują na ciągłość, jaka zachodzi pomiędzy kinem hollywoodzkim a tradycją melodramatu teatralnego (*melodrama*)⁸, uzupełniając tym samym Bordwellowską listę pozafilmowych antenatów kina klasycznego, na której figurują dobrze skrojony dramat dziewiętnastowieczny (*well-made play*) oraz nowela (*short story*).

W obliczu tak wielu – często wykluczających się wzajemnie – interpretacji, próba krótkiej charakterystyki kina blockbustrowego, na jaką pozwalają rozmiary tego tekstu, wydaje się zadaniem karkołomnym. Z pewnością nie da się tutaj wejść w głębszą dyskusję z reprezentantami poszczególnych stanowisk, a tym bardziej przeanalizować wszystkie poruszane przez nich kwestie. Dlatego też w poszukiwaniu kluczowych wyznaczników paradygmatu

⁶ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley–Los Angeles–London 2006, s. 106–107.

⁷ Geoff King, *New Hollywood Cinema. An Introduction*, New York 2002, s. 201–208.

⁸ Por. Rick Altman, *Dickens, Griffith, and Film Theory Today*, [w:] *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*, ed. Jane Gaines, Durham, NC 1992; Christine Gledhill, *Rethinking Genre*, [w:] Linda Williams, Christine Gledhill, *Reinventing Film Studies*, London 2000.

współczesnego kina blockbustowego postanowiłem zawęzić krąg tematyczny moich rozważań do obszaru narracyjnego ukształtowania tekstu filmowego. Inaczej niż w przypadku opisów Bordwella czy Thompson, nie interesują mnie tutaj całościowe struktury, w jakie wpisany jest spektakl, ale sekwencje spektakularne same w sobie. Innymi słowy, problem blockbustowego spektaklu pragnę rozważyć wyłącznie na poziomie mikronarracji. Za każdym razem, gdy będzie to uzasadnione z punktu widzenia logiki mojego wywodu, postaram się odnieść do wybranych problemów stawianych przez cztery wyodrębnione przez mnie szkoły interpretacji współczesnego kina blockbustowego.

Nie ma chyba lepszego przykładu na to, co można by nazwać blockbustowym spektaklem najwyższej próby, aniżeli niezwykle fantazyjna, trwająca ponad dziesięć minut sekwencja z remake'u *King Konga* w reżyserii Petera Jacksona, która przypada na sam środek filmu. Właśnie w tym momencie głównej bohaterce filmu, Ann Darrow, niedługo po tym, jak została złożona w ofierze Kongowi, udaje się uciec z rąk (a raczej łap) potwora. Bardzo szybko okazuje się jednak, że odzyskana przez nią wolność w realiach dzikiej puszczy jest istnym przekleństwem. Bezbronna Ann staje się bowiem smakowitym kąskiem dla kolejnych wygłodniałych monstrów, na czele z czterema tyranozaurami. Oczywiście w ostatnim momencie na ratunek osaczonej zewsząd przez krwiożercze bestie bohaterce przychodzi Kong. Nie oznacza to wszakże, że Ann może czuć się już zupełnie bezpieczna. W ferworze walki Kong razem z tyranozaurami, osuwa się w wypełnioną lianami rozpadlinę, wypuszczając ze swych łap przerażoną Ann. Przez kolejnych kilka minut widz obserwuje taniec zawieszonoj nad przepaścią bohaterki, wokół której krążą bestie z rozwartymi paszczami. Mimo że każdy z tyranozaurów ma kilka okazji na skonsumowanie ofiary, co rusz od tragicznego końca Ann ratuje to, że spada w dół na kolejną lianę. Ta niezwykle barwna i brawurowa sekwencja mogłaby trwać w nieskończoność, gdyby nie fakt, że rozpadlina liczy sobie zaledwie kilkadziesiąt metrów. W efekcie zarówno Ann, jak i Kong wraz z atakującymi ich tyranozaurami lądują na ziemi, gdzie dochodzi do ostatecznego pojedynku pomiędzy wielką małpą a prehistorycznymi bestiami. Tylko ze względu na czystą formalność dodam, że zarówno Kong, jak i Ann także z tej opresji wychodzą cało i zdrowo.

Bordwell i Thompson, analizując tę sekwencję, staraliby się zapewne wykazać, że aczkolwiek jest ona nieco za długa z punktu widzenia pełnionych przez nią funkcji narracyjnych, to jednak jej ogólna wymowa ma decydujące znaczenie dla rozwoju całej opowieści. Wszak to tu po raz pierwszy zawiązuje się bliższa relacja pomiędzy Ann a wielką małpą. Obserwując jak Kong z narażeniem własnego życia wielokrotnie broni ją przed atakami tyranozaurów, bezbronna bohaterka uświadamia sobie, że w tej bestii, kierującej się w pierwszym rzędzie zwierzęcymi instynktami, drzemią ogromne pokłady uczuć o typowo ludzkim charakterze. Jednak w tej strategii analitycznej neoforalistów, dążącej do każdorazowego wpisywania spektakularnych sekwencji w szersze

struktury opowieści, tkwi pewien szkopuł. Otóż tracą oni z pola widzenia sam spektakl wraz z jego specyficznymi właściwościami. Zazwyczaj dzieje się tak na skutek sprowadzenia całego problemu do dość powierzchownych wytłumaczeń, jak to podane przez Bordwella w książce *The Way Hollywood Tells It*:

[...] długość niektórych sekwencji akcji nie jest uzasadniona ich rolą w posuwaniu do przodu albo wzbogacaniu głównej historii, tak jak w przypadku sceny pościgu Humvee w *Twierdzy* (1996), w której narracyjna ekonomia złożona zostaje na ołtarzu chwilowych dreszczy emocji. Ale – taka już jest natura opowieści – każde wydarzenie w prezentowanej historii może zostać rozciągnięte do dowolnej długości; dowodem na to niech będą nie mające końca rozmowy w niektórych europejskich filmach⁹.

Przywołuję ten fragment rozważań Bordwella, gdyż jest on najlepszym przykładem analitycznej niekonsekwencji słynnego neoformalisty. Z jednej strony, bardzo często wykazuje on, że spektakl i klasyczna opowieść nie są wykluczającymi się fenomenami, z drugiej opisuje spektakl w kategoriach strategii narracyjnych typowych dla paradygmatu kina artystycznego, który zgodnie z jego teoretycznym opisem czterech podstawowych form filmu fikcji stoi w zasadniczej opozycji do paradygmatu kina klasycznego. Owa niechęć do pogłębionych rozważań nad samą naturą spektaklu jest o tyle zastanawiająca, że Thompson już w latach siedemdziesiątych zaproponowała nowy sposób analizy filmów, który odchodzi od strategii przypisywania wszystkim elementom filmu funkcji i znaczeń odnoszących się do prezentowanej na ekranie opowieści. Posiłkując się między innymi koncepcją „trzeciego sensu” Rolanda Barthesa, w artykule pt. *The Concept of Cinematic Excess* wykazała, że w filmie oprócz elementów służących konstrukcji fikcjonalnej *diegesis* istnieją także elementy nakierowujące uwagę widza na samą materię filmu. Co więcej, nawet elementy, które zasadniczo mają swój udział w posuwaniu historii do przodu oraz służą wzbogacaniu jej o dodatkowe sensy, poprzez takie rozwiązania jak chociażby ich nieustanne powtarzanie mogą wprowadzić odbiorcę w stan kontemplacji nad czysto fizykalną podstawą filmowego przedstawienia, które jawi mu się jako nadmiar (*excess*)¹⁰. Mając w pamięci te ostatnie uwagi Thompson, postaram się wykazać, że głównym zadaniem przywołanej przeze mnie sekwencji z filmu *King Kong* nie jest wzbogacenie opowieści o dodatkowe elementy znaczeniowe, ale że ma ona do spełnienia zupełnie inne funkcje, charakterystyczne wyłącznie dla kina blockbustrowego.

Zgodnie z zaproponowaną przez Noëla Carrola teorią narracji erotetycznej, która, jego zdaniem, charakteryzuje wszystkie fabularne utwory kultury masowej, to, że ciąg prezentowanych w utworach popularnych wydarzeń układa się w pewną całość, nie jest zasługą działania relacji przyczynowo-skutkowej, ale tego, że „sytuacje i wydarzenia pojawiające się w utworze wcześniej mają się tak do scen i wydarzeń po nich następujących, jak pytania do odpowiedzi”¹¹. W taką konstrukcję tekstu wpisany jest zatem schemat jego odbioru: widz w toku oglądania filmu stawia wiele pytań, by następnie, w oparciu o informacje zawarte

⁹ D. Bordwell, *The Way...*, s. 105.

¹⁰ Kristin Thompson, *The Concept of Cinematic Excess*, „Ciné-Tracts” 1977, nr 2, s. 54–59.

¹¹ Noël Carroll, *Filozofia horroru*, przeł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 219.

w poszczególnych elementach szużetu, odnaleźć na nie odpowiedzi. Oczywiście najbardziej wyrazistym przykładem utworów z narracją erotetyczną są kryminały, w których „morderstwo jest powodem pytania «kto zabił?»». Odpowiedzi na nie dostarczają kolejne sceny w formie poszlak i przesłanek. Te zaś we fragmencie końcowym, na przykład w podsumowującym monologu detektywa, składają się na odpowiedź¹². Co istotne z punktu widzenia tej analizy dotyczącej zaledwie fragmentu filmu *King Kong*, wskazany przez Carrolla schemat narracyjny może działać zarówno w wymiarze makro (cały utwór), jak i w wymiarze mikro (dwie lub trzy konkretne sceny czy też jedna dłuższa sekwencja), przy czym na poziomie mikro w grę wchodzi nie tyle strategia budowania u widza zaciekawienia długofalowego, ile krótkotrwałego napięcia związanego z chwilową niepewnością o los głównego bohatera. Nie zmienia to jednak faktu, że także w tym przypadku utwór prowokuje widza do stawiania pytań, a następnie podsuwa mu ciąg wskazówek, prowadzących do ostatecznych odpowiedzi.

Bez wątpienia, najbardziej rozpowszechnioną strategią budowania u widza stanu niepewności i zaciekawienia w wymiarze mikro jest suspens (choć może być on także wykorzystany w wymiarze makro). Jak pisze Carroll: „suspens w utworach fikcyjnych pojawia się, gdy rozwiązanie moralnie słuszne (w ramach wartości obowiązujących w fikcyjnym świecie) jest mniej prawdopodobne (lub w najlepszym razie tak samo prawdopodobne) niż rozwiązanie moralnie naganne”¹³. Doskonały przykład ilustrujący tę definicję stanowi sekwencja z filmu *Nieznajomi z pociągu* (*Strangers on the Train*, 1951), w której szalony Bruno zabija żonę poznanego przypadkiem tenisisty, w nadziei na to, że ten w ramach rewanżu pozbawi życia jego ojca. Scena trwa kilka minut i składa się z dwóch zasadniczych części: śledzenia ofiary, a następnie jej zabójstwa. Pierwsza część pełni dwie funkcje: ukazuje widzowi determinację Bruno, a także jego przewagę nad ofiarą. Jeżeli chodzi o tę drugą kwestię, to kluczowe znaczenie ma scena, w której Bruno wygrywa konkurs uderzenia młotem; za jej pomocą Hitchcock sugeruje widzowi, że oprawca jest bardzo silny i w konfrontacji z nim ofiara nie ma najmniejszych szans. Jak nietrudno zatem zauważyć, u podstaw suspensy stoi ciąg pytań i odpowiedzi o charakterze antycypacyjnym. Na początku przywołanej przeze mnie sekwencji z filmu *Nieznajomi z pociągu* widz nie jest jeszcze pewien rozwiązania. Wstępne pytanie brzmi: czy Bruno zabije bohaterkę? Jednak z czasem nabieramy pewności, że jest wyraźnie zdeterminowany, aby to uczynić. Rodzi się zatem nowe pytanie: czy bohaterka zginie? Scena konkursu uderzenia młotem podpowiada, że rozwiązanie moralnie słusznie jest mniej prawdopodobne. Teraz rodzi się zatem ostatnie pytanie: czy zabójcy uda się znaleźć odpowiednią okazję do zaatakowania ofiary oraz kiedy do tego dojdzie? Suspens uznać można zatem za kwintesencję klasycznego kina hollywoodzkiego, które zgodnie z opisem Davida Bordwella, zorientowane jest na przyszłość¹⁴. Widz oglądający film *Nieznajomi z pociągu* ma nieustannie zadawać sobie pytania, o to co stanie się za chwilę, nie zaś koncentrować się na „tu

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, s. 230–231.

¹⁴ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985, s. 165.

i teraz” albo na przeszłości. Każda scena, a nawet jej części składowe takie jak pojedyncze ujęcie, nie są ważne same w sobie, ale poprzez to, że rodzą u widza kolejne pytania, stanowią pomost do kolejnych części filmu.

Warto jednak zwrócić uwagę, że dla stworzenia udanego suspensy decydujące znaczenie ma przestrzeganie zasad narracyjnej ekonomii. Chodzi o to, że suspens nie da się rozciągać w nieskończoność, ponieważ widz bardzo szybko przestanie odczuwać zaciekanie i niepewność. Zauważmy, że momencie, gdy Hitchcock zaszczerpił już u widza pytanie, o to kiedy Bruno zabije ofiarę, pozwala on sobie na pewny rodzaj gry z widzem. W scenie mającej miejsce w tunelu dla zakochanych, poprzez sprytne połączenie ze sobą w jednym z ujęć warstwy wizualnej (cień łodzi, w której siedzi ofiara oraz nakładający się na niego cień łodzi Bruno) oraz dźwiękowej (krzyk kobiety), Hitchcock przez ułamek sekundy sugeruje widzowi, że właśnie w tym momencie doszło do zabójstwa. Za chwilę pojawia się jednak kolejne ujęcie, które prezentuje bohaterkę całą i zdrową, zaś jej krzyk okazuje się być reakcją na zaczepki jednego z towarzyszących jej przyjaciół. Hitchcock w niezwykle przemyślny sposób daje tu zatem widzowi przedsmak tego, co zdarzy się za chwilę. Rozwiązanie takie jest niezwykle ekscytujące, ponieważ zaostrza u widza będący podstawą odbiorczej przyjemności stan niepewności i zaciekania. Gdyby jednak Hitchcock pozwolił sobie na tego typu grę z widzem jeszcze kilka razy, widz bez wątpienia szybko przyjąłby wobec prezentowanych wydarzeń postawę zdystansowania. Pytanie: „kiedy to się stanie?” z miejsca przerodziłoby się w pytanie: „jak to się stanie?” Tym samym widz przestałby się interesować tym, co się wydarzy za chwilę, a coraz bardziej zwracałby uwagę na to, co dzieje się w chwili obecnej. Orientacja filmu na przyszłość ustąpiłaby miejsca orientacji na teraźniejszość, powodując, że widz zacząłby koncentrować się na samej materii filmu, a przez to dostrzegać opisany przez Kristin Thompson nadmiar. Oczywiście Hitchcock jako mistrz suspensy nigdy nie pozwoliłby sobie na tego typu rozwiązanie. Konsekwencji zbyt długo przeciąganego suspensy nie omieszkiał jednak ukazać słynny akolita autora *Psychozy*, Brian De Palma w filmie *Świadek* mimo woli (*Body Double*, 1984). W scenie morderstwa podglądanej przez głównego bohatera kobiety, znany ze stylistycznej ekstrawagancji reżyser w nieskończoność mnoży przeszkody, stojące na drodze zabójcy (najpierw oprawca w zadziwiający sposób traci przytomność po lekkim uderzeniu go przez ofiarę w twarz, a następnie, gdy już ma zabić bohaterkę za pomocą wiertarki, ta w ostatnim momencie się wyłącza, ponieważ jej kabel zasilający wypadł z gniazdka). W efekcie widz bardzo szybko przestaje zastanawiać się nad losem bohaterki, a zaczyna czerpać przyjemność z obserwowania coraz bardziej wymyślnych sposobów na przedłużenie życia ofiary. Nie należy przez to jednak wyciągać wniosku, że chwyt rozbrojenia suspensy stosowany jest tylko przez dążące do obnażania klasycznych konwencji kino postmodernistyczne. Tak naprawdę sięgano po niego już w złotej erze Hollywood. Najlepszym na to dowodem jest film *Młody Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, 1924) i pochodząca z niego słynna scena nieudanej próby zabójstwa postaci granej przez Bustera Keatona za pomocą bomby ukrytej w bilardowej bili. Oczywiście tutaj motywacja, stojąca

za rozciągnięciem struktury suspensu do granic wytrzymałości, ma charakter transtekstualny. Jak słusznie zauważają Steve Neal oraz Frank Krutnik, jednym z kluczowych narzędzi komedii jest suspens¹⁵. Jednak inaczej niż w kinie sensacyjnym, poprzez sprowadzenie jego logiki do absurdu, a także zwieńczenie całej sytuacji szczęśliwym zakończeniem, suspens komediowy ma widza bawić, a nie trzymać w napięciu. Nie zmienia to faktu, że na poziomie czysto tekstualnym struktura sceny z filmu *Młody Sherlock Holmes* niczym nie różni się od ukształtowania sceny z filmu *Świadek mimo woli*. W obu mamy bowiem do czynienia z nieustannym mnożeniem kolejnych sytuacji, odciągających w czasie finałowe rozwiązanie.

Nie inaczej rzecz się ma ze stanowiącą punkt wyjścia do przedstawionych rozważań sekwencją z Jacksonowskiego *King Konga*. Zauważmy, że chociaż w punkcie wyjścia pojawia się element inicjujący suspens, a więc pytanie „czy Ann przeżyje?”, to jednak bardzo szybko film wymyka się logice opowiadania zarysowanej przez Carrolla. Wiąże się to z faktem, że oglądający go widz po pewnym czasie zapomina o początkowym pytaniu, a raczej staje się ono dla niego nieistotne. Dzieje się tak dlatego, że w sytuacji gdy głównej bohaterce filmu udaje się kilkanaście razy z rzędu ująć niechybnej śmierci, odbiorca traci zainteresowanie jej losem, a jego uwagę przyciąga czysta zdarzeniowość oraz audiowizualna atrakcyjność kolejnych ujęć. Także i tu widz przestaje zatem koncentrować się na tym co nastąpi za chwilę, a zaczyna zwracać uwagę na to, co „tu i teraz”, na czystą materię filmu. Oczywiście, rodzi się w tym miejscu pytanie: czemu właściwie taka strategia służy? Jak już zostało to wykazane wcześniej, zarówno w przypadku filmu *Młody Sherlock Holmes*, jak i *Świadka mimo woli*, nietrudno wskazać na motywację, stojącą za zabiegiem rozciągania suspensu. W pierwszym przypadku stanowią ją gatunkowe konwencje komedii, w drugim postmodernistyczna, mocno ironiczna gra z klasycznymi schematami kina hollywoodzkiego. Odnosząc się do klasyfikacji motywacji Davida Bordwella, można powiedzieć, że z jednej strony mamy do czynienia z motywacją transtekstualną, z drugiej z motywacją artystyczną¹⁶. Jaka motywacja stoi jednak za zabiegiem rozciągniętego suspensu w spektakularnej sekwencji z filmu *King Kong*?

Bordwell twierdzi, że spektakl także stanowi pochodną motywacji artystycznej. Odwołuje się zresztą do niego, gdy przychodzi mu wskazać na ślady tej motywacji w tradycji kina klasycznego. Oto co pisze w książce *Narration in the Fiction Film*:

[...] artystyczna motywacja – posługująca się elementem, którego obecność znajduje uzasadnienie w nim samym – nie jest rzeczą nieznaną klasycznemu filmowi. Moment spektaklu lub technicznej wirtuozerii, wtrącane w musicalu numery taneczno-muzyczne czy komiczne interludia: kino hollywoodzkie sporadycznie dopuszcza możliwość czystego zaabsorbowania nim samym jako medium¹⁷.

¹⁵ Steve Neal, Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, London–New York 1990, s. 33–42.

¹⁶ D. Bordwell, *Narration...*, s. 36.

¹⁷ *Ibidem*, s. 164.

Oczywiście w pierwszym rzędzie należy Bordwellowi wytknąć fakt, że w ramach motywacji artystycznej wymienia on elementy podlegające raczej działaniu motywacji gatunkowej (numery muzyczno-taneczne w musicalu oraz zabawne interludia w komedii). Jednak dla naszego wywodu najważniejsza jest kwestia przypisania spektaklu do motywacji artystycznej. Biorąc pod uwagę, że Bordwell zakłada ciągłość pomiędzy kinem klasycznego Hollywood a kinem współczesnym (w tym blockbusterowym), uznać należy, że obecność niezwykle długiej, spektakularnej sekwencji w *King Kongu* także uzasadnia motywacja artystyczna. Jak jednak dowiodłem wcześniej, z taką sytuacją mamy raczej do czynienia w postmodernistycznym, samoświadomym filmie Briana de Palmy, gdzie rozciągnięcie suspensu służy obnażeniu konwencjonalnego charakteru fikcji filmowej, wprowadzając widza w, jak ująłby to Piotr Sitarski, „erudycyjny tryb odbioru”¹⁸. Wydaje się zatem, że dla pociągającego za sobą eskalację audiowizualnego spektaklu rozciągnięcia suspensu w *King Kongu* należy poszukać odmiennego wytłumaczenia.

Cały problem Bordwella polega na tym, że przy opisie spektaklu traci on z oczu jeszcze jedną motywację, która mogłaby uzasadniać jego pojawienie się w sjużecie. Podobnie jak motywacja transtekstualna ma ona charakter pozatekstowy, odnosi się jednak nie do aktualizowanej przez widza w trakcie odbioru filmu znajomości konwencji kina klasycznego, ale do samej sytuacji odbioru filmu. Motywację tę określe tutaj mianem motywacji dyspozytywowej. Spektakularne sekwencje od samego początku służyły w kinie hollywoodzkim do podkreślenia potęgi i siły kinematograficznego medium. W sposób szczególny owa tendencja dała o sobie znać w latach pięćdziesiątych, gdy kino hollywoodzkie zmuszone zostało do konkurencji z telewizją. Jej pojawienie się zrodziło konieczność znalezienia nowego sposobu na przyciągnięcie widzów do kin. Lekiem na całe zło miał być, zdaniem szefów wielkich wytwórni, kinowy obraz, który dzięki temu, że jest kolorowy i ma ogromne rozmiary, stanowi realną konkurencję dla niewielkiego, czarno-białego ekranu telewizora. Stąd w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych mamy do czynienia z wysypem epickich filmów o tematyce historycznej i biblijnej, które to gatunki już w erze kina niemego dostarczały dobrego pretekstu do wyeksponowania wizualnej potęgi kina poprzez spektakl, a także wprowadzeniem niezliczonej ilości formatów szerokoekranowych, mających dodać owemu spektaklowi nowej jakości. Przedłużeniem tej strategii oczarowania widza wyjątkowymi warunkami projekcji kinowej są także współczesne rozwiązania w rodzaju ogromnych ekranów w kinach IMAX, w których swe otwarcie mają najważniejsze blockbustery sezonu.

A zatem zarówno spektakl w takim filmie jak *Aleksander Wielki* (*Alexander the Great*) z roku 1956 (pamiętne sceny bitew), jak i spektakl w *King Kongu*, zawdzięczają swą obecność pozatekstualnej motywacji dyspozytywowej, nie zaś wynikającej ze specyfiki danego tekstu motywacji artystycznej. Bordwell ma więc w pewnym sensie rację, mówiąc, że kino blockbusterowe

¹⁸ Piotr Sitarski, *Teoria autorska a nowe sposoby istnienia dzieła filmowego*, [w:] *Kino po kinie*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 263.

stanowi przedłużenie tradycji kina klasycznego Hollywood. Problem w tym, że owej ciągłości doszukiwać należy się nie w dominacji opowieści nad wszystkimi elementami filmu, ale właśnie w umotywowanej szczególnymi warunkami projekcji samowystarczalności spektaklu służącego prezentacji audiowizualnej potęgi kina, która objawia się zarówno w epickich filmach z lat pięćdziesiątych, jak i we współczesnych blockbustach.

Pomimo tej wspólnej filmom *Aleksander Wielki* oraz *King Kong* motywacji dyspozytywowej, nie należy jednak stracić z oczu zasadniczej różnicy, jaka zachodzi pomiędzy zawartymi w nich rodzajami spektaklu. Odwołując się do klasyfikacji Tomasza Kłysa, spektakularność tego pierwszego filmu powiązać należy z kategorią spektaklu teatralno-malarskiego, bazującego na przepychu inscenizacyjnym, a także rozbudowanej i skomplikowanej *mise-en-scène* (pełne statystów sceny walk zdjęte w totalnych planach eksponujących bogactwo scenografii bądź też olśniewające piękno pejzażu), podczas gdy spektakularności filmu w reżyserii Petera Jacksona przypisać należy raczej wyznaczniki spektaklu kinematograficznego, czerpiącego swą siłę z czysto technologicznych możliwości medium, na czele z cyfrowymi efektami specjalnymi¹⁹. Ta różnica jest o tyle znacząca, że wiedzie nas do problemu istnienia we współczesnym kinie blockbusterowym jeszcze jednej motywacji uzasadniającej dominującą rolę spektaklu. O ile jednak wprowadzona przeze mnie wcześniej motywacja dyspozytykowa uzasadnia samą obecność spektaklu, o tyle ta druga, nazwijmy ją motywacją paratekstualną, prowadzi do jego rozrostu.

Jak nietrudno się domyślić, motywacja paratekstualna jest ściśle powiązana z fenomenem obudowywania tekstów filmowych niemającymi końca tekstami pobocznymi, takimi jak różnego rodzaju gadżety, płyty z muzyką, gry komputerowe, parki rozrywki, ale także krótkie filmy dokumentalne (tzw. *making-of*) czy też komentarze twórców, które dołączane są do wydań filmów na DVD albo udostępniane za pomocą stron internetowych. Na znaczenie tej pierwszej grupy paratekstów szczególną uwagę zwracają zwolennicy „interpretacji historycznego zerwania”. Justin Wyatt dowodzi na przykład, że wpisanie filmu w szerszy kontekst systemu rozrywkowego pozbawia go statusu tekstu samowystarczalnego, zaś na poziomie wewnętrznej struktury prowadzi do jego fragmentaryzacji (tutaj szczególną uwagę przykłada on do opisu typowych dla kina *high concept* na pół teledyskowych scen, służących promocji napisanych na potrzeby danego filmu piosenek)²⁰. Dla mnie bardziej istotne znaczenie mają jednak parateksty takie jak *making-ofs* oraz komentarze twórców. Ich główną funkcją jest dostarczenie widzowi wiedzy o tym, jak wyglądał proces realizacji najbardziej widowiskowych scen i sekwencji. Najlepszego materiału do tego typu paratekstów dostarcza oczywiście spektakl kinematograficzny. Spektakl teatralno-malarski dysponuje dość ubogą paletą środków, które na dodatek na przestrzeni lat nie podlegały zasadniczym zmianom. Tymczasem spektakl kinematograficzny, szczególnie na obszarze cyfrowych efektów specjalnych, jest

¹⁹ Tomasz Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 161.

²⁰ J. Wyatt, *op. cit.*, s. 36–44.

fenomenem niezwykle dynamicznym, poddawany nieustannym udoskonaleniom dzięki ciągłemu postępowi technologicznemu. Oczywiście nie chcę przez to powiedzieć, że obecna dominacja spektaklu kinematograficznego we współczesnym kinie jest pochodną pojawienia się nieobecnej kiedyś formuły paratekstów w rodzaju *making-of*. Tego rodzaju spektakl istniał także wcześniej, chociażby w postaci olśniewającej animacji poklatkowej autorstwa Willisa O'Briena w pierwotnej wersji *King Konga* z roku 1933²¹. Tak jak już wspomniałem wcześniej, motywacja paratekstualna wpływa raczej na rozrost tego typu spektaklu. Wszak im więcej spektakularnych sekwencji pojawi się w filmie albo im dłuższy będzie czas ich trwania, tym większą ilość komentarzy, czy też *making-ofs* będzie można na ich bazie wytworzyć, a następnie sprzedać w kolejnych kanałach dystrybucji. Analizowany przeze mnie film *King Kong* w reżyserii Petera Jacksona jest podręcznikowym przykładem tej strategii. W ramach dodatkowych okien jego eksploatacji, a więc kina domowego oraz Internetu, wytworzono ogromną ilość paratekstów o charakterze filmików dokumentujących poszczególne etapy produkcji filmu. Najpierw kilka odcinków tego cyklu udostępniono darmowo za pośrednictwem serwisu administrowanego przez fanów postaci King Konga (choć znając przebiegłość speców od marketingu można mieć uzasadnione podejrzenia, że serwis ten został wypreparowany specjalnie na cele promocji filmu), by następnie wydać je na dwupłytyowym, wzbożonym o dodatkowe kilkadziesiąt minut nowego materiału wydaniu DVD pod tytułem „*King Kong*”: *Peter Jackson's Production Diaries*. Analizowana przeze mnie sekwencja walki o życie Ann stanowi jeden z kluczowych tematów owych audiowizualnych dzienników. Najzabawniejsze jest jednak to, że przy okazji jej omawiania Peter Jackson zapewnia widza, że ze względu na swą fascynację *King Kongiem* w reżyserii Meriana C. Coopera i Ernesta Schoedsacka robił wszystko, aby jak najwierniej oddać specyfikę oryginału, ani słowem nie zająkując się o tym, że w filmie z roku 1933 Kong walczy tylko z jednym tyranozaurem i zajmuje mu to nie dziesięć minut, ale zaledwie trzy.

Uzasadniony motywacją paratekstualną rozrost sekwencji z dużą ilością cyfrowych efektów specjalnych pociąga za sobą konsekwencje dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, wpływa na strukturę samego filmu. Po drugie, narzuca widzowi specyficzny tryb jego odbioru. Obie te kwestie w sposób niezwykle przenikliwy opisał Jürgen Trinks. Odwołując się do pierwszych filmów, w których na szeroką skalę zastosowano „komputerowe techniki przetwarzania obrazu”²², takich jak *Terminator 2* czy *Park Jurajski*, Trinks zauważa, że wszystkie sekwencje z dominantą efektów specjalnych odchodzą od uporządkowania narracyjnego,

²¹ Nieobecnością paratekstów nie powinno się także tłumaczyć faktu dominacji spektaklu teatralno-malarskiego w hollywoodzkim kinie lat pięćdziesiątych. Skłonność twórców do posługiwania się setkami statystów i gigantycznymi scenografiami wynikała wówczas raczej z tego, że na fali cięć finansowych w wielkich wytwórniach zlikwidowano dużą część działów efektów specjalnych. W konsekwencji jedynym sposobem na porażenie widza potęgą kinowego obrazu było postawienie na monumentalność profililmowej inscenizacji.

²² Jürgen Trinks, *Serijność jako podstawowy problem estetyki telewizji*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 1999, s.162.

w którego centrum stoi opowieść i upodabniają się do telewizyjnego strumienia. Jak pisze Trinks: „Podczas gdy rozczłonkowane następstwo obrazów lub elementów opowieści prowadzi do ukonstytuowania się przyjemnej, przyciągającej uwagę całości, to strumień obrazów nie prowadzi do takiej konstytucji. W opowieści można się spokojnie zanurzyć, uporządkowane następstwa zdarzeń zawsze dają poczucie możliwości utrzymania kontroli. Do strumienia nie można mieć w tym sensie zaufania. Aby nie dać się wchłonąć przez jego brak rozczłonkowania albo uchronić się od nudy – potrzebne jest nastawienie badawcze i dystans. Strumień w mniejszym stopniu nadaje się do podziwiania niż badania. Zamiast bezpośredniego przeżycia potrzebny jest tu dystans, także po to, by móc sprostać wszelkim próbom losu, jakie przynosi strumień obrazów wśród bogactwa dostarczanych informacji”²³. Opisane przez Trinka nastawienie badacza i dystans odpowiada innemu, wyróżnionemu przez Piotra Sitarskiego, rodzajowi odbioru filmu w erze wzrostu znaczenia kina domowego, a mianowicie oglądaniu analitycznemu, w którego przypadku „przyjemność daje uświadomienie budowy tekstu filmowego”²⁴. Badacz spostrzegając, że zwykle *making-ofs* i komentarze twórców poświęcone są efektom specjalnym, wykazuje przy okazji na różnicę, jaka dzieli podejście dawnego widza do filmów w rodzaju *King Konga* z roku 1933 od podejścia widza współczesnego do jego remake’u w reżyserii Jacksona. „W nie tak dawnych jeszcze czasach efekty specjalne były okryte tajemnicą nie tylko przed widzami, ale nawet przed innymi fachowcami, a pytanie «jak oni to zrobili?», należało do repertuaru typowych zachwytów kinowych. O przyjemności decydowały więc zagadka i cudowność”²⁵.

Podsumowując rozważania nad kwestiami nowego typu postawy odbiorczej przyjmowanej przez widzów wobec kina blockbusterowego, należy zauważyć, że wielkie wytwórnie hollywoodzkie, posługując się strategią paratekstualnego obudowania filmów takimi dodatkami jak komentarze twórców oraz *making-ofs*, dokonują instytucjonalizacji trybu odbioru, który kiedyś postulowała Kristin Thompson, zachęcając widzów i badaczy do zwrócenia uwagi na materialną stronę filmu, na drzemiący pod powierzchnią opowieści nadmiar. O ile jednak w przypadku postulatów Thompson, uchwycenie nadmiaru wymaga od widza autentycznego wysiłku, albowiem musi on wyzbyć się swych przyzwyczajeń do nadawania każdemu filmowemu elementowi znaczenia fabularnego, o tyle współczesnemu widzowi, oglądającemu *making-ofs* w domowym zaciszu, serwuje się łatwy w konsumpcji nadmiar w stylu *fast food*. Co więcej, także w trakcie odbioru kinowego nie musi on dokonywać zbyt dużego wysiłku, aby wejść w stan analitycznego nastawienia. Jak wykaże poniżej, sprzyjają temu pewne charakterystyczne dla kina blockbusterowego rozwiązania w ukształtowaniu sjużetu.

Jak wspominałem wcześniej, sekwencja z filmu Jacksona jest dużo dłuższa od analogicznej sekwencji zawartej w oryginalnej wersji *King Konga*. Ów czasowy rozrost spektaklu w remake’u z początku XXI wieku spowodowany jest rozmnożeniem bestii, z którymi przychodzi zmierzyć się Kongowi. Jednak sama

²³ *Ibidem*, s. 163.

²⁴ P. Sitarski, *op. cit.*, s. 262.

²⁵ *Ibidem*.

finałowa scena pojedynku wielkiej małpy z ostatnim pozostałym przy życiu tyranozaurom w wymiarze czasowym niewiele różni się od pierwowzoru. Nie oznacza to wszakże, że obie sceny są ze sobą identyczne. Pomimo powierzchownych podobieństw (np. żartobliwe zakończenie, w którym Kong, poruszając bezwładną szczęką dinozaura sprawdza, czy bestia nie żyje), struktura sjużetu filmu Jacksona wykazuje wyraźne odstępstwa od ukształtowania sjużetu obrazu Coopera i Schoedsacka. O ile w tym pierwszym filmie mamy do czynienia z dużą ilością ujęć z punktu widzenia Ann, o tyle w obrazie z roku 1933 cała scena zdjęta zostaje w serii ujęć zrealizowanych za pomocą kamery obiektywnej²⁶. Fakt ten wydaje się na pierwszy rzut oka paradoksalny. Skoro, jak chcą tego chociażby zwolennicy „interpretacji zerwanej ciągłości”, współczesne kino blockbusterowe w przeciwieństwie do kina klasycznego spycha na plan drugi postać wraz z jej angażującym widza emocjonalnie w film potencjałem, uzasadnionym wydawałoby się oczekiwaniem, że to w oryginalnej wersji *King Konga* będziemy mieli do czynienia z dużą ilością POV. Jak jednak słusznie zauważa Murray Smith, psychoanalityczne interpretacje modelu identyfikacji widza z postacią, które stoją u podstaw tego typu opinii, są z gruntu nieprawdziwe. Zabieg POV nie może decydować o tym, że wczuwamy się w los jakiejś konkretnej postaci, albowiem w przeciętnym filmie hollywoodzkim stosowany jest on zarówno w odniesieniu do protagonistów, jak i antagonistów, a nawet postaci drugoplanowych. W efekcie, widz angażujący się w film tylko w oparciu o ujęcia subiektywne, musiałby identyfikować się ze wszystkimi bohaterami, także tymi złymi np. z Jasonem w filmie *Piątek 13-ego*, którego sjużet w dużej mierze składa się z POV mordercy. Jak dowodzi Smith, to że współodczuwamy los postaci, jest wynikiem bardziej złożonego procesu poznawczo-afektywnego, na który wpływ mają różne składniki filmowej struktury²⁷. Teoria Smitha, ze względu na swój komplementarny charakter, jest niezwykle skomplikowana, stąd też w moich rozważaniach ograniczę się do tych jej składników, które będą pomocne w analizie porównawczej finałowych scen walki obecnych w dwóch wersjach *King Koga*.

Smith, pisząc o tzw. strukturze sympatii, wskazuje na trzy jej komponenty: rozpoznanie, współodczuwanie i nastawienie. Szczególnie ważny jest drugi z nich, a więc współodczuwanie. Za pomocą tego procesu widzowie „uzyskują

²⁶ Warto zwrócić uwagę, że w scenie z filmu z roku 1933 kilka razy pojawia się ujęcie patrzącej na walkę Konga Ann (pojawiają się tu zatem dwa pierwsze, wskazane przez Edwarda Branigana, elementy frazy POV, a więc postać i spojrzenie), za każdym razem następują po nich jednak ujęcia w planie totalnym, ukazujące zarówno zmagające się ze sobą bestie, jak i Ann, które ze względu na obecność w nich bohaterki nie mogą być uznane za wykonane z punktu jej widzenia. W filmie Coopera i Schoedsacka dochodzi zatem do zerwania zasady ciągłości montażowej opartej na zasadzie kierunku spojrzenia, co daje o sobie znać w momencie cięć montażowych, kiedy dochodzi do wyraźnego zgrzytu pomiędzy kolejnymi ujęciami. Tak ostentacyjne złamanie jednej z kluczowych konwencji klasycznego kina hollywoodzkiego wytłumaczyć należy najprawdopodobniej dążeniem twórców do pokazania maestrii, z jaką w filmie stosuje się różne rodzaje tylnej projekcji, umożliwiającej połączenie odtworzonej przy pomocy animacji poklatkowej walki Konga z tyranozaurom z działaniami żywej aktorki.

²⁷ Jacek Ostaszewski, *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Kraków 1999, s. 156–157.

dostęp do działań, myśli i uczuć postaci”²⁸. Co jednak najważniejsze, Smith podkreśla, że „ujęcie z punktu widzenia wcale nie odgrywa uprzywilejowanej roli przy umożliwianiu nam lepszego wglądu w stany postaci, jak zakłada większość modeli identyfikacji”²⁹. Decydujące znaczenie dla zaistnienia stanu współodczuwania mają raczej „więź czasoprzestrzenna” oraz „dostęp subiektywny”. „Więź dotyczy sposobu, w jaki narracja zawęza się do opisu działań jednej postaci lub toczy się swobodniej po przestrzenno-czasowych kolejach losu dwóch lub więcej postaci. Dostęp subiektywny odnosi się do tego, jak dalece możemy wejrzeć w subiektywność postaci”³⁰.

W świetle przedstawionych ustaleń, brak ujęć POV w klasycznej wersji *King Konga* nie jest już niczym zaskakującym. Wszak twórcy filmu mogą wprowadzić widza w stan współodczuwania z bohaterką za pomocą innych środków. Czynią to, przede wszystkim umieszczając postać bohaterki w pierwszym planie ujęcia, co powoduje, że walka dwóch bestii jawi się widzowi jedynie jako tło dla działań głównej postaci. Te zaś ze względu na swój niezwykle ekspresyjny charakter (nieustanne krzyki i wymachiwanie rękoma), dostarczają widzowi łatwych wskazówek do odtworzenia stanu emocjonalnego Ann, który sprowadza się do bezgranicznego przerażenia całą sytuacją i lęku o własne życie. W połowie sceny twórcy starają się zresztą dowieść, że taki emocjonalny stan bohaterki jest w pełni uzasadniony. W tym celu prezentują widzowi sytuację, w której uderzenie ogona tyranozaura prowadzi do przewrócenia się drzewa, na którym siedzi Ann. Tym samym starają się zdynamizować akcję na pierwszym planie, tak aby nawet przez moment rozgrywająca się w tle widowiskowa walka dwóch bestii nie odciągnęła uwagi widza od losu bohaterki.

Jak tymczasem przedstawia się sjużet finałowej sceny walki Koga z tyranozaurem w filmie Jacksona? Wspomniałem już o tym, że dominującą rolę odgrywa w nim fraza POV. Co rusz mamy tu do czynienia z następstwem ujęć, w których najpierw widzimy wpatrującą się w coś Ann, by potem zobaczyć przedmiot jej spojrzenia. Paradoksalnie jednak, to służące ponoć identyfikacji widza z postacią rozwiązanie prowadzi tak naprawdę do zdystansowania się widza wobec Ann, a tym samym całej prezentowanej na ekranie akcji. Bohaterka wypchnięta poza obszar walki, przestaje funkcjonować na zasadzie zaangażowanej w nią strony, przyjmując w zamian rolę biernego obserwatora. W konsekwencji, inaczej niż bohaterce filmu z roku 1933, nie grozi jej żadne niebezpieczeństwo, które mogłoby spowodować, że widz będzie się przejmował jej losem.

Barry Langford zwraca uwagę, że owa figura wpatrującego się w spektakularną akcję bohatera stanowi jeden ze znaków rozpoznawczych współczesnego kina blockbusterowego. Za jej twórcę i zarazem najbardziej oddanego promotora badacz uznaje Stevena Spielberga. W jego twórczości od samego początku pojawiają się postacie, które w kontakcie z niezwykle wydarzeniami wygenerowanymi za pomocą efektów specjalnych popadają w stan zachwyty

²⁸ *Ibidem*, s. 161.

²⁹ Murray Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, przeł. Jolanta Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu: antologia przekładów*, red. Jacek Ostaszewski, Kraków 1999, s. 221.

³⁰ *Ibidem*, s. 220–221

bliskiego wzniosłości, objawiającego się takimi fizycznymi cechami jak rozwarłe szeroko usta oraz oczy („wow” response)³¹. Postacie takie działają na zasadzie wpisanych w tekst awatarów widzów, którzy powinni oddać się podobnemu stanowi kontemplacji. Jej przedmiotem ma być oczywiście wirtuozeria, z jaką twórcy wyczarowali niezwykle obrazy, a więc, odwołując się do rozważań Thompsona, materialna strona filmu, jego stylistyczny nadmiar. Uzasadnionym wydaje się zatem stwierdzenie, że w przypadku analizowanej sceny z filmu Jacksona mamy do czynienia z innym rodzajem POV aniżeli w przypadku POV sfunkcjonalizowanego narracyjnie. Zamiast wizualnej subiektywizacji w wariancie „fokalizacji” w grę wchodzi tu raczej typowa dla wczesnego kina atrakcji „okularyzacja”³². Jak ujmuje to autorka tego rozróżnienia, Elżbieta Ostrowska, „w modelu narracji aktualizowanym w «kinie wizualnej atrakcji» (showing) subiektywizacją przestrzeni rządzi zasada okularyzacji (pokazanie, zademonstrowanie widzowi obiektu usytuowanego w danym segmencie przestrzeni w celu dostarczenia czystej przyjemności widzenia obiektu), podczas gdy w filmach konstytuujących model «kina narracyjnej integralności» (telling) zachodzi proces fokalizacji, wskutek czego zmienia się zasadniczo funkcja opisywanego chwytu. Możliwość zobaczenia czegoś «oczami» filmowej postaci nie jest w tym przypadku źródłem «wizualnej przyjemności», ale wykorzystywana jest przede wszystkim jako środek dostarczenia widzowi wiedzy na temat fikcyjnego świata filmowego, co pozwala odbiorcy przewidzieć rozwój zachodzących w nim wydarzeń”³². Także i w wypadku zastosowania frazy POV w wariancie „okularyzacji” zniesione zostaje zatem w kinie blockbusterowym zorientowanie filmu na przyszłość, co prowadzi do zwrócenia uwagi widza na to, co „tu i teraz”. Należy przy tym zauważyć, że owa strategia okularyzacji ma do odegrania szczególnie ważną rolę na poziomie odbioru kinowego filmu. Za jej pomocą twórcy zwracają bowiem uwagę widzów na szczególnie wymyślne efekty specjalne, budząc u nich zaciekawienie tym, jak to wszystko zostało zrobione. Pochodną tego stanu zaciekawienia ma być oczywiście zakup wydania filmu na DVD, które zaopatrzone zostanie w odpowiednie materiały dokumentalne oraz komentarze twórców, odpowiadające na wszystkie pytania widza.

Można zatem powiedzieć, że w kinie blockbusterowym dochodzi do poważnej zmiany modelu odbioru filmu. O ile w kinie klasycznym, dominującą postawą przyjmowaną przez widza wobec świata fikcji jest zaangażowanie o charakterze mentalno-emocjonalnym, w przypadku współczesnych superprodukcji miejsce tej pierwszej zajmuje postawa daleko posuniętego zdystansowania o charakterze analitycznym. Nawet pomimo, że okularyzacja posiada potencjał wprowadzenia widza w stan kontemplacyjnego zachwytu, który uznać by można za namiastkę emocjonalnego zaangażowania, to, jak słusznie zauważa opisujący kwestie spektaklu z perspektywy antropologicznej John J. MacAloon, uczucie to szybko zostaje rozproszone przez postawę hiperrefleksywności. Badacz wykazuje, że w spektakl na poziomie jego metaprzekazu wpisane są

³¹ Barry Langford, *Film Genre Hollywood and Beyond*, Edinburgh 2005, s. 244–245.

³² Elżbieta Ostrowska, *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000, s. 151.

dwa kluczowe apele skierowane wprost do widza: „Nie musisz nic robić, tylko patrz” oraz „Podziwiaj, ale nie daj się zwieść”³³. Oba te apele, co wykazała moja analiza, są ze sobą ściśle powiązane. Pierwszy skutkuje u odbiorcy stanem zdystansowania, będącego pochodną biernego oglądania (osiąga się to głównie poprzez rozciągnięcie spektaklu w czasie), drugi wywołuje u niego stan hiperrefleksywności (temu służy z kolei chwyt okularyzacji).

W tytule tego artykułu posługuję się sformułowaniem „wstęp do opisu współczesnego kina blockbusterowego”. Wynika to z faktu, o którym wspominałem już wcześniej. W tekście o takiej objętości trudno zawrzeć wszystkie kwestie związane z charakterystyką kina blockbusterowego. Z punktu widzenia narratologii zabrakło tu z pewnością rozważań nad strukturami makropowiadania. Jak jednak zaznaczyłem na wstępie, jest to świadomie przyjęte przeze mnie samoograniczenie. Nie oznacza to oczywiście, że kwestie tego typu zupełnie mnie nie interesują. W innym miejscu opisuję chociażby problem funkcjonalizacji w kinie blockbusterowym figury bohatera zbiorowego w filmach opartych na schemacie: „kto następny?”³⁴. Na rozważenie zasługuje również kwestia polifracji linii akcji we współczesnym kinie hollywoodzkim. Co prawda zabieg ten dotyczy szerszej grupy filmów aniżeli samo kino blockbusterowe, jednak w tym ostatnim spełnia on, jak mi się wydaje, ważną rolę przy eksponowaniu audiowizualnego spektaklu. W związku z tą kwestią, należałoby zresztą po raz kolejny zweryfikować ustalenia neoformalistów. Kristin Thompson w książce pt. *Storytelling in The New Hollywood*, zestawiając ze sobą takie filmy jak *Ludzie z hotelu* (*Grand Hotel*, 1932) oraz *Płonący wieżowiec* (*The Towering Inferno*, 1977), zdaje się bowiem sugerować, że tendencja do mnożenia wielu linii akcji jest tendencją typową zarówno dla kina klasycznego, jak i współczesnego³⁵. Badaczka przemilcza jednak fakt, że film *Ludzie z hotelu* stanowi część krótkotrwałego cyklu z początku lat trzydziestych, którego cechą konstytutywną jest to, że we wchodzących w jego skład obrazach występuje duża liczba znanych i popularnych w tamtym okresie aktorów, co służyć miało po części celom marketingowym wielkich wytwórni, pragnących pochwalić się swoją „stajnią”, a przy okazji ugruntować system gwiazd. Tak naprawdę tylko w ramach dwóch gatunków o dość długim żywocie da się wskazać realizację strategii mnożenia bohaterów oraz proliferacji linii akcji, a mianowicie w kinie wojennym oraz kinie przygodowym (jego przykładem jest analizowany przeze mnie *King Kong* Coopera). Oba te gatunki są jednak przez neoformalistów rzadko opisywane, albowiem ich struktura odbiega od klasycznej pięcioaktowej segmentacji sjużetu. Stanowią one tymczasem istotną część tradycji kina klasycznego Hollywood i, na co wskazuje Rick Altman, to właśnie

³³ John J. MacAloon, *Igrzyska Olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. J. MacAloon, Warszawa 2009, s. 401–409.

³⁴ Krzysztof Jajko, *Jeżeli ginąć to tylko w grupie. Problem narracyjnego sfunkcjonalizowania motywu śmierci w blockbustach wykorzystujących schemat bohatera zbiorowego*, [w:] *Śmierć w zwierciadle humanistyki*, red. Dominika Gapska, Poznań 2013.

³⁵ K. Thompson, *Storytelling...*, s. 47–48.

one powinny być brane pod uwagę przy rozpatrywaniu ewentualnej ciągłości pomiędzy współczesnym kinem blockbustrowym a klasycznym kinem hollywoodzkim. Aczkolwiek postulaty Altmana wydają się w pełni uzasadnione, wydaje się jednak, że w przypadku strategii posługiwania się kilkoma bohaterami, których losy prezentowane są w osobnych liniach akcji, z wyraźną obecnością tego rozwiązania mamy do czynienia dopiero w kinie współczesnym. Podczas gdy *King Kong* Coopera i Schoedsacka był w swych czasach wyjątkiem od reguły, *King Kong* Jacksona stanowi jej najlepszą egemplifikację.

Bibliografia

- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po roku 1989*, Gdańsk 2010.
- Altman R., *Dickens, Griffith, and Film Theory Today*, [w:] *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*, ed. Jane Gaines, Durham, NC 1992.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.
- Bordwell D., *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley–Los Angeles–London 2006.
- Carroll N., *Filozofia horroru*, przeł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- De Vany A., *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*, London–New York 2004.
- Elsaesser Th., *Discipline through Diegesis: The Rube Film Between "Attraction" and "Narrative Integration"*, [w:] Wanda Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam 2006.
- Gledhill Ch., *Rethinking Genre*, [w:] Linda Williams, Christine Gledhill, *Reinventing Film Studies*, London 2000.
- Hall Sh., Neale S., *Epics, Spectacles and Blockbusters*, Detroit 2010.
- Jajko K., *Jeżeli ginąć to tylko w grupie. Problem narracyjnego sfunkcjonalizowania motywu śmierci w blockbustwach wykorzystujących schemat bohatera zbiorowego*, [w:] *Śmierć w zwierciadle humanistyki*, red. Dominika Gapska, Poznań 2013.
- King G., *New Hollywood Cinema. An Introduction*, New York 2002.
- Kłys T., *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999.
- Langford B., *Film Genre Hollywood and Beyond*, Edinburgh 2005.
- MacAloon J. J., *Igrzyska Olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. J. MacAloon, Warszawa 2009.
- Murray Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, przeł. Jolanta Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu: antologia przekładów*, red. Jacek Ostaszewski, Kraków 1999.
- Neal S., Krutnik F., *Popular Film and Television Comedy*, London–New York 1990.
- Ostaszewski J., *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Kraków 1999.
- Ostrowska E., *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000.
- Shatz Th., *The Studio System and Conglomerate Hollywood*, [w:] *The Contemporary Hollywood Film Industry*, eds. Paul McDonald, Janet Wasko, Hoboken, NJ 2008.
- Sitarski P., *Teoria autorska a nowe sposoby istnienia dzieła filmowego*, [w:] *Kino po kinie*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2010.
- Thompson K., *The Concept of Cinematic Excess*, "Ciné-Tracts" 1977, No. 2.
- Thompson K., *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, MA 1999.
- Trinks J., *Seryjność jako podstawowy problem estetyki telewizji*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 1999.
- Wyatt J., *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*, Austin 1994.